



„Amarcord” Federico Felliniego - arcydzieło włoskiego kina autorskiego

2014-05-07

„Amarcord” jest filmem z roku 1973. Od czasów współczesnych dzieli go ponad 40 lat, a przedstawione wydarzenia - rozgrywające się w latach 30-tych XX w. - jeszcze bardziej cofają ten utwór w czasie. Mimo upływu lat „Amarcord” pozostaje dziełem niezwykłym i poruszającym. Arcydziełem.

Film jest dziełem Federico Felliniego (1920-1993), wielkiego twórcy kinematografii włoskiej i światowej. Fellini tworzył filmy przez blisko 40 lat, od początku lat pięćdziesiątych do schyłku lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Pozostawił ponad 20 dzieł, wśród nich tak znane i wybitne, jak „La Strada”, „Noce Cabirii”, „Słodkie życie”, „Osiem i pół”, „Satyricon”, „Rzym”, „Casanova” oraz właśnie „Amarcord”. W początkowym okresie twórczości Fellini częściowo pozostawał pod wpływem neorealizmu włoskiego, ruchu artystycznego powstałego jako sprzeciw wobec faszyzmu i ukazującego „konflikty i dramaty zwykłych ludzi, urastające, dzięki bogactwu obserwacji i prawdzie psychologicznej, do wielkich uogólnień” (Wikipedia). Później reżyser podążał własną, indywidualną drogą artystyczną, charakteryzującą się wizyjnością, widowiskowością, kreowaniem rzeczywistości, dbałością o formę plastyczną filmów, odejściem od tradycyjnej narracji fabularnej, osobistymi fascynacjami, przewijającymi się przez całą twórczość i połączeniem celnych, nierzadko złośliwych obserwacji z ciepłym, wyrozumiałym patrzaniem na świat i ludzi oraz próbą odpowiedzi na pytania o istotę i sens życia.

„Amarcord” powstał w dojrzałym okresie twórczości Felliniego. Rok przed nim Fellini nakręcił „Rzym”, a następnym w kolejności filmem był „Casanova”. Pod koniec lat sześćdziesiątych i z początkiem lat siedemdziesiątych pojawiły się dzieła tak znaczące dla kinematografii światowej, jak „Bullitt” Yatesa, „Dziecko Rosemary” Polańskiego, „2001: odyseja kosmiczna” Kubricka, „Sól ziemi czarnej” Kutza, „Zmierzch bogów” Viscontiego, „Nocny kowboj” Schlesingera, „Rzeźnik” Chabrola, „Brzezina” Wajdy, „Ojciec chrzestny” Coppoli, „Nędzne psy” Peckinpaha, „Ostatnie tango w Paryżu” Bertolucciego, „Kabaret” Fosse’a, „Dyskretny urok burżuazji” Buñuela, „Szepty i krzyki” Bergmana, „Szczęśliwy człowiek” Andersona czy „Sanatorium pod klepsydrą” Hasa. Zestaw ten świadczy o rozwoju kina wielkich indywidualności w tym okresie czasu, szczególnie na kontynencie europejskim. Fellini z pewnością był jedną z takich indywidualności, czyli twórcą natychmiast rozpoznawalnym, nie dającym się zasufladkować.

Tytuł „Amarcord” pojawia się na całym świecie w wersji oryginalnej. W dialekcie rzymskim oznacza on „pamiętam” lub „przypominam sobie”. Fabuła filmu obejmuje rok z życia 16-letniego Titty Biondiego, granego przez Bruno Zanina, i jego otoczenia (rodzina, koledzy, nauczyciele, mieszkańcy miasta) od wiosny 1933 do wiosny 1934 roku. Powszechnie przyjmuje się, że film bazuje na wspomnieniach z młodości Felliniego, nie oznacza to jednak, że wszystkie pokazane w nim wydarzenia miały miejsce naprawdę i że Titta Biondi to w pełni młody Fellini. Analogicznie zakłada się, że miejscem tych wydarzeń jest położone nad Adriatykiem miasto Rimini, w którym przyszły reżyser urodził się i dorastał, chociaż nazwa miasta nie pojawia się w filmie.

Do najważniejszych postaci filmu oprócz samego Titty Biondiego należą jego rodzice, Miranda i drobny



przedsiębiorca budowlany Aurelio, dziadek, brat, wujek Pattaca od strony matki, ukazany jako lokalny „niebieski ptak”, szalony wujek Teo od strony ojca, proboszcz, prawnik, miejscowy przywódca faszystów, plejada groteskowo przedstawionych nauczycieli, handlarz Bisceyn oraz kobiety w życiu młodego Titty – miejscowa piękność, fryzjerka Gradisca, szalona prostytutka Volpina, koczująca na obrzeżach miasta, i anonimowa kioskarka handlująca tytoniem, sprawczyni inicjacji seksualnej Titty. Fellini świadomie zrezygnował z gwiazdorskiej obsady i starannie wybrał na wykonawców ról amatorów lub mało znanych aktorów scen prowincjonalnych. Jedynie Magali Noël jako Gradisca była stosunkowo znaną w tym czasie aktorką.

Film rozpoczyna się od spalenia na głównym placu miasta kukły, symbolizującej odchodzącą zimę. W dalszej kolejności następuje szereg chronologicznie uporządkowanych epizodów, które rozgrywają się w różnych miejscach: w szkole, ukazanej jako pandemonium pełne najosobliwszych dziwaków, na placu budowy ojca nad morzem, gdzie pojawia się szalona, monstrialna Volpina, obiekt fascynacji dorastających chłopców, w domu Titty, w którym wszyscy się kłócą i bczą na siebie, na ulicach miasta podczas wieczornej promenady. Wśród mieszkańców miasteczka podczas tego obowiązkowego wieczornego spaceru króluje Gradisca, o której marzy Titta, ale pojawiają się także w celach „reklamowych” panie lekkich obyczajów. Film przenosi widza również do miejsca, gdzie młodzi chłopcy uprawiają zbiorowy samogwałt, oraz do kościoła podczas spowiedzi Titty, który ma problemy z wyznaniem swojego „czynu nieczystego”. Obserwujemy następnie miasto podczas wizyty dostojnika faszystowskiego (być może samego Mussoliniego) – wizyta ta była między innymi przyczyną bardzo nieprzyjemnego wydarzenia w życiu rodziny Biondi: ojciec Titty, niegdysiejszy socjalista, został poddany brutalnemu przesłuchaniu i był torturowany przy pomocy oleju rycynowego. Kolejny epizod prowadzi widza do wytwornego Grand Hotelu, o którym krążą fantastyczne opowieści (między innymi przedstawiona jako żartobliwa fantasmagoria opowieść szpetnego handlarza Bisceyna o wizycie szejka arabskiego i jego dwudziestoosobowego haremu, na czym Bisceyn miał seksualnie bardzo skorzystać). Podczas jednodniowej podróży całej rodziny Titty na wieś szalony wujek Teo ucieka na drzewo i głośno stamtąd domaga się kobiety (jego okrzyk „chcę kobiety!” to jeden z motywów przewodnich filmu). Ważną sceną jest zbiorowe powitanie na morzu olbrzymiego, przepływającego w drodze do Ameryki transatlantyku „Rex”, co przedstawione zostało w filmie jako wielkie widowisko, tajemnicze i pełne poezji zarazem. Jesień przynosi gęstą, nieprzeniknioną mgłę, potem następuje scena z samochodowym Wyścigiem Tysiąca Mil, a Titta przeżywa w trafice swoją osobliwą przygodę seksualną z kioskarką, co przypląca krótkotrwałym szokiem i gorączką, natomiast z nastaniem zimy dochodzi do wielkich, niespotykanych od dziesięcioleci opadów śniegu w mieście. Nadzwyczaj przejmującym epizodem filmu jest choroba, śmierć i pogrzeb matki Titty, znakomicie odtwarzanej przez neapolitańską aktorkę Pupellę Maggio (postać tę widz na długo zapamiętuje, ponieważ taka, jaka jest – zręczliwa, ale troskliwa, wiecznie zapracowana, kochająca i wybacząca – staje się archetypem każdej matki). Wiosną następnego roku film kończy się sceną wesela Gradiski z karabinierem, który niestety nie jest „księciem z bajki”, co dla Titty i pozostałych kolegów jest końcem pewnej epoki, ponieważ Gradisca opuszcza miasto. W ten sposób zamyka się także symboliczne koło cyklu rocznego dla całej zbiorowości.

Fellini zerwał w filmie z tradycyjną narracją fabularną, polegającą na przedstawianiu jednoznacznej, wyraźnie zarysowanej akcji o przejrzystym przebiegu, zgodnie z tradycyjnym schematem „zawiązanie akcji – rozwinięcie – zakończenie równoznaczne z rozwiązaniem”. Fellini odszedł od konstrukcji fabuły, budowanej na zasadniczych konfliktach między bohaterami, mniej lub bardziej dramatycznych



zwrotach akcji, punktach kulminacyjnych oraz na hierarchii bohaterów (bohater główny, postaci poboczne i epizodyczne). W tym filmie wszystkie postaci są główne i epizodyczne zarazem i prawie każda ma swój moment, w którym staje się postacią najważniejszą. Należy tu raczej mówić o bohaterze zbiorowym. Jest nim społeczność włoskiego miasta prowincjonalnego średniej wielkości z okresu dwudziestolecia międzywojennego, w którym prowincja była izolowana od głównych centrów cywilizacji, stąd też pozostawała intelektualnie i społecznie niedojrzała. W „krainie dzieciństwa” Felliniego bardzo istotną rolę odgrywał kościół katolicki, obciążony wówczas skostnieniem i tradycjonalizmem, zaś w życiu politycznym tej epoki dominował faszyzm we włoskim wydaniu, groteskowy i buńczuczny, ale jednak naprawdę groźny.

Zbliżony styl narracji, oparty na łączeniu i kontrastowaniu epizodów, występuje w filmie „Rzym”, tworzącym wraz z „Amarcordem” swoisty dyptyk autobiograficzny Felliniego. Jerzy Płażewski w swojej książce „Język filmu” przywołuje właśnie „Rzym” i „Amarcord” jako „trzeci stan skupienia” materii dramatycznej filmu pomiędzy filmem fabularnym i dokumentalnym. Inni twórcy filmowi w tym czasie i w późniejszym okresie posługiwali się podobną metodą portretowania lub kreowania rzeczywistości – wystarczy wspomnieć Luisa Buñuela („Dyskretny urok burżuazji”, „Widmo wolności”), Roberta Altmana („Na skróty”, „Prêt-à-porter”) czy Wojciecha Jerzego Hasa jako twórcę filmu „Sanatorium pod klepsydrą”.

Gdy się wspomina filmowe „Sanatorium pod klepsydrą”, warto zwrócić uwagę na analogie także w innym zakresie, a mianowicie w sposobie portretowania i mitologizowania prowincji, która naznaczona jest marazmem, niedojrzałością, lękiem przed odpowiedzialnością, teatralną umownością, rytuałami codzienności, nadmierną obrzędowością, skrywanymi tajemnicami i godzeniem się na substytuty, a zarazem poddana zostaje kosmogonicznym cyklom natury (znaczenie pór roku). Prowincja ta we wspomnieniach twórców nigdy nie jest do końca rzeczywista, należy bowiem do zamkniętego świata przeszłości. Obecne jest to również w literackim pierwowzorze filmu Hasa, czyli w prozie Brunona Schulza. Analogie między prozą Schulza i „Amarcordem” silnie podkreśla Maria Kornatowska, autorka polskiej monografii Felliniego.

Wątki autobiograficzne, które bezsprzecznie dominują w filmie Felliniego, nasuwają skojarzenia z nurtem twórczości narracyjnej XX w., wywodzonej od słynnego cyklu powieściowego Marcela Prousta „W poszukiwaniu straconego czasu”. Proust i jego następcy próbowali poprzez sztukę wskrzesić i utrwalić świat, który bezpowrotnie przeminął – po części jako wierne wspomnienie rzeczywistości, po części zaś jako jej deformację i kreowanie nowej rzeczywistości na tej podstawie. „Amarcord” należy do najznakomitszych utworów hołdujących tej zasadzie – jest drobiazgowy w swoich obserwacjach, a zarazem wizjonerski, poetycki, mityczny i nierzeczywisty.

Jako opowieść o dojrzewaniu „Amarcord” nawiązuje także do „powieści rozwojowej” i „powieści o formowaniu się”. Film zręcznie i trafnie przedstawia proces dojrzewania emocjonalnego, egzystencjalnego i seksualnego młodego człowieka. Jest to jeden z głównych wątków filmu, ale oczywiście nie jedyny, ponieważ Fellini nie zamierzał stworzyć dzieła o charakterze dydaktycznym czy moralizatorskim. Warto pamiętać o wielowarstwowej krytycznej ocenie przeszłości, która pomimo wszechobecnej nostalgii nie stała się dla Felliniego banalną krainą wiecznej szczęśliwości, lub o wątkach kosmologicznych, dochodzących w filmie do głosu.



O wielkiej wartości filmu zdecydowały nie tylko nowatorstwo w podejściu do dzieła filmowego, które jest de facto afabularne, maestria reżyserii, zalety scenariusza i znakomite aktorstwo, ale także wielkie walory plastyczne filmu. Każdy epizod – czy to komiczny czy też przejmująco smutny – ma swój własny nastrój i rytm, co podkreśla precyzyjna scenografia i znakomite zdjęcia autorstwa Giovanniego Rotunno, który pięknie operował kolorami i preferował płynne ruchy kamery. W tym kontekście często wspomina się zafascynowanie Felliniego sztuką kreacyjną i wizjonerską – barokiem, ekspresjonizmem, surrealizmem – oraz ideą syntezy sztuk. W przypadku „Amarcordu” Maria Kornatowska dopatruje się pokrewieństw ze sztuką Hieronima Boscha.

Równie ważna dla filmu jest muzyka, którą skomponował Nino Rota, wieloletni współpracownik i przyjaciel Felliniego. Muzyka ta dodaje znaczenia i emocjonalnej wyrazistości każdej ze scen, którą ilustruje, jest w zależności od potrzeb dynamiczna lub liryczna, w pełni zachowując indywidualne cechy stylu kompozytora. Nino Rota czerpał pełnymi garściami z muzyki ludowej, popularnej, a nawet cyrkowej, a mimo to jego muzyka nie stała się pospolita ani wulgarna. Muzyka do „Amarcordu” to jedno z największych dokonań twórczych kompozytora – natychmiast wpada w ucho, długo pozostaje w pamięci i nie daje się pomylić z niczym poza ilustracjami muzycznymi Nino Roty do innych filmów Felliniego. Dzięki swojej jakości muzyka ta wiedzie po części samodzielny żywot.

„Amarcord” do dzisiaj fascynuje jednolitością wizji artystycznej Felliniego, który mimo zmienności nastrojów i tematyki potrafił połączyć wszystko w integralną całość, przypominającą mieniącą się barwami, kunsztowną mozaikę. Żadna ze scen nie jest nudna, rozwlekła, wulgarna czy oschła. Świat przedstawiony w filmie może nie jest naturalny, bo wszystko w nim jest inscenizowane, ale w naturalny sposób łączy obserwację, karykaturę, groteskę, a nawet indywidualne obsesje twórcy (takie jak kobieta i kobiecość) z wizjonerstwem, poezją, tajemniczością, nostalgią, refleksją nad losem ludzkim, wyrozumiałością dla skomplikowanej natury człowieka i radością życia. Dzięki temu film nie tylko oferuje głębokie przeżycia estetyczne, ale autentycznie wzrusza. Najważniejsi w filmie są ludzie widziani oczyma reżysera, którzy mimo swoich wad, słabości i dziwactw stają się nam bliscy, stąd też bliskie staje się także patrzenie twórcy na świat.

Niezwykłość wizji artystycznej „Amarcordu” i jego bardzo osobisty charakter to zapewne główne powody, dla których takie uprawianie kina, jakie Fellini proponuje w „Amarcordzie”, w zasadzie nie znalazło naśladowców. Dzieło Felliniego jawi się w związku z tym jako samotny pomnik kina autorskiego, wykazujący wprawdzie pewne podobieństwa z dziełami innych twórców, ale w pełni zachowujący swoją odrębność. Dzięki takim filmom jak „Amarcord” Fellini stał się dla Włochów i Europejczyków jednym z najwybitniejszych twórców XX w.