

Ves ta cirkus

ZDENKO VRDLOVEC

Fellinijeve filme bolj pomnimo po njihovih podobah – navsezadnje so skoraj vse takšne, da vzbujajo čudenje, očaranje, osuplost (nič manjšo od tiste, s katero v zadnjem prizoru **Sladkega življenja** (La dolce vita, 1960) od celonočne zabave utrujena buržoazna družčina na obali strmi v mrtvo morsko pošast, ki bi lahko imela vlogo »nezavedne« zrcalne podobe strmeče družčine) –, vsekakor bolj po podobah, kakor po zapletih in zgodbah, toda na začetku njegovega zadnjega filma **Glas lune** (La voce della luna, 1990) je glas. A ima tudi ta nekaj lastnosti fellinijevskih filmskih podob, saj je to neznan, skrivnosten, onstranski, akuzmatični »glas Lune«, nemogoči glas, ki se oglašča iz vodnjaka in kliče lunatičnega Iva Salvinija (Roberto Benigni). S te točke, tostranskega kraja onstranskega glasu, se Salvini poda v onirični blodnjak (sprva sicer dolgočasen), v svet, ki hrupno in ponorelo maši in prikriva svojo praznino. To je docela desubstancializiran, »postmoderni« svet – pa čeprav zajet v nekem italijanskem provincialnem kraju –, ki sveti v luči televizijskega sonca, svet brezbriznosti in pomembne nepomembnosti, vsakršne samoreklame, samovšečnosti in razburljive puščobe, ničeve izjemnosti (čevelj Salvinijeve izvoljenke je prav vsaki ženski ter mehničnega ponavljanja (prizor v disku). Ta svet preiskujeta dva pogleda: nergaški, kritizerski, ironično-levičarski pogled upokojenega policijskega prefekta (Paolo Vilaggio), ki pa ni nič bolj in nič manj »legitimen« kot vsi spektakli banalnosti, torej prav nič privilegirani; in lunatični Salvinijev pogled, ki ga vodi onstranski, ta nemogoči glas Lune. Ta je prav v svoji imaterialnosti košček realnega, ki se ga Salvini drži, mu prisluškuje, da bi ohranil svoj oddaljeni pogled oziroma da bi vzdržal v tem blodnjaku semnja ničevosti. Ta

glas je potemtakem nekakšen označevalec »vesoljne« brezpomenskosti, praznine, prav kakor je votel vodnjak, iz katerega glas prihaja. In da je od Lune ostal samo glas, da je edino še glas kot neko nemogoče realno nosilec razsežnosti Drugosti v svetu, ki do neskončnosti množi svoje podobe in se v njih razblinja (manj ko ga je, bolj so masivne in opresivne njegove podobe), da je res tako, priča dejstvo, da so v tem provincialnem kraju Luno že ujeli, jo zaprli v paviljon, postavili na razstavo in o tem naredili TV-oddajo. Fellini je tako svojo averzijo do TV prignal do kraja, tj. do točke, ko ni več jasno, ali je Televizija Zemljin satelit ali pa je Zemlja satelit Televizije.

Fellini, že od mladosti velik ljubitelj cirkusa in klovnov (»klovni so ambasadorji mojega poklica«¹), stripov in karikaturne (nekaj časa se je celo preživljal kot potujoči karikaturist), je vselej izhajal od spektakla, sprva od njegovih »nižjih«, varietejskih in sejemskih oblik (toda tudi film je bil »na začetku sejemski fenomen in sam ga še vedno približno tako občutim«). V **Postopačih** (I Vitelloni, 1953) je uporabil princip hišnega gledališča, kjer je najavljena in opisana vloga vsakega lika, in ta film tudi bolj kot na kakšni »narrativni strukturi«, ki je povsem razdrobljena, temelji na likih, mladih nastopških osmoljencih, z izjemo enega, ki zapušča svojo družčino in iz Riminija odhaja v Rim, kakor je že leta 1937 naredil tudi Fellini sam, ki je posnel *Postopače* v okolici Rima, v Ostiji, saj je tam, kot pravi, našel »Rimini, bolj resničen od resničnega, ker je bil to gledališki, scenografski Rimini«. Že veliko prej, preden je njegov opus obveljal kot »najbolj avtorski«, so torej Fellinijevi filmi začeli dobivati »osebni pečat« oziroma so

1 Vsi Fellinijevi citati so iz knjige *Fellini On Fellini*, Hachette Books, 1996.



njihovi liki in motivi postali nekakšen most med avtobiografskim in kolektivnim spominom.

Kar bi težko rekli za **Cesto** (La strada, 1954), če Fellini sam tega filma ne bi imenoval »popoln katalog vsega mojega mitološkega sveta«. V *Cesti* njegova žena Giulietta Masina nastopi v vlogi Gelsomine, nenavadnega ženskega lika s potezami trčenega angela in otroške naivnosti, žalostnega klovnva in poetične senzibilnosti, ki lažje komunicira z naravo in živalmi kot z ljudmi. Toda nekaj animaličnega je tudi v tem potujočem cirkusantu, silaku Zampanòju (Anthony Quinn), ki Gelsomino odpelje v svojem razmajanem avtu, potem ko mu jo je njena mati prodala za deset tisoč lir. Gelsomina ne zna ne kuhati ne peti in tako jo grobi in molčeči Zampanò v svoji edini točki silaka, ki na prsni zlomi verigo, uporablja le zato, da z njeno nerodnostjo nasmeji občinstvo in da pobira denar. Gelsomina sreča cirkuškega artista, imenovanega Il Matto (Norec), ki ji na svoj ekscentrično-pesniški način vrne nekaj vere v življenje, toda Zampanò ga po nesreči ubije in Gelsomina je odtlej vase zaprta in molčeča. Zampanò jo pusti ob cesti in čez nekaj let izve za njeno smrt, zasliši melodijo, ki jo je nekoč igrala na trobento, in zajoče. Gelsomina je sprva videti kot »mali vojak« z bobnom (tudi oblečena je v vojaški plašč) in bi »svojemu moškemu« želela pogumno stati ob strani, obenem pa je v svoji naivnosti in s svojim videzom smešna in vrh tega osmešena. V nekaterih prizorih je našemljena kot klovn, ženski klovn, ki se otroško čudi moški grobosti in preziru. A tudi Zampanò kljub svoji neotesanosti ni tako surov, kot je Gelsomina krhka, plašna in želeča si ljubezni; nasproti naturalističnemu Zampanòju je skoraj irealna ženska ali utelešenje čiste emocije. »Ko sva bila z Giulietto v ZDA« – Cesta je leta 1957 prejela prvega oskarja za tujejezični film –, »ljudje niso vedeli, ali naj se ji nasmehnejo ali pa raje poljubijo rob njene obleke; videli so jo nekje med sveto Rito in Miki miško.«

Toda italijanska kritika, zlasti levičarska, *Cesti* ni bila tako naklonjena, ker da se je preveč oddaljila od neorealizma, kakor so ga zasnovali Rossellini, De Sica, Zavattini, Lattuada idr., in sam Fellini je v svojem desetletnem scenariističnem obdobju sodeloval pri scenarijih emblematičnih neorealističnih filmov **Rim, odprto mesto** (Roma, città aperta, 1945, Roberto Rossellini), **Paisà** (1946, Roberto Rossellini) in **Mlin na reki Pad** (Il mulino del Po, 1949, Alberto Lattuada), toda v *Cesti* je od neorealizma res ohranil le snemanje na realnih lokacijah. A če so (isti levičarski kritiki) tako *Cesti* kot naslednjemu filmu **Prevara** (Il bidone, 1955) še lahko očitali »religiozne podtöne«, jih je Fellini, ki ni maral etiketiranja

(»nalepke so dobre za prtljago«) in preozkega definiranja (»nisem ne duhovnik ne politik, ne filozof ne teoretik«), v **Cabirijinih nočeh** (Le notti di Cabiria, 1957) na svoj način odpravil, ko »sveti« prostitutki (Giulietta Masina) na romanju k nekemu krščanskem svetem kraju ni bila uslišana njena ljubezenska prošnja, neki pohabljenec pa je padel, brž ko je slišal, da lahko hodi.

Kar zadeva »religiozne podtöne«, jih je Fellini vseeno ohranil, vendar tako, da se je iz njih – kakor iz skoraj vsega drugega – pošalil. Toda dvoumno. Na začetku *Sladkega življenja* je dal s helikopterjem odpeljati kip Kristusa iz Rima, kar ni ostalo brez posledic. Ne le da v »večnem mestu«, odkar je Hollywood zasedel Cinecittà, častijo samo še filmske boginje ali »zvezde«, sicer jih fotoreporterji na Via Veneto ne bi tako brez milosti oblegali, marveč v vsem *Sladkem življenju* ni več niti trenutka božje milosti, če je Peter Bondanella (*The Cinema of Federico Fellini*, 1992) *Cesto*, *Prevaro* in *Cabirijine noči* še lahko kategoriziral kot »trilogijo milosti«. Razen če milost ne nastopi v obliki dežja, ki prekine ljudsko obleganje kraja, kjer naj bi se dečkoma prikazala Marija, medtem ko je zvedavi in obenem cinični navzočnosti televizije šlo edino za spektakelsko »sakralizacijo«. Novinar Marcello (Marcello Mastroianni) ima sicer »notranjo distanco« do svojega poklica, a ker ga vseeno pohlevno opravlja (tudi tako, da občuduje Anito Ekberg, ko čofota v fontani Trevi, se z buržujko Maddaleno ljubi v postelji predmestne prostitutke, prisostvuje večeru »visoke kulture« v razkošnem Steinerjevem stanovanju, se udeleži buržujске zabave na gradu ipd.), se v mozaični strukturi filma izdeluje prav pascalovsko mračna in obenem groteskna podoba rimske družbe »lagodja in ugodja« kot ničevosti. In v Fellinijevih filmih je po *Sladkem življenju* naraščala težnja h katastrofičnosti, le da ta za klovnovski pogled sploh ni nekaj tragičnega.

Ničevost, *vanitas*, je baročni pojem, in Fellini je nedvomno »največji baročni filmar«, toda bolj zaradi nekega drugega baročnega pojma oziroma formule »gledališče je svet in svet je gledališče«. In še preden je izšla Debordova *Družba spektakla* (1967), sta se v njegovih filmih spektakel (ali cirkus, film, opera, televizija) in svet (ali družba, življenje, realnost) že nerazločljivo pomešala. V **Osem in pol** (8 ½, 1963) na način ustvarjalne krize, v katero pade režiser Guido Anselmi (Marcello Mastroianni) pred snemanjem najavljenega filma, »velikega spektakla« (kakor se je znašel v krizi sam Fellini, ko je imel v rokah scenarij za *Osem in pol*, in je tako kot Guido moral dva tedna preživeti v toplicah). Vse od uvodnega prizora fantazijskega pobega od realnosti (Guido se iz avta v

prometni gneči dvigne v nebo, a ima okoli gležnja zavezano vrv, za katero ga producent vleče nazaj na zemljo oziroma v filmski studio) do finala, ko se dvigne zavesa in se pojavi kakšnih dvesto moških in žensk, tako filmskih likov kot filmsko tehnično osebje, je ves film en sam preplet fantazijskih in sanjskih prizorov, v katerih si Guidove ženske (žena, ljubica, mati, otroške negovalke, bolničarke, igralke, ogromna prostitutka La Saraghina) izmenjujejo vloge in podobnosti, otroških spominov in realnosti v obliki poskusov realiziranja filma, ki se jim – z Guidom kot otrokom v svetlobnem krogu (finalnim prizorom, ki je videti tudi kot poklon Chaplinovem **Cirkusu** (1928)) – obeta rešitev v »vrnitvi v otroštvo«, toda otroštvo, ki je ne le sočasno odraslosti, marveč je predvsem sinonim za verovanje v magijo, maske in »ves ta cirkus«, kar je za Fellinija film. Nič čudnega, če tistemu fakirju, ki ga Guido vpraša, ali v tej spiritistični seansi, ki jo vodi, ni tudi nekaj trika, dà reči: »Seveda gre za trik, vendar je tudi nekaj resničnega.« Le da je to »resnično« treba vzeti v dveh pomenuh: kot realnost magije, fikcije, spektakla, in kot resnično, ki se razkrije prek fikcije, spektakla, magije.

Ko je Fellini po *Sladkem življenju* vse bolj začel delati v studiih Cinecittà, ki so postali »tovarna« (Fellinijev izraz) njegovih obešenjaških čarovnij, ni bilo več pomembno, ali je dogajanje v filmu »zgodovinsko« ali »sodobno«, ker gre vselej za posmrtno ostanke, ki so povabljeni na ples v maskah. V zvezi s **Satirikonom** (Satyricon, 1969) je zapisal: »Naš film poskuša prek dokaj fragmentiranega zaporedja epizod obnoviti sliko izginulega sveta in prikazati njegove osebe, kraje in navade, kot da bi jih iz njihove tišine priklical čarovniški obred.« Čarovniški obred torej, kar pomeni, da v filmu ni niti sledu kakšne zgodovinske verodostojnosti in verjetnosti, s kakršno se običajno trudijo zgodovinski spektakli; in niti ni prave zvestobe literarnemu viru, Petronijevemu romanu *Satirikon*, ki je pritegnil Fellinijevo zanimanje le iz dveh razlogov: zaradi svojega avanturističnega značaja in prepričljive podobe starorimske dekadence. Princip »čarovniškega obreda« manifestira nemožnost reprezentacije minulega, izginulega sveta in o(d)vrže vsak poskus njegove »realistične« upodobitve tako, da realno ali »resnično« tistega sveta prikaže v maskah, kot maškarado. V *Satirikonu* so vsi liki razen dveh glavnih, Enkolpia in Ascilta, pošastno maskirani in postavljeni v fantastično scenografijo. To ni več kakšen zgodovinsko konkreten svet, marveč čisto fantazijski svet, kjer je edino konkretna njegova tujost (še podprta z mešanicco jezikov) in monstroznost; ta svet je tuj in pošasten, ker se je njegova filmska »obnova« lahko opirala le na njegove

posmrtno ostanke, kot so kamenine s kosi fresk. Neke vrste dekadentno jedro tega poganskega sveta generira biseksualnost (Trimalkion pove, da se je dokopal do bogastva s prodajanjem svojega telesa bogatim patricijem), ki ima celo božanski status, kot se pokaže v prizoru s Hermafroditom, polbogom, ki ga galerija spak moleduje za zdravje. Toda nič manj »emblematična« ni figura nimfomanke, ki s svojo zahtevo nenehnega ponavljanja, ponavljanja hlastajoče želje vselej manjkajočega užitka, nemara še bolj kot Hermafrodit, ki navsezadnje umre v puščavi, ne le reprezentira »dekadentno jedro« minulega sveta, antičnega Rima, marveč seže še v današnjega (ali vsaj tistega, prikazanega v **Rimu** [Roma, 1972]). **Casanova** (1976) sicer ni sledil *Satirikonu*, a se vseeno zdi kot njegovo »logično nadaljevanje«. Začne se kot nočni karneval, spektakelsko rajanje mask, ki ga z Meduzinim, torej smrtonosnim pogledom motri ogromna žensko-ribja glava; in Casanova, ki so ga na evropskih dvorih in v aristokratskih salonih, naseljenih z ekscentričnimi, grotesknimi liki, izčrpanimi v onemoglem pohlepu po užitku, uporabljali kot spolni avtomat, doživi trenutek največje miline, ko v prazni gledališki dvorani med ugašajočimi svečami zapleše z mehanično lutko.

Če pa se vrnemo k fellinijevski mešanici spektakla in sveta, je treba skleniti s filmom **Ginger in Fred** (Ginger e Fred, 1986). Tu je videti, kot da je svet padel s tečajev ali, točneje, v pekel televizije, ki sama v nekem reklamnem spotu prav neokusno »parodira« Dantejev *Inferno*. V pekel Televizije ali v vesolje simulakrov, dvojnikov, ponaredkov, fantomov, imitatorjev, v »vesoljni« spektakel. To je spektakel, ki se hrani s človeškimi izvržki in razbitinami – mar ni tisti avtobus, ki pobira nekdanje rekorderje vseh vrst, ostarele imitatorje, transvestite, »izumitelje«, dvojnike Prousta in Kafke itn. za božični TV-šov, kot nekakšen smetarski avto? –, in jih vrže v peklenski televizijski kotel, katerega najboljša, tj. najbolj imbecilna metonimija so prav kulinarčni spoti. To je parada spak, pošasti – sicer pogosta pri Felliniju –, toda izsušenih, napol mrtvih pošasti, bednih figur človeštva, ki so ponujene televizijskemu občinstvu kot kakšni kolači za objestno in porogljivo požrtijo.

To je najbrž eden najbolj črnih Fellinijevih filmov, ki pa ga ni mogoče kar tako enostavno uvrstiti v zvrst filmskih satir na račun televizije. In navsezadnje, zakaj bi se Fellini, za katerega ni ničesar onstran ali tostran spektakla, spravil na TV-šov? Zdi se, da tu ni več nobenega – niti filmskega – nasprotja televizije. Televizija »preprosto je«, kot bi rekli fenomenologi, in Fellini jo kaže: kaže jo kot sestavino



CABIRIJE NOČI (1957)



»vsakdanjega življenja« (če kaj takega sploh še obstaja) in kot posplošen spektakel, ki mu je vse podrejeno (s tem življenjem vred). A prav zato, ker gre za vsesplošen, univerzalen spektakel, gre hkrati za degradacijo spektakla v stereotipijo in imbecilnost. In degradacija, degeneracija, to je že bolj – če ne prav – fellinijevski objekt.

Toda ta univerzalnost TV-spektakla ni z ničemer bolje predstavljena kot z vsesplošno ravnodušnostjo, indifereentnostjo, prezirrom in neotesanostjo, ki pa niso kakšne psihološke lastnosti, temveč tako rekoč ontološko določajo razmerje »najmogočnejšega« medija do sveta. Stvar je pač v tem, da lahko »najmogočnejši« medij komurkoli ali čemurkoli podeli slavo ali videz efemerne slave – in prav s tem je povezan tudi prezir do vsega, kar je deležno te prazne slave. Ves film je posejan s temi drobcami prezira, ravnodušnosti in malodušja: eden najlepših (ali najstrašnejših) momentov je prav tisti, ko po dolgem in praznem hodniku, ki pelje v studio in daje vtis preddverja pekla – tj. natanko tistega kraja,

GLAS LUNE (1990)



CESTA (1954)

kjer je po Danteju treba opustiti vsako upanje –, ko torej po tem hodniku prikoraka četa fellinijevskih spak (vseh mogočih imitatorjev, komedijantov, ekscentrikov, pozabljenih znamenitosti), otrplih pred vrati studia in hkrati željnih televizijskih luči, skratka, povsem predanih mitu in manipulaciji, magiji in preziru »najmogočnejšega« medija.

Med njimi sta tudi Ginger (Giulietta Masina) in Fred (Marcello Mastroianni), ostarela imitatorja, ki sta nekoč uspešno posnemala ameriški plesni par Ginger Rogers in Fred Astair. Toda ves šarm in ganljivost tega postaranega para ni toliko v njenem ponovnem srečanju po mnogih letih, kakor pa v tem, kako se upirata obdajajoči ju neokusnosti in neotesanosti: Ginger z nekoliko staromodno eleganco in očarljivo preprostostjo, Fred pa s ciničnim klovnovstvom, ki ga občasno prešinejo uporniški popadki. Odplešeta svojo točko in ko znova postaneta Amalia in Pippo, se na železniški postaji poslovita. In nihče ne ve, ali sta rešena ali pogubljena ali – kar je bolj fellinijevsko – oboje hkrati.