

Na koncu šteje le film

KRISTIAN BOŽAK KAVČIČ

Redkokatero delo je tako močno zasidrano v filmski kanon kot **Osem in pol** (8½, 1963) Federica Fellinija. V širšem filmskozgodovinskem kontekstu film ustoličuje modernistični stilistični pristop, ki se odraža predvsem v lahkotnejšem (montažnem) prepletanju stvarnosti, sanj, sanjarjenj, spominov, *flashforwardov*, *flashbackov* ipd. Zunaj okvira evropskega avtorskega filma 60. let predstavlja intimno prelomnico v ustvarjanju avtorja, ki z režiranjem novega filma skuša prebiti svojo ustvarjalno krizo. Čeprav lik kritika Carinija v filmu novemu scenariju Fellinijevega alter-ega Guida Anselmija očita pomanjkanje »*ispirazione poetica*«, poetičnega navdiha, *Osem in pol* dokazuje nasprotno. Film je nabit z dinamičnimi filmskimi postopki, s katerimi avtor odgovarja na še eno Carinijevo misel – da film (kot umetnost) za 50 let zaostaja za drugimi vejami umetnosti.

Fellini v *Osem in pol* gneta filmsko materijo, ki je hkrati kompleksna, izmuzljiva in enostavna, berljiva. Kljub formalni razvejanosti in paleti uporabljenih izraznih sredstev film deluje čvrsto in enovito. Montažo je tako mogoče misliti le v pogovoru s preostalimi filmskimi izrazili. Premišljena (fantastična, čarobna baletna)¹ koreografija kamere(-kalejdoskopa)² in likov oblikuje svojstven filmski prostor, pri čemer je mogoče zaznati sledi bazinovske naklonjenosti dogajanju v več planih po globini polja.

Že prva podoba po sanjski uvodni sekvenci jasno začrta ključen mizanscenski pristop, ki ga še očitneje prikaže

pompozna sekvenca pri vodnjaku – nenehno gibanje z odmerjenimi, ritmičnimi vstopi likov v slikovno polje, njihovimi akcijami in pogledi. Dinamično dogajanje vzbuja vtis hitre montaže, a pravzaprav je montažni ritem precej miren. Fellinijev ples – kot njegovo filmsko govorico ubesedi režiser (igra ga Orson Welles) v epizodi »Skuta« omnibusa **RoGoPaGa** (1962, Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti, Pier Paolo Pasolini in Roberto Rossellini) – se formalno velikokrat naslanja na režijski princip montaže znotraj kadra. Natančna izvedba slednje pomeni predvsem izčiščeno strukturiranost podob, ki imajo jasen začetek in konec – noben premik ali gib ni balasten. V *Osem in pol* se tako v izjemno čisti obliki kaže pomembnost začetne in končne točke premika kamere, ki nikoli nista pomensko prazni.

Tudi v tem, kar se dogaja vmes, je mogoče prepoznati vzorec. Tako prva podoba pri vodnjaku najprej zajema dogajanje v drugem planu – starejše gospe in gospod s senčniki –, nato v prvi plan prideta ženski s pahljačo in kozarcem vode, sledi v črno oblečena ženska v drugem planu, starejši gospod s kozarcem v prvem planu itn. Podoben je začetek prizora po uvodni sekvenci, ko dogajanje prav tako vijuga med prvim (Guido) in drugim (zdravniki) planom. Cikcakanje ustvarja razgibano filmsko krajino, po kateri pogled drsi lahkotno. Dinamika navsezadnje na več točkah filma deluje kot opomnik na hiperaktivnost, celo nevrotičnost režiserskega poklica. Njen kontrapunkt predstavlja prizor z Guidom in cerkvenimi predstavniki v dvigalu. Bližnji plani Guida, kardinala in njegovih kolegov so povsem statični, s čimer avtor poudari Guidovo nesproščenost, globoko zasidrano strahospoštovanje do religije.

Osem in pol je zadnji film, pri katerem je Fellini sodeloval z legendarnim montažerjem Leom Catozzom. Slednji je namreč

1 Wheeler Winston Dixon, 'A Fantastic, Enchanted Ballet': Federico Fellini's 8 ½ (1963), *Senses of Cinema*, št. 82, 2017, dostopno na: <https://www.sensesofcinema.com/2017/cteq/8-%C2%BD-federico-fellini/>, pridobljeno 27. 8. 2020

2 *Ibid.*



v tistem času izumil lepilnice na lepilni trak, »ki so omogočale lepljenje filmskega traku od roba do roba, zlepka pa se je z lahkoto in brez izgube sličice zlahka odlepila«. Fellinijevsko komično pri tem je, da je do izuma prišlo zaradi Catozove alergije na aceton, ki je bil do takrat običajen sestavni del montažnega lepila. Fellinijevsko širokopotezno pri tem pa je, da je izum povsem spremenil montažo, saj so lahko od takrat naprej montažerji delali brez vidnejših posledic zaradi rezanja in ponovnega lepljenja (nekaj, kar je pri digitalni montaži danes samoumevno). Catozzo je z lepilnico montiral tudi *Osem in pol*, kar je bil njegov zadnji film. Z izumom je namreč izjemno obogatel in po tistem ni montiral nikoli več. Že za naslednji Fellinijev film, **Giulietta in duhovi** (Giulietta degli spiriti, 1965), je montažno soustvarjal Ruggero Mastroianni, Marcellov brat.

Catozzo se mnogo bolj kot v prejšnjih filmih v *Osem in pol* poigrava z nelinearno strukturo pripovedi. Čeprav se film začne z ilustrativnim primerom sanjske sekvence, kjer je sanjskost očitno nakazana v zvočni podlagi – najprej odsotnost kakršnih koli šumov, nato poudarjen zvok dihanja –, z zamrznitvami podob in nadrealističnostjo same vsebine, se v nadaljevanju meja med stvarnostjo in Guidovim namišljenim (notranjim) svetom tudi formalno vedno bolj zabrisuje.

Nekaj je sekvenc, ki jih je zaradi vsebine in domiselnih montažnih povezovanj lažje kategorizirati kot sanje, spomine, fantazije ipd. Na primer prehod iz spalnice ljubice Carle in gostujočega ljubimca Guida v sanjsko sekvenco s staršema na pokopališču. Prehod se začne že v podobi spečega Guida, kar je mogoče sklepati po zvočni kulisi – v slikovnem polju je namreč tudi Carla, ki se med branjem stripa *Pepe* (Pippo) precej zabava, a zvoka njenega smeha ni mogoče slišati. Sledi total z nenavadnega zgornjega snemalnega kota (kamera je postavljena v zgornji rob sobe), ki že sam po sebi nakazuje pogled neke tretje, nadrealne pozicije. Sanjski trenutek znotraj nesanskega prizora se utelesi v Guidovi mami, ki v pogrebni opravi v isti sobi počasi s krpo briše po zraku. Zazdi se, da položaj mame pred kvadratnim snopom svetlobe ni naključje, saj jo že naslednji rez prestavi pred podobno oblikovano steklo mrliške vežice v sanjskem okolišju. Pozornejši gledanje razkriva, da pramen svetlobe pred mamo zares nima logičnega izvora. Podoba je sicer svetlobno smiselno razgibana – dva snopa, domnevno iz okna levo od slikovnega polja, padata na Carlo in Guida, tretji snop prihaja skozi vrata na levi, okno na desni, ki naj bi spuščalo svetlobo k mami, pa pravzaprav skozi migetajoče zavese osvetljuje del stene

desno od postelje. Zaradi oblike in enakomerne, ploskovite osvetlitve je mogoče svetlobo razumeti kot (filmsko) projekcijo, izhajajočo iz Guida, ki je tudi obrnjen proti »platnu«. Trenutek je izjemno pomenljiv, saj so sanjske in spominske sekvence projekcije iz Guida. Tako kot je na primer prizor skupnega ogleda testnega gradiva s kastinga projekcija Guidovega pogleda na ženske njegovega življenja, kar najboljši občuti njegova žena Luisa. Navsezadnje je *Osem in pol* projekcija negotovosti, strahov in fantazij avtorja filma.

Tu se kaže kompleksnost montažne vezi, ki je na več ravneh včlenjena v arhitekturo izraznih sredstev (kar opozarja, da se dobra montaža poraja že pred fazo postprodukcije – pri pisanju scenarija in oblikovanju režijsko-fotografske zamisli).

Pri prepoznavanju subtilneje izraženih sekvenc sanj in spominov ključa zares ni. Na nekaj točkah se zazdi, da se mogoče skriva v zvoku. Sanje s staršema imajo recimo s *flashbackom* z nečistnico s plaže, Saraghino, in sekvenco Guidovega harema skupno nediegetsko glasbeno spremljavo (njene izvora ni mogoče videti). Na drugi strani je v *Osem in pol* veliko diegetske glasbe, ki se najprej kaže kot nediegetska. Tako je na primer na zabavi s čarodejem, na ulici ob prihodu Luise, v hotelskem prizoru s francosko igralko Madeleine ipd. Trenutek spremembe statusa glasbe iz nediegetske v diegetsko mestoma deluje tudi komično, na primer pri vodnjaku, kjer se izkaže, da »ježo valkir« iz Wagnerjeve opere *Valkira* dejansko izvaja manjši orkester s preznojenim dirigentom na vrhu stopnic.

Subtilen je tudi prehod v haremsko fantazijo z vsemi Guidovimi ženskami. Prepirlu Guida in Luise sledi prizor na vrtu kavarne, v katerem Luisa opazi moževo ljubico Carlo. Prehod v fantazijo se nato zgodi znotraj podobe, ki sprva deluje kot subjektivni pogled pavlihasto nasmejanega Guida. Kamera se približa pojoči Carli, do katere pristopi Luisa, ki po razpoloženju deluje kot negativ Luisi trenutek poprej. S komplimenti prekine njeno petje – diegetsko glasbo –, a kmalu je mogoče zaslišati isto melodijo kot nediegetsko glasbo. V fantazijo nato popelje tudi montažni preliv, ki je v *Osem in pol* kot montažno ločilo prej izjema kot pravilo.

V smislu glasbe se konec *Osem in pol* zdi še posebej enigmatičen. Zaključno sekvenco, v kateri se ljudje iz Guidovega življenja po njegovem domnevnem samomoru – kot ihteči ptički diomedej, ki jih sredi filma omeni kardinal – zberejo, spremlja četica petih šemastih glasbenikov, ki igrajo na glavno melodijo filma. Če je prej diegetska glasba znanilka resničnosti, tu zaradi vsebine – pojavi se namreč Guidov preminuli oče – ne more biti. Trenutek je mogoče razumeti, kot da

3 Dominique Villain, *Montaža*, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2000, str. 32.



SLADKO ŽIVLJENJE (1960)

vprašanje, ali diegetska glasba pomeni »resničnost« in nediegetska namiguje na sanje, spomine, želje, ali obratno, zares ni relevantno. Film razvrednoti vprašanje, ali Guidovo življenje postane tako kaotično, da tudi sam ne loči med resničnostjo in fikcijo. Zaključna sekvenca je samonanašalnost *par excellence*. Čeprav Guido na tiskovni konferenci, najsi bo namišljena ali ne, umre, se film nadaljuje, ker se lahko – filmske silnice so močnejše od smrti – in ker se mora. Kot da *Osem in pol* Guidu ukazuje filmsko vstajenje, da se lahko pripoved filma sklene, zaključi. Smrt tako dobi simbolni pomen in nakazuje prepoznanje zmede, ki ni okrog, ampak v njem.

Ko Guido poprime za megafon in prične usmerjati ljudi na prizorišču svojega filma, ki ne bo nikoli posnet, režira

Osem in pol. Ples na koncu je seveda odmev Guidove ugotovitve, da je življenje praznovanje. Ko stopi med like, ki jih je trenutek prej režiral, vstopi v svoj film. Na prizorišču se povsem naključno pojavita tudi pihalni orkester in neznana filmska ekipa, kar prikliče misli čarodeja, ki Guidu na zabavi pove, da so njegove čarovnije delno triki, delno resnične, in da zares ne ve, kako se zgodijo. Zdi se, da *Osem in pol* o filmu govori ravno v okviru teh dveh kategorij. Filmska magija je stvar trikov – obrti – in neznane (resnične) komponente, ki se pojavi ali pa tudi ne. Filmske silnice so tako močnejše od življenja. Zato je tako pomembna misel, ki jo z vstopom v ples kot svojo prvo skromno gesto izrazi Guido – da na koncu šteje le film.