

MASKA I LABIRYNT. O PROCESIE INDYWIDUACJI ZBIOROWEJ W *AMARCORD* FEDERICA FELLINIEGO

IZABELA TOMCZYK-JARZYNA

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University in
Warsaw
izatomczyk@interia.pl
ORCID 0000-0003-3674-1102

Federico Fellini rozpatrywał proces tworzenia filmu jako połączenie dwóch perspektyw: tego, co logiczne i przewidywalne z tym, co nieuchwytnie, bo poetyckie i magiczne. Pisał:

Moja „improwizacja” na planie polega na tym, że mam oczy i uszy otwarte, i jestem w ciągłej gotowości. Film jest starannie zaplanowaną podróżą, a nie przypadkowym wędrowaniem. Tkwi się w koleinach. Ostateczny rezultat nie powinien jednak mieć w sobie nic mechanicznego. Film łączy w sobie naukę i sztukę i przemawia językiem zakochanych; szeptem sugeruje poprawki, jakie można wprowadzić, aby pogłębić iluzję i wzmocnić działanie magiczne¹.

Maria Kornatowska, przyglądająca się *Amarcord* z naukowego punktu widzenia, potwierdza te artystyczne odczucia reżysera². Odczytuje ona bowiem ten film jako powrót Felliniego do rodzinnej prowincji. *Amarcord*, jej zdaniem, jest elementem budowania czy uzupełniania przez reżysera „imaginacyjnej autobiografii”. Konstruuje ją Fellini, konsekwentnie łącząc ze sobą dwa plany: realistyczny i magiczny. I właśnie ten dualizm wydaje się podstawową zasadą, która nim kieruje. Opowiadana historia składa się ze zbioru epizodów, bez wyraźnego głównego bohatera. Fellini przenosi widza na włoską prowincję lat trzydziestych – do miejsca, z którego sam pochodzi. Realistyczny, historyczny czas tej opowieści to najprawdopodobniej – jak

¹ Ch. Chandler, *Ja Fellini*, przeł. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 1996, s. 211.

² Zob. M. Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1989, s. 132–154.

podaje Tullio Kezich – lata między rokiem 1933 a 1937³. Moment w historii Włoch, który próbuje opisać Fellini, nie jest przypadkowy – to okres, w którym jego pokolenie konstituowało swój sposób widzenia rzeczywistości w cieniu rosnącego w siłę faszyzmu. Na nie do końca jednoznaczny czas historyczny Fellini nakłada cykliczny czas natury. Przedstawione zdarzenia i historie dokonują się w ciągu roku kalendarzowego, od wiosny do wiosny. Przyglądamy się więc społeczności, funkcjonującej w czasie narodzin faszyzmu i jego utrwalania – społeczności, która jednak nie porzuca mitologicznego, archaicznego wymiaru czasu i rzeczywistości. Zakładam, że filmem *Amarcord* Fellini szuka odpowiedzi na pytanie, dlaczego włoskie społeczeństwo lat trzydziestych uległo faszyzmowi. W niniejszym tekście próbuję prześledzić odpowiedzi reżysera na to pytanie. Kategoria indywidualności zbiorowej nie została przeze mnie wybrana przypadkowo. Dla Felliniego zmierzenie się z rozstrzygnięciami poczynionymi przez Carla Gustava Junga było bardzo ważnym doświadczeniem:

Przeczytanie kilku książek Junga, odkrycie jego wizji życia było dla mnie jakby radosnym objawieniem, nieoczekiwanym nadzwyczajnym potwierdzeniem czegoś, do czego, jak mi się zdawało, sam w pewnej drobnej części doszedłem. To opatrnościowe, ożywcze, fascynujące spotkanie zawdzięczał niemieckiemu psychoterapeucie, profesorowi Bernhardowi. Nie wiem, czy myśl Jungowska miała wpływ na moje filmy począwszy od *Osiem i pół*, ale wiem, że lektura którejs z jego książek niewątpliwie wsparła i umocniła we mnie kontakt z głębszymi sferami psychicznymi, pobudziła i wyzwoliła fantazję⁴.

Felliniemu bliski był Jungowski sposób widzenia i definiowania symbolu, który w jego reżyserskim doświadczeniu był szalenie ważną kategorią. Zdaniem twórcy *Osiem i pół* Jung definiuje symbol jako „środek dla wyrażania myśli, która nie daje się wyrazić inaczej”. Symbol daje możliwość „realizacji niewypowiedzianego” kosztem jednoznaczności⁵. Zakładam, że

³ Zob. T. Kezich, *Federico Fellini. Księga filmów*, przeł. A. Gołębiowska, Poznań 2009, s. 218.

⁴ G. Grazzini, *Federico Fellini o filmie* [rozmowa z Federickiem Fellinim], przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1989, s. 79.

⁵ Ibidem, s. 80.

prześledzenie kształtowania się i przedstawiania symbolu maski i labiryntu w filmie *Amarcord* pozwoli mi pokazać sposób, w jak Fellini widzi proces indywiduacji zbiorowej oraz rozszyfruje przyczyny, dla których kończy się on fiaskiem dla bohaterów filmu. Zdaję sobie sprawę z trudności wynikających z tak postawionego problemu interpretacyjnego. Po jednej stronie jest film „bez fabuły i głównego bohatera. Zbiór epizodów, historii niby rzeczywistych i całkiem zmyślonych”⁶ – mamy więc do czynienia ze strukturą wyjątkowo trudną do uchwycenia, która poddaje się ambiwalentnej interpretacji i zezwala na skrajne skojarzenia. Po drugiej jako narzędzia interpretacyjne znajdują się kryteria, które ze swej natury są nieostre. Gdy Paolo Santarcangeli stara się zdefiniować, czym jest labirynt, jasno stwierdza, że nie da się w stosunku do tego pojęcia uniknąć dwuznaczności i zadowala się określeniem: „Kręta trasa, na której z a s e m bez przewodnika łatwo jest zgubić drogę”⁷.

Z kolei Hans Belting widzi twarz jako coś dynamicznego, co ulega permanentnej zmianie – tylko taki sposób jej postrzegania pozwala mu w jakimś stopniu uchwycić jej istotę. Jego zdaniem twarz staje się twarzą, gdy spotyka się z innymi twarzami – w spojrzeniu z innymi twarzami. Twarz zmienia się w zależności od kontekstu historycznego, co więcej – zmiany te nie następują linearnie. Aby zmierzyć się z dynamiką twarzy, badacz sięga po narzędzia z dziedziny nauk historycznych i zauważa, iż narracja, która ją cechuje, daje możliwość „mówienia o twarzy oraz o jej społecznej i kulturowej praktyce bez sprowadzania jej ciągle do pojęć ogólnych”⁸. Belting zwraca również uwagę na to, że nie sposób wyrysować ostrej i jednoznacznej granicy pomiędzy twarzą i maską, ponieważ ta druga zawsze używana była jako medium tej pierwszej.

Zakładam, że posłużenie się tak wielowymiarowymi kategoriami pozwoli mi na uchwycenie istotnego aspektu filmu Felliniego. Decyzja ta wydaje mi się tym bardziej uzasadniona, że zarówno twarz/maska, jak i labirynt pojawiają się u Felliniego na różnych poziomach myślenia o filmie. Twarz

⁶ M. Kornatowska, *Fellini*, op. cit., s. 133.

⁷ P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, Warszawa 1982, s. 41.

⁸ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2014, s. 12.

jest dla reżysera elementem, od którego zaczyna budować każdy film⁹. Twarz przemawia do widza siłą symbolu. Fellini tłumaczy w wywiadzie z Ritą Cirio:

[...] aby te symbole miały sens i były skuteczne, trzeba postępować w taki sposób, żeby również wszystkim twarzom, w całej ich różnorodności, udało się wyrazić przynależność do tej samej historii. Nawet diametralnie różne „twarze” muszą wyjść spod tej samej ręki, taki jakby je wszystkie namalowała, styl musi być jeden. Wybór aktorów staje się zatem również najbardziej emocjonującym momentem podczas robienia filmu¹⁰.

Twarz aktora jest tak istotna, że prezentowane przez niego umiejętności zostają zepchnięte na dalszy plan¹¹.

Z kolei labirynt w *Amarcord* pojawia się dosłownie¹². Jest elementem przestrzeni filmu. Labiryntowym Maria Kornatowska nazwała epizod we mgle¹³. Badaczka jednak nie zgłębia sensu tego labiryntu, koncentrując swoją uwagę na porównaniu wędrowki Olivy w jesiennych mgłach z epizodem wcześniejszym – inauguracyjnym rejsiem transatlantyku Rex. W niniejszym tekście chcę bliżej przyjrzeć się właśnie tym dwóm epizodom labiryntowym: rozgrywającemu się we mgle oraz temu, w którym labirynt został usypany przez mieszkańców miasta ze śniegu. Są to fragmenty, które wzajemnie się definiują i uzupełniają. Będę przyglądała się tym labiryntom na poziomie fabuły i struktury filmu. Kontekst interpretacyjny dla niniejszego szkicu stanowią: esej Krzysztofa Kowalskiego i Zygmunta Krzaka *Tezeusz w labiryncie*¹⁴, komedia *Ptaki* Arystofanesa oraz tekst Małgorzaty

⁹ Zob. R. Cirio, *Fellini. Zawód: reżyser. Rozmowy*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Izabelin 2003, s. 40–41.

¹⁰ Ibidem, s. 41.

¹¹ Zob. ibidem, s. 43.

¹² Motyw labiryntu pojawia się we wcześniejszym filmie reżysera – *Satyriconie*. Świadomie jednak go pomijam, nie jest to bowiem, w moim mniemaniu, funkcjonalny tekst przy próbie przyjrzenia się indywidualności zbiorowej. Zob.: G. Królikiewicz, *Kłopoty z Fellinim. Sylwetka artystyczna Federico Felliniego*, Łódź 1995; M. Kornatowska, *Fellini*, op. cit., s. 114.

¹³ M. Kornatowska, *Fellini*, op. cit. s. 142.

¹⁴ K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, Wrocław 1989.

Jakubowskiej i Kamili Żyto *Labirynt i klącze – paradygmaty współczesnej narracji filmowej*¹⁵.

POSZUKUJĄCY CIENIA W ŚWIECIE „POMIĘDZY”

Pierwsze skojarzenie, jakie przywołuje labirynt, to mityczna historia o Tezeuszu. Kowalski i Krzak, mierząc się z tym mitem w eseju *Tezeusz w labiryncie*, pokazali historię herosa przede wszystkim jako unaocznienie procesu indywiduacji, zgodnego z koncepcją Junga.

Na przykładzie mitu o Tezeuszu i pokrewnych wątków staraliśmy się pokazać – piszą autorzy – jak w archaicznych kulturach podchodzono do procesu rozwoju osobowości ludzkiej i jego specyficznej fazy, jaką jest penetracja podświadomości. W zamierzczłych czasach wkraczanie w inny świat, w głąb siebie – i powracanie z „krainy ciemności” uchodziło za wydarzenie równie naturalne, jak narodziny i śmierć. Wędrowiec nie był jednak pozostawiony sam sobie, istnieli przewodnicy tych podróży oraz specyficzne techniki ułatwiające drogę w głąb i umożliwiające wyjście z labiryntu podświadomości¹⁶.

W historii herosa badacze doszukują się Jungowskich archetypów. Zauważają, że elementy widoczne w micie i relacje między nimi wykazują zgodność z postaciami i strukturą Jungowskiej indywiduacji: „labirynt – podświadomość i świat podziemny; Tezeusz – adept, Ariadna – anima; Minotaur – cień; Afrodyta – archetyp wielkiej matki; Posejdon – archetyp starego mędrca; objęcie tronu – przekształcona świadomość”¹⁷. Dla badaczy mit o Tezeuszu jest więc: „opisem psychoanalitycznego procesu indywiduacji osadzonego w archaicznej scenerii”¹⁸. Pojawiające się w filmie labirynty oraz fakt, że Fellini bardzo wyraźnie przyznawał się do swojej fascynacji Jungiem, dają mi wszelkie podstawy do tego, by założyć, że reżyser również próbuje odtworzyć w swoim filmie drogę prowadzącą do Minotaura/cienia. W mojej opinii ta podróż dokonuje się na poziomie fabularnym i strukturalnym.

¹⁵ M. Jakubowska, K. Żyto, *Labirynt i klącze – paradygmaty współczesnej narracji filmowej*, w: *Paradygmaty współczesnego kina*, red. R.W. Kluszczyński, T. Kłys, N. Korczarowska-Różycka, Łódź 2015.

¹⁶ K. Kowalski, Z. Krzak, op. cit., s. 151.

¹⁷ Ibidem, s. 109.

¹⁸ Ibidem.

W tej części tekstu chciałabym prześledzić przyczyny, dla których przejście przez labirynt nie skończyło się dla bohaterów spotkaniem z cieniem. W drugiej części niniejszego artykułu postaram się udowodnić, że istnieje jednak poziom opowieści, na którym Minotaur/cień został wskazany.

Do „baśniowego labiryntu mgieł jesiennych” widza wprowadza dziadek Titty. W pierwszym ujęciu (kamera pokazuje go z zewnątrz) widz dostrzega zarys jego postaci wyłaniający się z gęstej mgły. Stoi w oknie, przeciera szybę, jakby zdziwiony brakiem możliwości zobaczenia czegokolwiek. Wychodzi z domu, na ulicę. Woła pokojówkę, którą w pierwszych scenach filmu zaczepiał. Mgła staje się coraz bardziej gęsta, aż w końcu wszystko przysłania. Bohater zaczyna się rozglądać i mówi: „Coś podobnego. Nic nie widzę. Pójdę przy murku. Ostatni raz taka mgła była w dwudziestym drugim roku. [...] Gdzie ja jestem? Czuję się, jakbym był nigdzie. Jeśli tak wygląda śmierć, to kiepska sprawa. Wszystko zniknęło: ludzie, drzewa, ptaki, wino”. Znowu nawołuje pokojówkę po imieniu. W końcu pojawia się dorożkarz Madonna. „Zgubiłem się, nie mogę trafić do domu” – mówi dziadek. – „Gdzie jestem?” – pyta. Dorożkarz wskazuje mu drogę. Dom jest tuż za plecami dziadka. W furtce mija Olivę. Chłopiec ma na sobie kaptur – identyczny, jak ten, który chwilę wcześniej miał koń ciągnący dorożkę Madonny. Idzie do szkoły. Niepokojem zaczynają go napawać dziwnie uformowane, pozbawione liści drzewa. Przerażony przystaje, gdy dostrzega białego wołu. Cofa się, po czym ucieka w mgłę. Pozwoliłam sobie na dokładny opis tej sceny, żeby pokazać, jak bardzo schemat epizodu rozgrywającego się w jesiennych mgłach powielony zostanie później w scenie ze śnieżnym labiryntem. Bohaterem eksplorującym labirynt jest Titta. Chłopak, podobnie jak jego dziadek, najpierw obserwuje przestrzeń przez okno. Dziadek z racji wieku mógł pamiętać, kiedy nad miastem ostatni raz zapadła równie gęsta mgła. W epizodzie z nastoletnim Tittą to mecenas – historyk miasta – informuje widza, że obecny rok zostanie zapamiętany jako rok wielkiej śnieżycy, podobnej do tych, które miały miejsce w latach 1541, 1694, 1728 i 1888. Dziadek wszedł we mgłę i szukał kobiety, wołał pokojówkę po imieniu. Gdy labirynt ze śniegu zostanie usypany przez sprzątających miasto ludzi, Titta wejdzie do niego, śledząc Gradiscę. Podobnie jak dziadek nie odnalazł kobiety – Titta minie się z Gradiską, nie zauważywszy jej. Co więcej, sam również się pogubi. Biegając po wytyczonych uliczkach, zamiast na kobietę trafi na don Balosę. Z faktu, że Titta się zgubił, wynika, że potrzebuje przewodnika, co pozwala

mi – zgodnie z sugestią Santarcangeliego – rozpatrywać doświadczenie dziadka i Titty jako doświadczenie labiryntu.

Istotnym motywem, łączącym obydwu labirynty, jest fontanna. Pierwsza fontanna pojawia się w mgielnej scenie rozgrywającej się na schodach Grand Hotelu i następującej tuż po obrazach opowiadających o zagubieniu się dziadka. Chłopcy oglądają w niej przez dziurkę od klucza hotelowy hol i to w nim ujrzą fontannę. W drugim epizodzie, nim śnieg całkowicie pokryje miasto, a jego ilość wymusi usypanie korytarzy, kamera przez chwilę pokazuje rynek. W rogu kadru, po lewej stronie, rejestruje fontannę. Nie może ona umknąć uwadze widza, ponieważ wbrew logice tryska z niej woda. Takie wyeksponowanie fontanny przywodzi na myśl ogrodowe labirynty, w środku których znajduje się fontanna, odsłaniająca to ich znaczenie, które wiąże się z estetyką¹⁹. Estetyczna rola labiryntu, którą odkrył już antyk, funkcjonowała obok roli magicznej, religijnej, symbolicznej²⁰.

Wydaje się, że dualizm labiryntu doskonale pasował Felliniemu do filmu, który z założenia miał funkcjonować w przestrzeni znaczeniowej mitu i konkretności. Fakt, że labirynty są w *Amarcord* konstruowane siłami natury (mgła, śnieg), wcale nie umniejsza ich estetycznej funkcji. Oba wpisane przecież zostały w przestrzeń miasta, funkcjonują podobnie jak labirynt ogrodowy, którego granice wyznaczają krzewy. Pojawienie się fontanny – ale też pokazanie jej jako elementu dekoracyjnego z pominięciem symbolicznego – wskazuje, że labirynty, przez które przechodzą Titta i dziadek, nie dają im szansy na spotkanie z podświadomością. Aby do tego doszło, labirynt musi prowadzić do wyraźnie wyznaczonego centrum, w którym śpi Minotaur – w którym znajduje się cień. Bohaterowie nie widzą Minotaura, obaj wracają do domu.

Pierwsze pytanie, jakie się nasuwa to: kto mógłby być Minotaurem/cieniem dla bohaterów filmu Felliniego? Można się tego domyśleć z kontekstu całej historii. Cieniem Włochów lat trzydziestych, Minotaurem w *Amarcord*, jest faszyzm i Mussolini.

¹⁹ Zob. K. Kowalski, Z. Krzak, op. cit., s. 93, 54. Ogrodowym labiryntem i elementem, które wchodzi w ich skład, poświęcił również końcowe dwa rozdziały swojej książki Paolo Santarcangeli.

²⁰ Ibidem, s. 54.

Faszyzm – mówi Fellini – zawsze bierze się z prowincjonalnego ducha, braku wiedzy o rzeczywistych problemach i z niechęci ludzi – w wyniku lenistwa, uprzedzeń, wygody lub arogancji – do tego, by nadawać swojemu życiu głębszy sens. Gorzej nawet, oni są dumni ze swojej ignorancji i dążą do sukcesu dla siebie bądź dla swojej grupy poprzez pyszałkowatość, nieuzasadnione roszczenia i fałszywie przedstawiane zalety zamiast czerpać z prawdziwych zdolności, doświadczenia lub przemyśleń kulturowych. Faszyzmu nie można zwalczyć, jeśli się nie zrozumie, że nie jest niczym innym niż głupią, żalostną, sfrustrowaną stroną nas samych, która nie należy do żadnej partii politycznej i za którą powinniśmy się wstydić. Aby tę stronę nas samych utrzymać w ryzach, potrzeba czegoś więcej niż opowiadania się po stronie partii antyfaszystowskiej, bo ten utajony faszyzm kryje się w każdym z nas²¹.

W filmie sceną, która ilustruje diagnozę Felliniego, jest wiec faszystowski, który odbywa się w pierwszej części opowieści. Uczestniczą w nim właściwie wszyscy mieszkańcy miasteczka, którzy gromadzą się wokół wielkiego kwietnego portretu-maski Mussoliniego. Znamienne jest zachowanie bohaterów. Przybyły na uroczystość prefekt ogłasza: „Chwała imperium rzymskiemu, które wskazało nam drogę do faszystowskich Włoch”. Gradisca w uniesieniu wychwala duce. Burmistrz chwali się: „Dziewięćdziesiąt dziewięć procent obywateli wstąpiło do organizacji. Mamy tysiąc dwustu młodych faszystów. Trzy tysiące dziewcząt i cztery tysiące synów wilczycy”. Nauczycielka matematyki, dźwigając sztandar, ogłasza: „Ten wspaniały entuzjazm czyni nas młodymi i zarazem dojrzałymi. Faszyzm odświeżył naszą krew starożytnymi ideałami”. Oprócz ogólnego entuzjazmu, to co łączy te wypowiedzi, to ich ideologiczny rodowód.

Nazwanie Minotaura – czyli w perspektywie Jungowskiej indywiduacji wskazanie cienia – jest konieczne, aby zdefiniować, czym w takim razie są labirynty z mgły i śniegu, w których błądzą dziadek i Titta. Pozwoli to również odpowiedzieć na pytanie: dlaczego Minotaur jest dla nich zakryty i dlaczego nie potrafią dotrzeć do cienia?

Władysław Kopaliński, objaśniając znaczenie symbolu mgły, wiąże go, skądinąd, z chmurą i stwierdza, że jest ona emblematem „rzeczy nieokreślonych, stapiania się powietrza i wody, zaciemnionych, zamazanych kształtów

²¹ Cyt. za: R. Riemen, *Wieczny powrót faszyzmu*, przeł. A. Oczko, Kraków 2014, s. 67–68.

i zarysów, zmiennych zjawisk i pozorów osłaniających niezmiennosć prawd wyższych, wspomnieniem Chaosu poprzedzającego istnienie Ziemi²². Mgła i śnieg pojawiają się także w słownikowym opracowaniu jako te zjawiska, które są symbolizowane przez łabędzia²³. W wizji Felliniego obie przestrzenie – mgielna i śnieżna – wydają się utkane z tej samej materii. Gdy dziadek wygląda przez okno, zalewa go biel. Podobny obraz Fellini konstruuje, gdy po raz pierwszy w śnieżną burzę spoglądają Titta i Oliva. Biel wszystko pochłania i zamazuje. Dziadek Titty, próbując nazwać otaczający go mgielny świat, definiuje go przez brak. Jednym z elementów, którego nie dostrzega, a który jest wyznacznikiem świata, jaki zna, są ptaki. Ptaki pojawiają się też przy okazji wielkiej śnieżycy. Za pierwszym razem są to wróble zwabiane i karmione na podwórzu przez hrabiego Lavignano, za drugim – na środku placu w trakcie śnieżnej bitwy, którą toczyli chłopcy z Gradiscą, pojawia się paw. Obydwa obrazy – świat z mgły oraz rzeczywistość utkana ze śniegu – konstruują świat „pomiędzy”. Fellini, łącząc je z motywem ptaków, prowadzi nas do komediowej wizji Chmurokukułkowa, opisanego przez Arystofanesa. Do miasta, które powstało pomiędzy światem ludzi i światem bogów, w chmurach. Nazwa miasta wzięła się przecież – jak tłumaczy to Euelpides (Dobromyśl) – „Z owych dali górnych / Z tych przestworów powietrznych i błękitów chmurnych, / Coś z wiatru...”²⁴. Miasto staje się miejscem władztwa Peisthetairosa (Radzidruha). Ptaki wsłuchują się w wizję nowego państwa-miasta, jaką roztacza przed nimi Ateńczyk. Początkowo mają wątpliwości²⁵ co do poszczególnych jego elementów. Jednak siła słowa protagonisty jest tak duża, że zaczynają popadać w euforię²⁶.

Ten zachwył nie słabnie w zasadzie przez całą sztukę, którą zamyka Chór (ptasi) wysławiający Peisthetairosa²⁷. Mieszkańcy miasteczka z filmu

²² W. Kopaliński, hasło ‘chmura (obłok)’, w: idem, *Słownik symboli*, s. 39, Warszawa 2019.

²³ Zob. W. Kopaliński, hasło ‘łabędź’, w: idem, op. cit., s. 206.

²⁴ Arystofanes, *Ptaki*, przeł. J. Jedlicz, Warszawa 1954, s. 98.

²⁵ By dodatkowo podkreślić nieprawdziwość, manipulacyjny charakter planów roztaczanych przez Peisthetairosa, Arystofanes wprowadza chociażby postać Euelpidesa, który niczym błazen komentuje to, co mówi jego druh.

²⁶ Zob. Arystofanes, *Ptaki*, op. cit., s. 83.

²⁷ Zob. ibidem, s. 172.

Felliniego poddają się ideologii na wzór ptaków z komedii Arystofanesa, które ulegają przemowom Peisthetairosa. Ateńczyk wmawia ptakom ich wielkość, podobnie jak faszyci odwołuje się do dawnej świetności. Różnica pomiędzy starożytną komedią a filmem Włocha polega na tym, że Arystofanes przygląda się procesowi dochodzenia do władzy, zaś Fellini ogląda rzeczywistość z perspektywy społeczeństwa poddającego się władzy. Dzięki temu *Ptaki* dopowiadają elementy, których reżyser *Amarcord* w filmie nie umieścił.

Analizując relacje między Peisthetairowsem a ptakami, Szymon Kostek zauważa:

Pejsthetajros to „typ zdolnego mówcy na zgromadzeniu ateńskim”, to przekonujący i skuteczny demagog, manifestujący moc własnej retoryki i umiejętnie odwracający relacje i porządki. Można zauważyć, że Pejsthetajros ma zdolność formułowania wypowiedzi bez racjonalnych fundamentów, co pozwala mu ujawnić czy lepiej – kreować prawdę przed ptakami, odsłaniać przed nimi możliwości, jakie mają w nich tkwić i określać dobra, których powinni pragnąć. Przede wszystkim Ateńczyk traktuje ptasią wspólnotę instrumentalnie: jako środek do zdobycia pozycji decyzyjotwórczej. W wielu nielogicznych wypowiedziach Pejsthetajrosa prezentuje Arystofanes retorykę jako grę językową umożliwiającą fingowanie prawdy, pokazuje manipulacyjny charakter tej gry, a także poddaje ją ośmieszającej krytyce [...].²⁸

O podobnym doświadczeniu związanym z manipulowaniem słowem przez faszystów pisze Nicola Chiaromonte²⁹. Pisarz zwraca uwagę na rozróżnienie

²⁸ S. Kostek, „Return of the rightful gods?”. *Kolonizacja, władza i utopia w „Ptakach” Arystofanesa*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 2011, XXI/1, s. 33. Interpretacja komedii Arystofanesa zaproponowana przez Kostka jest próbą przybliżenia istotnych dla komediopisarza problemów poprzez osadzenie ich w porządku społeczno-politycznym. Jednak badaczka nie interesuje współczesność autora komedii. Do swoich rozważań wykorzystuje rozprawę A.M. Bowiego *Aristophanes. Myth, Ritual, and Comedy* (Cambridge 1993). W konkluzji swojej wypowiedzi Kostek zauważa, że można uznać Arystofanejskie *Ptaki* za prekursorskie wobec *Folwarku zwierzęcego* George’a Orwella.

²⁹ Wypowiedź Chiaromontego wydaje mi się o tyle ważna, że opowiada o faszyzmie od środka, z pozycji osoby, dla której – jak określa to sam autor – „faszyzm

pomiędzy sumieniem a faktami – rozdziew pomiędzy czynami zasługującymi na potępienie a słowami, które opisywały te czyny jako chwalebne. Chiaromonte pisze też o zmianie słownictwa służącej upraszczaniu świata, „wygładzaniu chropowatości”, pozbawianiu rzeczywistości jej niuansów i naturalnej złożoności. Zdaniem eseisty w taki sposób tworzy się „totalitarna” fasada faszyzmu, czyli wizji rzeczywistości, w której wszystko jest jednorodne³⁰.

Z pierwszego spotkania Ateńczyków z Tereusem-Dudkiem można wnioskować, że świat ptaków zabezpiecza im wszelkie potrzeby, jest wolny od złych wzorców („Tedy o rzezi mie szkach także nic nie wiecie”³¹) i że jest miejscem szczęśliwym, w którym panuje wolność. Peisthetarios, przedstawiając ptakom swoje plany, odbiera im poczucie spełnienia i generuje w nich potrzeby ideologiczne, które są im zupełnie obce i zbędne³². Miasto, które za namową Ateńczyka wybudowały, zabrało im naturalnie przyrodzoną wolność:

DUDEK

Okrąg? W jakim znaczeniu?

RADZIDRUH

W znaczeniu dziedziny,

Którą każdy dziedzyczyć i okrążyć może,

Stąd okręgiem nazywam to całe przestworze.

A gdy je ogrodzicie kamiennym obwodem,

Wtedy okrąg możecie śmiało nazwać grodem

I jak marną szarańczą włądać ludzkim rodem,

Bogów zaś wprost w melijskie zmienić głodomory...³³.

stał się w pełni zrozumiały”. Jak pisze: „Mając piętnaście lat, byłem faszystą”. W jakimś sensie Chiaromonte stoi więc na równi z Tittą i jego kolegami. Zob. N. Chiaromonte, *O faszyzmie*, w: idem, *Granice duszy*, przeł. S. Kasprzysiak, Warszawa 1996, s. 178.

³⁰ Zob. N. Chiaromonte, *O faszyzmie*, op. cit., s. 180.

³¹ Arystofanes, *Ptaki*, op. cit., s. 43.

³² S. Kostek, „Return of the rightful gods?”..., op. cit., s. 28. Nim powstało Chmurokukułkowo, ptaki żyły szczęśliwe w koronach drzew i trawach, Zob. Arystofanes, op. cit., s. 121–122.

³³ Arystofanes, op. cit., s. 45.

Zbieżne ze spostrzeżeniami Arystofanesa jest to, co mówi Chiaromonte, kiedy przygląda się naturalnie wpisanym w świadomość Włochów aspektom ich tradycji, które zniszczył faszyzm. Tak pisał o wolności:

Od średniowiecza począwszy Włochy były krajem wolności rozumianej w sposób, który nazwałbym „substancjonalnym”. Wolność jest dla Włocha tym samym, co życie: nie umie sobie wyobrazić życia bez wolności, a zarazem nie potrafi pojmować wolności jako rzeczy samej w sobie, więc oderwanej od swobody poruszania się, takiego czy innego działania i kochania lub nienawidzenia. Inaczej mówiąc, Włoch utożsamia wolność z istnieniem i funkcjami życiowymi, czy to organicznymi, czy intelektualnymi: być to być wolnym³⁴.

W kontekście Chiaromontowskich refleksji scena z ojcem Titty, któremu żona zamknęła bramę, by nie mógł pokazać się na święcie narodzin Rzymu (tym bardziej, że zamierzał tam pójść w czarnym krawacie) przestaje być już tak zabawna. Gdy z tej perspektywy przyjrzymy się konstrukcji świata przedstawionego (Kornatowska nazywa go „zamkniętym światem”³⁵) przestaje on być tylko obrazem ciasnej, ograniczonej prowincji, a staje się obrazem utraconej wolności – Chmurokukułkowem w faszystowskim wydaniu³⁶.

Peisthetairos skonstruował państwo oparte na przemocy i manipulacji³⁷ – państwo dalece odbiegające od wizji, jaka go wywiodła z Aten. Stworzył państwo złożone z karnych obywateli. Niestety (nieuświadomione) ptaków polegało na tym, że ciągle stanowiły one wspólnotę, zbiorowość pierwotną, a takie wspólnoty: „Nie wykraczają [...] ze stanu naiwności i nie wchodzą w stan krytycznej refleksji, stanowią łup sił perswazyjnych, kolonizatorów i uzurpatorów”³⁸. Kornatowska, charakteryzując bohaterów

³⁴ N. Chiaromonte, op. cit., s. 184–185.

³⁵ M. Kornatowska, *Fellini*, op. cit., s. 140.

³⁶ Zob. też: M. Hendrykowski, „*Amarcord*”, *świat jako dzieło sztuki* w: idem, *Drugie wejście. Analizy i interpretacje*, Poznań 2018.

³⁷ S. Kostek, „*Return of the rightful gods?*”..., op. cit., s. 38.

³⁸ Ibidem, s. 34.

Amarcord, zwraca uwagę, że wszyscy oni uciekają przed dorosłością, odpowiedzialnością i samoświadomością³⁹.

Fellini przygląda się mieszkańcom świata „pomiędzy”, Arystofanes – przede wszystkim jego kreatorowi. Konstrukcja postaci Peisthetairosa pozwala zrozumieć, dlaczego bohaterowie *Amarcord* nie są w stanie dostrzec Minotaura (stanąć przed cieniem) i zrozumieć zagrożenia płynącego z faszyzmu.

Postać głównego bohatera *Ptaków* jest skonstruowana z masek. Pierwszy poziom zamaskowania to oczywiście ten, który funkcjonował w teatrze antycznym, drugi związany jest z fabułą i faktem, że Ateńczyk przywdziewa maskę ptaka, by wśród ptaków móc żyć. Zasadnicze znaczenie ma maska, jaką bohater zakłada w toku opowieści, bo to ona tłumaczy go jako postać. Niemniej nierozzerwalnie wiąże się ona z maską teatralną jako taką. Warto w tym kontekście przytoczyć pewne spostrzeżenie Beltinga:

W grece maska i twarz opisywały to samo pojęcie, podczas gdy użytkownicy łaciny pojęciowo je rozróżniali. Ujawniają się tu dwa całkiem różne sposoby myślenia, które oba miały związek z teatrem. Greckie słowo *prosopon* oznaczało twarz widzialną, twarz, która „ukazuje się ludzkiemu oku”. Twarz to to, co jest dostępne spojrzeniu drugiego człowieka. [...] W i d z e n i e i t w a r z [...] stały się nierozdzielne. Maska jednak stawała się twarzą aktora, który ją nosił⁴⁰.

Badacz przypomina, że w starożytnym teatrze posługiwano się ściśle określonymi regułami, które były zrozumiałe dla publiczności. Maska stawała się w tej grze czytelnym znakiem. W teatrze greckim maska niczego nie zasłania, „lecz pokazuje tę twarz, którą w teatrze dopiero stwarza postać”⁴¹, maska – na czas trwania spektaklu – stawała się ekranem, powierzchnią

³⁹ M. Kornatowska, op. cit., s. 143–144. Chiaromonte sytuację ujętą w artystyczną konstrukcję w *Amarcord* przekłada na przestrzeń polityki: „W *Doktrynie faszyzmu* z 1932 roku została w końcu wyrażona oficjalnie, piórem jego twórcy, podstawowa prawda systemu faszystowskiego: »Jednostki są przede wszystkim i nade wszystko Państwem«”. N. Chiaromonte, *O faszyzmie*, op. cit., s. 191.

⁴⁰ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, op. cit., s. 65.

⁴¹ Ibidem, s. 66.

projekcji dla wyobraźni widzów⁴². Rzymianie natomiast dokonali subtelnego rozróżnienia między maską a twarzą. Ta rzymska przestrzeń jest oczywiście bliższa Felliniemu. Belting pisze:

Maskę rzymską nazywano *persona*, co wskazuje aluzyjnie na dokonujący się w niej akt mowy. Aktor, by spowodować „przebrzmienie” (*per-sonare*) głosu, posługiwał się maską niczym tubą. [...] Na określenie twarzy Rzymianie mieli dwa inne pojęcia, z których żadnego nie dawało się zastosować do maski. *Facies*, pobrzmiewające jeszcze we współczesnym *face*, oznacza twarz naturalną, należąca nierozdzielnie do jej nosiciela, w odróżnieniu od *vultus*, twarzy poruszanej mimiką. Dlatego maska była wyrazem twarzy, pozbawionym twarzy naturalnej (*facies*) i jej mimiki. Jeśli w sztuce rzymskiej przedstawiano maski, to uwidaczniano za nimi oczy i usta aktora, przez co maska wydawała się nasadzona na twarz⁴³.

Różnica w postrzeganiu maski przez Greków i Rzymian wiąże się z widzeniem u pierwszych i słyszeniem u drugich. Dramatyzm maski, jaką przywdziewa *Peisthetairos*, wiąże się z poziomem słyszanego – bohater zakłada maskę kłamstwa, które dokonuje się w słowie. W zależności od tego, z kim rozmawia, prezentuje taką wizję, jakiej słuchacz oczekuje. Maskę mowy odkrywa Stanisław Rosiek w historii *Odyseusza*. Odys jest dla badacza mistrzem pozorów i ukrycia. Maską najprzebieglejszego z królów biorących udział w wojnie trojańskiej skonstruowana jest ze słów i służy mu do osłonięcia nazbyt przejrzystego oblicza. Odys pod powierzchnią przydaną, sztuczną – pod powierzchnią maski kłamstwa, mylącego gestu, niedopowiedzenia czy przemilczenia – ocala przestrzeń wewnętrzną⁴⁴. Jednak *Odyseusz* jest postacią, która doskonale potrafi odnaleźć się pomiędzy maską słowa i twarzą słowa. Nie zatraca się w grze, której granice sam zakreśla, doskonale wie, że nosi kolejną maskę i gdy nadejdzie odpowiedni moment, będzie potrafił ją odrzucić. Żona *Odyseusza* mogła przecież spojrzeć w jego nieosłoniętą twarz. Protagonista *Arystofanesa* oddaje się we władanie kolejnym maskom kłamstwa – nie zdaje sobie sprawy z niebezpieczeństwa,

⁴² Ibidem, s. 65.

⁴³ Ibidem, s. 68.

⁴⁴ Zob. S. Rosiek, *Maska mowy*, w: *Maski*, t. 2., wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, s. 182.

jakie na siebie sprowadza, zacierając kruchą granicę między maską i twarzą. Staje się nieuchwytny, niewidzialny dla swoich rozmówców, zostaje maską wielbioną przez Chór ptaków. Co więcej, dzięki niej staje się pogromcą bogów i niweczy cały porządek świata.

Chiaromonte, definiując sytuację jednostki w faszystowskim świecie, podkreśla, że gdy pojedyncze życie podporządkowane było organizacji – to władza określała sens życia każdego obywatela i reguły rządzące światem:

Nie będzie tu od rzeczy wspomnieć – dodaje – że w uniwersum Mussoliniego najrozmaitsze „koncepcje świata” pojawiały się na zmianę z zaskakującą nieprzewidywalnością i niekonsekwencją, toteż dlatego dzisiaj musi się patrzeć na świat z perspektywy anglofobii, zwalczania spółek i imperializmu kolonialnego, tak jak wczoraj musiał się nań patrzeć z perspektywy frankofobii, hitleryzmu i małego „planu pięcioletniego”, mającego dokonać osuszenia Bagien Pontyjskich. Co naturalnie nie pozwala przewidzieć nowej kolejnej wizji świata, jaką chodzące wcielenie Boga-Państwa uzna wkrótce za doraźną prawdę. Tego rodzaju „przemiany wartości” następują po sobie błyskawicznie i wprawiają masy w stan zamroczenia⁴⁵.

W *Amarcord* obserwujemy sytuację podobną do tej przedstawionej w *Ptakach* – faszyzm staje się pustą, kwietną maską, przed którą tłumy popadają w ekstazę. Maską ta nie ma tożsamości, nie ma twarzy, jest kłamstwem. Ciągła przemiana faszyzmu powoduje, że nie można nadać mu imienia. Belting, analizując twarz Mao, zauważa, że zmonumentalizowana twarz dyktatora (umieszczona na bramie głównej nad placem Niebiańskiego Spokoju), będąca elementem kultu jego osoby, jest portretem, który w żaden sposób nie doprowadza do konkretnego człowieka. Portret ten natomiast ucieleśnia „lud, który w swej anonimowości szukał niejako kolektywnej fizjonomii”⁴⁶. Społeczeństwo szuka swojej twarzy i odnajduje ją w publicznej *face* dyktatora. Podobną funkcję spełnia kwietna twarz Mussoliniego.

Trudność w procesie integracji cienia polega na tym, że może on występować na dwóch poziomach: jednostkowym, kiedy cieniem jest to – zgodnie

⁴⁵ N. Chiaromonte, *Granice duszy*, op. cit., s. 191–192.

⁴⁶ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, op. cit., s. 283.

z definicją Junga – „czym osoba nie chce być”⁴⁷, i archetypowym, czyli tym, który jest właściwy dla nieświadomości zbiorowej i wyraża to, co negatywne w naturze ludzkiej, najbardziej prymitywne i odrażające w wymiarze zbiorowym. Dotarcie do cienia indywidualnego jest prostsze, niż dotarcie do cienia archetypalnego, w przypadku którego nie wystarczy uświadomić sobie treści stłumionych i wypartych. Jak zauważa Andrzej Warmiński, cień archetypalny wyraża nieświadomość od samego początku jej powstawania i dotyczy wszystkich skłonności ludzkich, nawet tych, które wiązalibyśmy ze światem zwierząt⁴⁸. Cień archetypalny jest więc związany z popędową naturą człowieka i kształtuje się w opozycji do wartości kulturowych i społecznych. Badacz tłumaczy:

Cień kolektywny może zawładnąć jakąś grupą społeczną, narodem, wyznawcami określonej ideologii. Nie zintegrowany okazuje się, przykładów dostarcza tutaj historia, potężną destruktywną siłą. Projekcja negatywnych cech danej grupy społecznej na inną często prowadzi do konfliktów i wyzwolenia niszczycielskiej mocy tkwiącej w psychice zbiorowej⁴⁹.

Nie można dotrzeć do cienia archetypalnego bez wcześniejszej asymilacji cienia osobowego⁵⁰. Dziadek i Titta weszli do labiryntu w poszukiwaniu kobiety. Poszukiwanie (czy oderwanie się) kobiety jest związane z pierwszym etapem życia, z fazą naturalną. Pierwsza połowa życia skoncentrowana jest przede wszystkim na oddzieleniu się od matki, wyzwoleniu się z niemowlęctwa i dzieciństwa oraz identyfikacji z dorosłym, aby móc tworzyć związki, takie jak małżeństwo⁵¹. Dopiero zamknięcie tego interpersonalnego, zewnętrznego wymiaru pozwala, w drugiej połowie życia, „na świadomy

⁴⁷ Cyt. za: A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Krytyczny słownik analizy jungowskiej*, przeł. W. Bobecki, L. Zielińska, Warszawa 1994, s. 47.

⁴⁸ A. Warmiński, *Koncepcja „cienia” w psychologii analitycznej C.G. Junga*, „Prace Filozoficzne” 1994, nr VII, z. 190, s. 37. Zob. też: J. Prokopiuk, *C.G. Jung, czyli Gnoza XX wieku*, w: C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przekł. i wybór J. Prokopiuk, s. 5-56, Warszawa 1976.

⁴⁹ Ibidem, s. 40.

⁵⁰ Zob. Ibidem, s. 39.

⁵¹ Zob. A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Krytyczny słownik analizy jungowskiej*, op. cit., s. 188.

związek z procesami wewnątrzpsychicznymi⁵². Obaj bohaterowie wydają się być w pierwszej fazie swojego życia, ponieważ nie mogą doświadczyć indywidualności. Nie przechodzą przez labirynt, wracają do domu. Co więcej, żaden z nich nie spotkał się z kobietą, której szukał, nie stanął z nią twarzą w twarz. Dlatego twarze tych kobiet nie stały się – jak mówi Belting – w spojrzeniu, nie ożyły⁵³. Jeżeli miały one potencjał spełnienia roli Ariadny, to nie zostały one dostrzeżone, podobnie jak nikt nie dostrzegł Minotaura. Choć labirynt się pojawił, nie spełnił swojej mitologicznej roli – czy raczej: nie pozwolił bohaterom na przejście, bo potraktował ich jako „nieuprawnionych”⁵⁴. Bohaterowie nie zrozumieli mocy, jaka z niego płynie, nie byli gotowi na spotkanie ze swoim cieniem indywidualnym, a tym bardziej na zmierzenie się z cieniem kolektywnym.

Fakt, że niemożność spotkania z cieniem archetypalnym dotyka całą społeczność, potwierdza też scena z Olivą. Wydaje się najbliższa obrazowi Tezeusza (w końcu on też zobaczył białego byka). Zdaje się, że labirynt został skonkretyzowany, co rodzi nadzieję, że chłopiec mógłby wskazać drogę do Minotaura. Co prawda, uciekł przestraszony, ale nietrudno sobie wyobrazić, że byłby w stanie wskazać drogę odważniejszym od siebie. Jednak reżyser niweczy możliwość spełnienia przez niego roli przewodnika, nakrywając głowę chłopca kapturem, co wizualnie odsyła do kostium osła i łączy postać Olivę z koniem Madonny. Gdy rodzina Biondich wybierała się na wieś, na piknik ten sam koń ciągnął ich dorożkę. Madonna opowiadał wtedy, jak trudno jest mu utrzymać zwierzę, gdy zmuszony jest czekać na pasażerów na dworcu. Titta, zafascynowany podróżą i koniem, prosi ojca, żeby ten zgodził się, by chłopak mógł powozić. Ojciec nie zgadza się i ucina dyskusję zdaniem: „Widział ktoś, żeby osioł prowadził konia?”. Tą skrajnie złośliwą uwagą ojciec definiuje sytuację młodszego syna w scenie z białym bykiem oraz – tym samym – wszystkich mieszkańców małego nadmorskiego miasteczka.

⁵² Ibidem.

⁵³ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, op. cit., s. 7.

⁵⁴ Zob. P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, op. cit., s. 175.

LABIRYNT ODNALEZIONY I NAZWANIE CIENIA

Znaki i struktury, które nie są dostrzegane ani zrozumiane przez uwikłanych w historię bohaterów, są widoczne na wyższym poziomie konstrukcji filmu dostępnym dla widza. Zasadniczą strukturą, która porządkuje wszystko i która została odsłonięta, jest labirynt. Jeśli bowiem przyjrzeć się labiryntom dziadka i Titty, odkrywamy, że nie dość, że są swoimi odbiciami, to każdy z nich ma swoją kontynuację w przestrzeni hotelu i szpitala. Ponadto cecha definiująca oba labirynty zostanie zmodyfikowana i przeniesiona do kolejnej sceny. Mgła sprzed domu Biondich okala Grand Hotel, dodatkowo szarpana jest przez wiatr i przecinana przez zawiewane wiatrem liście. Na tym dynamicznym wietrzno-mgielnym tle, na schodach przed hotelem, chłopcy z klasy Titty tańczą z wymyślanymi kobietami. Chwilę wcześniej zaglądali przez dziurkę od klucza w zakazaną przestrzeń hotelowego holu, w którym znajduje się nieczynna fontanna i szerokie schody na piętro. To przeniesienie mgły stwarza wrażenie ciągłości. Labirynt Titty zostanie przedłużony w białą przestrzeń szpitalnej sali, gdzie leczyła się matka chłopaka. Biała pościel, białe łóżka, białe ściany, matka w białej koszuli. Ojciec, który razem z Tittą odwiedzał chorą żonę, wyglądając przez okno szpitalnej sali, powie: „Ładny ogród. Drzewa wyglądają jakby kwitły. Ciągle pada”. To stwierdzenie wywołuje wrażenie, że jest to labirynt w labiryncie: biel z zewnątrz przeniesiona zostaje do wnętrza i znowu powielona w słowach, które łączą przestrzeń wewnętrzną i zewnętrzną. Żeby labirynt mógł być labiryntem – nie tylko w sensie metaforycznym – musi mieć podstawowy system i odznaczać się symetrią⁵⁵, która przejawia się chociażby w postaci multiplikacji. Zabieg Felliniego komplikuje przestrzeń i jednocześnie zwraca uwagę, że porządek labiryntu nie odnosi się tylko do uporządkowania przestrzeni konkretnych scen. Wynika z tego, że labirynt w *Amarcord* definiuje przestrzeń całości historii. Sekwencja z VII Wyścigiem Tysiąca Mil czy powtarzające się obrazy mieszkańców spacerujących po ulicach odsyłają wszak do metafory miasta jako labiryntu. Po tym miejskim labiryncie oprowadzają widzów opowiadacze: obłąkany Giudizio, adwokat, Titta czy uczestnicy faszystowskiego święta. Każda z tych postaci opowiada swoją historię miasta i jej mieszkańców, nadbudowując nad labirynt wizualny labirynt słowa.

⁵⁵ Zob. P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, op. cit., s. 50–51.

Historie te nie wyjaśniają, nie są mapą, nicią Ariadny, wprowadzają za to dodatkowe możliwości wyboru drogi, którą można podążać.

Małgorzata Jakubowska i Kamila Żyto, analizując paradygmaty filmowej narracji, zauważają, że labirynt jest szczególnie chętnie wykorzystywany jako matryca modelująca strukturę narracyjną. Badaczki przyglądają się kinu współczesnemu i zwracają uwagę, że pomysł takiego użycia motywu labiryntu zaczerpnięty został z kina artystycznego, którego bezsprzecznym przykładem jest twórczość Felliniego. W ich rozumieniu labirynt staje się strukturą, czyli zespołem „formalnych parametrów, które stają się cechami filmowej czasoprzestrzeni, a co za tym idzie – konstrukcji całej narracji”⁵⁶. Badaczki, próbując scharakteryzować labirynt, wskazują na multiplikację jako jedną z jego cech. Tłumaczą za Elżbietą Rybicką:

Do specyficznych labiryntowych efektów zaliczyć także należy różnego rodzaju powtórzenia. Analogicznie do błędzenia w pokrewnych korytarzach i nieuchronnych powrotów do tych samych repetycje pełnią funkcję, po pierwsze retardacyjną, odraczającą progresywny ruch (fabuły i myśli) i rozwiązanie, po drugie, podkreślają znaczenie samego procesu dochodzenia i aktywności poznawczej wobec nieosiągalnego celu.

Repliki, o których pisze Rybicka, nie są idealne – to tylko złudzenia. Analogicznie jak ma to miejsce w *Amarcord*, gdzie podobieństwa pomiędzy poszczególnymi fragmentami labiryntu nie rekonstruują siebie nawzajem. Choć sprawiają wrażenie do siebie podobnych, zachowują odmienność. Labirynt jako paradygmat filmowej narracji cechuje też brak i nadmiar: „Brak wynika z zamknięcia przestrzeni błędniaka i powoduje poczucie unieruchomienia i bezładu, nadmiar zaś prowadzi do niemożności wyczerpania wszystkich dróg, zapewnia pozór ciągłego podążania do przodu, jednocześnie stanowi o monotonii tego procesu”⁵⁷. Kornatowska słusznie zauważa, że na początku filmu kamera „skądś” przybywa, wjeżdża do „owego Rimini pamięci”, w końcowych kadrach z kolei odjeżdża „gdzieś, skąd przybyła”. Sposób fotografowania stanowi klamrę, którą Fellini zamyka przestrzeń labiryntu. Decyzja, by opowiadacze mówili twarzami zwróconymi do kamery, wzmacnia wrażenie, że jest jakieś zewnątrz – że przestrzeń, do której weszła

⁵⁶ M. Jakubowska, K. Żyto, op. cit., s. 12.

⁵⁷ Ibidem., s. 13.

kamera, jest zamknięta. Kornatowska jednak pisze, że immanentną cechą filmów Felliniego jest to, że nie da się ich interpretować jednokierunkowo. Z jednej strony jest to sposób na opisanie ambiwalentnej rzeczywistości, z drugiej – pozostaje w pełnej zgodzie z mitycznym światopoglądem artysty⁵⁸. Wydaje się, że labirynt jest najlepszym modelem opisującym tak postrzegania i odczuwaną rzeczywistość.

Jakubowska i Żyto zwracają uwagę na celowość organizacji struktury labiryntowej jako paradygmatu narracji filmowej. Strukturę tę cechuje to, że jest zaplanowana. Znamienne jak bardzo te uwagi są zgodne z myśleniem Felliniego (którego słowa przytaczałam na początku) o tworzeniu filmu przyrównywanym do pozorowanego chaosu, który w istocie swej jest przemysłany. Forma labiryntowa filmowej narracji nigdy nie jest pozbawiona sensu, bowiem jest realizacją wcześniej powziętego planu. Wynika to z faktu, że chwyt i rozwiązanie, które prowadzą do konstrukcji labiryntowej, powtarzane są systematycznie, z dużą częstotliwością. W jakim celu Fellini skonstruował labirynt? Kto jest Tezeuszem? Kto Ariadną? Kiedy przyglądamy się labiryntowi z poziomu narracji, to Tezeuszem staje się widz – to on jest wędrowcem.

Wędrowiec – czytamy w tekście Jakubowskiej i Żyto – którego drogę stanowi labirynt, znajduje się w specyficznej sytuacji, nieporównywalnej z sytuacją żadnego innego człowieka. Jest on więźniem przestrzeni, którą penetruje, ale paradoksalnie więźniem obdarzonym swego rodzaju wolnością wyboru. Bywa kojarzony z Benjaminowską figurą *flâneura*, lecz błądzenie i wędrówka jest dla niego rodzajem wewnętrznego bądź zewnętrznego nakazu, a nie dobrowolnym życiowym wyborem⁵⁹.

Na sytuację przymuszenia Tezeusza zwracają uwagę też Kowalski i Krzak, gdy rozpatrują jego podróż w kontekście procesu indywiduacji. Tezeusz nie może zignorować wejścia do labiryntu, ponieważ nie może zignorować cienia, który w nim jest, w przeciwnym wypadku cień pożre herosa. Tomasz Olchanowski dodaje, że izolowanie się od cienia powołuje do życia „jednostki naiwne, sprawiające wrażenie niewinnych, dążące do doskonałości, owładnięte przez myślenie życzeniowe, charakteryzujące się idealistyczną

⁵⁸ M. Kornatowska, *Fellini*, op. cit., s. 150.

⁵⁹ M. Jakubowska, K. Żyto, op. cit., s. 12.

postawą⁶⁰. Dlatego Tezeusz jest wezwany – powołany do przejścia przez labirynt przez głos zewnętrzny albo wewnętrzny. Jednak wezwanie to jest skierowane do wędrowca, który jest do wędrowki przygotowany. Heros, nim stanął przed labiryntem, stoczył liczne walki i dokonał wielkich czynów. Indywiduacja w tym przypadku to inicjacja wyższego stopnia. Jej celem nie jest wprowadzenie w rzeczywistość społeczną, ponieważ to zostało już osiągnięte, a wprowadzenie w rzeczywistość duchową i powołanie do narodzin osobowości zdolnej do tworzenia społeczności⁶¹.

Fellini konstruuje swoją labiryntową narrację dla Tezeusza-widza doświadczonego wojną⁶², czyli człowieka, który może spojrzeć na faszystowskie Włochy z perspektywy blisko czterdziestu lat. Podróż przez labirynt zmusza Tezeusza-widza do konfrontacji z prawdziwą historią, która się wydarzyła i której on był świadkiem i bezpośrednim uczestnikiem. Celem labiryntu, który stworzył Fellini jest skonfrontowanie Tezeusza-widza z fałszywą formą ludzkiej twarzy, jaka została przyprawiona społeczeństwu włoskiemu przez władzę totalitarną⁶³.

W całej historii nie idzie tyle o kwietną twarz Mussoliniego, bo – jak zauważa Hendrykowski – „pomimo presji propagandowej mitologii, twarze funkcjonariuszy ustroju totalitarnego nie są czymś metafizycznym”⁶⁴. Chodzi więc o to, by Tezeusz-widz zrozumiał, w którym momencie i w jaki sposób nastąpiło „wpisanie” jego własnej twarzy w twarz totalitarną. Fellini mówi jednak nie tylko do włoskiego widza z 1973 roku – zwraca się również do widza współczesnego.

Amarcord, postrzegany jako labirynt, wymusza na współczesnym widzu, by odważył się spojrzeć w siebie. Brak wiary – albo raczej zaprzeczanie istnieniu faszyzmu jest cieniem – jest Minotaurem. Opisuając Minotaura, Kowalski

⁶⁰ T. Olchanowski, *Jungowska diagnoza kultury współczesnej*, w: *Przewodnik po myśli Carla Gustawa Junga*, red. H. Machoń, Warszawa 2017, s. 231.

⁶¹ Zob. K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, op. cit., 110.

⁶² Pośrednio o tym doświadczeniu Fellini pisze w swoich notatkach do Charlotte Chandler: „Mój powrót do Rimini w 1945 roku, po wojnie, był dla mnie ciężkim przeżyciem. Domy, w których mieszkałem, zniknęły. Miasto było wielokrotnie bombardowane. Czułem bezsilną wściekłość”. Ch. Chandler, *Ja Fellini*, op. cit., s. 218.

⁶³ Zob. M. Hendrykowski, *Semiotyka twarzy*, Poznań 2017, s. 149.

⁶⁴ Ibidem.

i Krzak podkreślają potworność, zarówno jego wyglądu, jak i charakteru. Brutalność Minotaura nie wynika jednak z zakłócenia stosunku między dobrem a złem, ponieważ pierwiastek dobra tu nie istnieje. Minotaur nie stawał się potworem, on się nim urodził. Monstrum jest pasywne, ponieważ jest zamknięte w labiryncie, który ogranicza jego rzeczywistość. Ofiary, którymi się żywi, są mu dostarczane, nie zdobywa ich sam. Wydaje się, że najgorszą jego cechą jest potencjalność jego bestialstwa, czyli to ile zła mógłby wyrządzić⁶⁵. Dlatego Fellini mówił, że aby utrzymać w ryzach faszyzm, który jest w nas, nie wystarczy opowiedzieć się po stronie partii antyfaszystowskiej. Taki gest nie doprowadza do odkrycia Minotaura, wręcz przeciwnie: dodatkowo go ukrywa. „Żeby się z nią [siłą Minotaura – przyp. I.T-J.] zetknąć, trzeba szczególnych starań, trzeba się doń przedrzeć, przedostać, droga jest wyjątkowo trudna – cały labirynt stoi na przeszkodzie”⁶⁶. W *Amarcord* w staraniach i przedzieraniu się przez labirynt do Minotaura pomaga widzowi oczywiście autor, który w tak przyjętym układzie staje się Ariadną⁶⁷. Ariadna jest nierozzerwalnie związana z labiryntem⁶⁸. Dziewczyna zna jego tajemnicę oraz sposób, dzięki któremu można przez niego przejść i się nie zgubić. Pozostawia Tezeuszowi-widzowi tropy. Przywołując sytuację dziadka i Titty wędrujących za kobietami, zwróciłam uwagę, że ani pokojówka, ani Gradisca nie doprowadziły ich do celu – mężczyźni nie spotkali kobiet. Odnoszę wrażenie, że tropy, których nosicielkami były te kobiety nie były czytelne dla bohaterów. Są natomiast czytelne dla widza, bo tylko z jego poziomu można je rozszyfrować. Gradisca i pokojówka, która gdzieś zniknęła we mgle, doprowadzają nas do epizodu parady faszystów. Rozpoczyna go sygnał gwizdka i rozkaz: „Bacność!”, który ma uporządkować chaos tłumu. Do zgromadzonych na palcu mieszkańców zbliża się, wraz z lokalnymi dygnitarzami, prefekt. Jednak nim ta postać się pojawi, Fellini pośrodku kadru umiejscawia – jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki – mgłę, której źródła nie można dociec. Mgła gęstnieje i rozlewa się

⁶⁵ K. Kowalski, Z. Krzak, op. cit., s. 19–20.

⁶⁶ Ibidem, s. 20.

⁶⁷ Hendrykowski ustanowił autora dzieła filmowego w roli Ariadny, gdy przyglądał się wieloznaczności dzieła filmowego; natomiast o widzu pisał jako o Tezeuszu. Zob. M. Hendrykowski, *Język ruchomych obrazów*, Poznań 1999, s. 127.

⁶⁸ K. Kowalski, K. Krzak, op. cit., s. 105.

na cały kadr. We mgle wygłasza prefekt swoje przemówienie. Pochód rusza dalej. Kolejny ważny moment uroczystości wyznacza pojawienie się kwietnego portretu Mussoliniego. Jego twarz jest upleciona z białych i czerwonych kwiatów, obok powiewają czarne sztandary. Imię pokojówki, wykrzykiwane przez dziadka w mgielnym labiryncie, stało się imieniem mgły, która przywiodła nas przed faszystowskiego prefekta. Nie przez przypadek Gradisca fotografowana jest zawsze w otoczeniu trzech kolorów: czerwonego, białego i czarnego. Jej zadanie polega na tym, by doprowadzić widza do monstualnej twarzy Mussoliniego – jest tropem wiodącym do maski duce. Sekwencja z pochodem faszystów jest miejscem, w którym śpi Minotaur.

W *Amarcord*, oglądanym przez pryzmat Tezeuszowej wyprawy, pojawiają się elementy indywiduacji zbiorowej: Tezeusz/adept – widz, Ariadna/anima – autor, Minotaur/cień – faszyzm, labirynt/podświadomość – struktura czasoprzestrzeni. Aby Tezeusz mógł zwycięsko wyjść z próby, potrzebna jest jeszcze obecność Wielkiej Matki i Starego Mędrca. W micie o Tezeuszu rozpatrywanym w kontekście Jungowskiego pojęcia indywiduacji, Wielką Matką jest Afrodyta, Starym Mędrce – Posejdon. Wielka Matka zawiaduje przyrodą, przejawami życia, rozmnażania, śmierci, z kolei Stary Mędrzec to mądrość kultury, której wcieleniem są przodkowie traktowani jako mędracy⁶⁹. W filmie przyglądamy się pyłkom topoli, następstwom pór roku, śmierci matki i zaślubinom Gradiski, a tuż obok pojawiają się Giotto, Dante, Pascoli, D'annunzio czy twarze aktorów na fotosach. Na poziomie fabuły te obrazy natury i życia mieszkańców oraz postaci historyczne tracą swoją wielowymiarowość, ponieważ podkreśla się przede wszystkim ich folklorystyczny sens i szkolną rutynę, w którą wtłoczeni są chłopcy. Dodatkowo są one na nowo definiowane przez ideologię. W przestrzeni indywiduacji widza znaczenia, jakie niosą ze sobą obrazy rytuałów związanych z początkiem wiosny, ślubem bohaterki czy przywołane nazwiska artystów, stają się wyrazem wartości mogących nadać życiu głębszy sens, który za wszelką cenę należy odzyskać. Jeśli odkryjemy te wartości, zdolni będziemy przeciwdziałać faszystowskiemu ustanawianiu życia jednostki własnością organizacji⁷⁰.

Nie chodzi tylko o sztukę, idzie aż o sztukę – o humanizm, o przyswajanie go sobie, jego głębokie zrozumienie. Jeśli tego zrozumienia humanizmu

⁶⁹ Zob. Ibidem, s. 128.

⁷⁰ Zob. N. Chiaromonte, *O faszyzmie*, op. cit., s. 192.

brak, zaczynamy podążać drogą *Ptaków*, młodych faszystów, awangardzistów, młodych Włoszek z parady w *Amarcord*, Adolfa Eichmanna...

* * *

Dlaczego Fellini zdecydował się na imaginacyjny powrót do Rimini? Szukał w tym powrocie sposobu opowiedzenia o indywiduacji zbiorowej, która się nie powiodła. Wydaje się, że właśnie w tym braku powodzenia spotykają się bohaterowie *Amarcord* i komedii Arystofanesa. Nie potrafią przejść przez proces indywiduacji, ponieważ za bardzo zapatrzili się w maskę i zawierzyli jej. Uwierzyli w kłamliwe słowa duce i faszystów, uwierzyli, że są tymi, którzy potrzebują silnego wodza, że są zamknięci w labiryncie dorastania, w poszukiwaniu swojej twarzy zatrzymali się przy masce duce i przyjęli ją jako własną tożsamość. Fellini idzie jednak dalej: nie chce patrzeć tylko wstecz – chce, by jego dzieło było przestrogą również dla współczesnych. I dlatego do filmowego labiryntu zaprasza swoich widzów. Labirynt, który pojawia się na poziomie struktury *Amarcord*, ostrzega: faszyzm istnieje w nas, często niezauważony, bo przysłonięty takim czy innym wyobrażeniem o nas samych, taką czy inną maską. Film ten można uznać za odkrycie, którego dokonał sam reżyser. W kontekście procesu indywiduacji *Amarcord* nie znaczy już tylko: „przypominam sobie” (w domyśle „moje Rimini”, „moje dzieciństwo”), ale i: przypominam sobie siebie całego, z własnym cieniem.

Bibliografia

- Arystofanes, *Ptaki*, przekł. i objaśnienia J. Jedlicz, wstęp K. Kumaniecki, PIW, Warszawa 1954.
- Belting Hans, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
- Cirio Rita, *Fellini. Zawód: reżyser. Rozmowy*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Świat Literacki, Izabelin 2003.
- Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2000.
- Chandler Charlotte, *Ja Fellini*, przeł. H. Igalson-Tygielska, Czytelnik, Warszawa 1996.
- Chiaromonte Nicola, *Granice duszy*, przeł. S. Kasprzysiak, wybór i oprac. S. Kasprzysiak, P. Kłoczowski, Czytelnik, Warszawa 1996.
- Grazzini Giovanni, *Federico Fellini o filmie [rozmowy z Federiciem Fellinim]*, przeł. A. Wertenstein, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Hendrykowski Marek, *Drugie wejście. Analizy i interpretacje*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.

- Hendrykowski Marek, *Język ruchomych obrazów*, Ars Nova, Poznań 1999.
- Hendrykowski Marek, *Semiotyka twarzy*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017.
- Jakubowska Małgorzata, Żyto Kamila, *Labirynt i klucze – paradygmaty współczesnej narracji filmowej*, w: *Paradygmaty współczesnego kina*, red. R.W. Kluszczyński, T. Kłys, N. Korczarowska-Różycka, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2015.
- Janion Maria, Rosiek Stanisław (red.), *Transgresje 4. Maski*, t. 2, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie Gdańsk, Gdańsk 1986.
- Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole. Wybór pism*, wybór, przekł. i wstęp J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976.
- Kezich Tullio, *Federico Fellini. Księga filmów*, przeł. A. Gołębiowska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2009.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2019.
- Kornatowska Maria, *Fellini*, wyd. 3. uzup., Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Kostek Szymon, „Return of the rightful gods?”. *Kolonizacja, władza i utopia w „Ptakach” Arystofanesa*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae”, 2011, nr XXI/1.
- Kowalski Krzysztof, Krzak Zygmunt, *Tezeusz w labiryncie*, Ossolineum, Wrocław 1989.
- Królikiewicz Grzegorz, *Kłopoty z Fellinim. Sylwetka artystyczna Federico Felliniego*, Studio Filmowe „N”, Łódź 1994.
- Machoń Henryk (red.), *Przewodnik po myśli Carla Gustawa Junga*, PWN, Warszawa 2017.
- Riemen Rob, *Wieczny powrót faszyzmu*, przeł. A. Oczko, Universitas, Kraków 2014.
- Samuels Andrew, Shorter Bani, Plaut Fred, *Krytyczny słownik analizy jungowskiej*, przeł. W. Bobecki, L. Zielińska, Oficyna Wydawnicza UNUS, Wałbrzych 1994.
- Santarcangeli Paolo, *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, red. A. Krawczuk, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982.
- Warmiński Andrzej, *Koncepcja „cienia” w psychologii analitycznej C.G. Junga*, „Prace Filozoficzne”, 1997, nr VII, z. 190.

The Mask and the Labyrinth. On the Process of Collective Individuation in Federico Fellini’s *Amarcord*

The article focuses on selected aspects of *Amarcord*’s film and tries to answer the question why the characters of Fellini’s film were unable to meet their shadow and complete the process of individuation (as defined by C.G. Jung), and whether the diagnosis made by the director with regard to his characters indicates an opportunity, so that the viewer could avoid such blindness. Searching for answers to these questions, I use the anthropological category of labyrinth and mask.

I agree with the way of perceiving and defining the concept of fascism proposed by Nicola Chiaromonte.

Keywords: Federico Fellini *Amarcord*; process of collective individuation; fascism; mask; labyrinth; Aristophanes *Birds*

Data przesłania tekstu: 30.01.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 15.02.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 15.03.2021