

Fellinijeva arheologija Rima

MAJDA ŠIRCA

Fellinijev **Rim** (Roma, 1972) je film, sestavljen iz neštetihi režiserjevih asociacij na večno mesto, na Italijo in na lastne usedline, kjer se kot v kotlu z brbotajočimi sestavinami za bogato in vseh okusov ter začimb polno mineštro znajde vse, kar poznamo, želimo in pričakujemo od Fellinija. Tu so plačljive gospe nizke in visoke cenovne kategorije – ne videne kot kurbe in eksces, ampak kot logični del življenja; tu je režiserjeva filmska ekipa, ki poskuša na dokumentarni način penetrirati v mesto, a ji preboj zaradi prometnega kaosa, crknjenih telet na cesti in naliva komajda uspe; tu so hipiji in mladi iz študentskega gibanja v izpraševanju in osvobajanju duha, ki sprašujejo Fellinija, ali bo njegov film o Rimu prikazal dovolj verodostojen politični utrip mesta ali pa bo zgolj všečna kulisa. Skratka, v *Rimu* je na vsakem vogalu polno spektakla, mesto je postavljeno na oder, je prizorišče kaotičnih zamaškov in dogajanja, ki gledalce prepričuje, da vse poti res vodijo v Rim. Toda ko prispeš tja, sploh ni konec, ampak začetek poti, saj je mesto orkanski vrtinec babilonskih razsežnosti. Ne more biti drugače, če vemo, da je Fellini vedno ljubil cirkus, bohotenje ekstremov, karnevalizem in potenciranje tako fantazije kot tudi same resničnosti.

Vzdušje v gostilni na odprtem, kamor zvečer zavije fant, ko iz province prispe v Rim – v bistvu gre za mladega Fellinija ob prihodu iz rodnega Riminija –, je tipično italijansko, občasno zapolnjeno z namigi na čas fašizma konec tridesetih let, npr. s plakati, ki mimogrede padajo v kader. Gostilniška scena je kaotična seansa na gledališkem prizorišču s predstavo, polno zmešnjav, preprirov, cmokanja, lizanja prstov, vpitja in erotičnega zapeljevanja s hrano in telesi. Ne le v tej mozaični vinjeti s prizori hranjenja in glasnega druženja, ampak v celotnem filmu dominirajo zmešnjava, kašin, kaos – vse tako značilne karakteristike toplega in odprtega

italijanskega miljeja, ki ga Fellini potencirano uprizarja v vsem svojem opusu – od prvega filma **Beli šejk** (Lo sceicco bianco, 1952) do zadnjega **Glas lune** (La voce della luna, 1990). Zakaj? Fellini je rad dejal, da zato, ker je kaos garant življenja in je lahko tudi poln pozitivnosti: amortizira agresijo – sploh moških do žensk; odpravlja blokade – sploh homoseksualnosti v cerkvi; blaži situacije, v katere smo porinjeni – sploh potem, ko smo izvrženi iz lagodnosti in miru, ki nam jih je nudil naš primarni prostor, maternica.

Ves ta kaos zapletenih scen, prepolnih gibanja, beganja in dramatičnosti, je Fellini najraje insceniral in ustvarjal v studiu in ne na naravnih lokacijah. Prizor omenjene rimske gostilne na prostem, umeščene v leto 1938 in postavljene tako rekoč na ulico, je posnet v studiih Cinecittà, natančneje v studiu 5, ki ga je ob Fellinijevi smrti žena Giulietta Masina izbrala za njegov poslovalni prostor. Njegove posmrtno ostanke so postavili v praznino filmskega mesta, ki jo je v ozadju osvetlilo le projicirano modro nebo. Tisto nebo, po katerem je plaval kip Jezusa, ki ga je nad Vatikanom v **Sladkem življenju** (La dolce vita, 1960) prevažal helikopter, ali nebo, v katerega se je v Riminiju stapljalo leno zimsko morje na praznih plažah iz filma **Postopači** (I vitelloni, 1953).

V tej v studiu postavljeni gostilni v filmu *Rim*, kamor pride na večerjo tudi mladi Fellini, so montirali celo tire za tramvaj. Še več, po njih naj bi z brezhibnim *trompe-l'oeil* učinkom tudi vozil pravi tramvaj. Med njoki, špageti, družinskimi prepiri, ljubosumnimi pogledi, vampi, volovskimi očesi, bikovimi jajci, med dretjem mularije in dvorjenjem z briljantno natrtih *casanov* se spletajo številni profili in portreti Rimljanov. Čas jih je naredil bolj barbarske, kot so bili njihovi predniki iz obdobja antike, kar bomo videli na freskah na koncu filma ob arheološkem raziskovanju rimskih temeljev.

Fellini je dialoge več dni pobiral po gostilnah Trastevera in jih pretapljal v film skupaj z vso slikovitostjo ob konzumaciji hrane – od oblizovanja prstov, kolcanja, mljaskanja in dvigovanja sape do nakazovanja zgodb ljudi, ki so se znašli na tem vsakdanjem, a impresivnem življenjskem odru.

In še potem, ko ni več kaosa, ko gredo ljudje domov, ko odbrenkajo zadnji ulični glasbeniki in ko otroci zaspijo na mizah – še takrat ni miru: po praznih nočnih ulicah, ki jih zajame kamera v tišini, bo temačnost izpranih poti občasno presvetlila kratka modra svetloba električnega stika in izrisala shrljivo lepe sence potepuških psov, s katerim se bo napolnila praznina prav nič razgledniškega Rima. Rima, kjer so psi zamenjali volkulje.

V Fellinijevem *Rimu* se prestavljamo iz ene predstave na drugo: smo v kinu, v varieteu, v »teatru della Barafonda«, kjer uprizarjajo neko zgodnjo inačico karaok in ljubiteljskih nastopov (sicer pa: v Italiji nastopajo vsi; tisti, ki znajo, in tisti, ki ne znajo peti in plesati), smo v vili Borghese, kjer se ameriške turistke spogledujejo z latinskimi ljubimci; smo na eklektičnih in vrhunsko koreografiranih modnih revijah, kjer se cerkveni dostojanstveniki pajdašijo z ostarelo aristokracijo – skratka, smo v zakulisju vseh teh nastopanj in nastopaštva, ki razkriva tudi drugo plat predstavljenega, torej tudi zaodrje – tako npr. sledimo interpretu Julija Cezarja tudi zunaj predstave, ko prestopi v odcvetelo in nečimrno persono, ki bi bila rada tudi v zasebnem življenju kar sam shakespearejski Cezar.

Zgodovina Rima je polna mistifikacij, ki jih nekako jemljemo zares, hkrati pa se jim posmehujejo že otroci, kar Fellini briljantno izpelje v vinjeti z mularijo, ki v šoli podtakne profesorju latinščine oziroma zgodovine diapozitiv z nagico v erotični pozi v nizu diaprojekcij znamenitih rimskih spomenikov. Rim je poln morale, Vatikan je poln sluza, oblast je polna fašizma – v *Rimu* se gibljemo v obdobju od poznih tridesetih let do sredine sedemdesetih prejšnjega stoletja. A vse to prebija oziroma osmišlja neka druga realnost, predstavljena s podtaknjenim erotičnim motivom v diaprojekciji, ki relativizira čas, saj kjerkoli in kadarkoli smo, nas vedno determinira eros. Razen takrat, ko kontinuiteto porušijo politične digresije: tako npr. varietejsko točko v kinu prekine obzornik s sporočili državniških in kolonialnih fašističnih uspehov.

Povsem na koncu pride še zadnja vinjeta, s katero gre Fellini najdlje, najgloblje. Sestavljanka je popolna. Kamere se odpeljejo pod zemljo, kjer delavci vrtajo tunele za rimski metro. Rimljani imajo le okrog 60 km metroja, ker ga je ob taki količini kulturne dediščine tako rekoč nemogoče zgraditi kaj

bistveno več. V globine se z arheologi in nadzorniki gradnje spusti tudi tuja televizijska ekipa, ki jo vodi ženska. Vse je posneto v Cinecittà na način, da se gledalec znajde dobesedno v blatu, ogrožen od ogromnih vrtnih strojev s svedri, ki spominjajo na gromozanske faluse. Poslušamo šefa gradnje, ki napeljuje h glorifikaciji gradbenega podviga, saj so težave pri podzemni gradnji res velike: česar koli se v Rimu dotakneš, povsod naletiš na usedline preteklosti. Arheologi imajo dobesedno monopol nad Italijo. In Fellini tudi, saj je večni arheolog lastne preteklosti in hkrati tudi utrjevalec večnosti Italije – ne njene večvrednosti, temveč njene brezkončnosti. Govori o njeni unikatnosti – videni tudi skozi bizarnosti – in o tem, da njene antične korenine ne dovolijo ruvanja nobene zoba, ne prenesejo nobenega implantata – in če že, ima to svojo ceno. Ker je Rim večni, povsod prisoten – dobesedno vse poti vodijo v Rim –, so stvari tudi malo bolj zakomplicirane, kot se zdijo na prvi pogled. Ni lepšega kot o teh komplikacijah snemati filme, beremo v vseh Fellinijevih filmih.

Ampak kaj pravzaprav Fellini naredi? Te zapletenosti, ki prinašajo zgodbe, preprosto obrne. Če vemo, da stvari niso tako enostavne, jih prikaže na enostaven način. Preoblikuje jih v vsakdanjo vsem razumljivo govorico, opremljeno z nabuhlo baročnostjo, prenapeto in bohotno preprostostjo, da bi nam – in tu je njegov temeljni trik – šele ta preprostost sporočala, kako je v bistvu vse zelo zapleteno: z zgodovino obremenjeno, v kontekste dano in s šarmom prepleteno.

Namreč, kaj se zgodi v tem zadnjem delu pripovedi v Fellinijevem *Rimu*? Ob vrtanju stroj z agresivnim faličnim svedrom prebije opno nedolžnosti in odkrije nov, nikoli viden prostor nekdanje rimske vile s prelepimi freskami. Novinarica obnemi, arheologi ostanejo brez besed in zaznavamo le hlipanja presenečenj. A ne traja dolgo. Freske začenjajo postopoma bledeti. Izginevajo, kot da bi jih sprali z varekino. Panika. Kako zaustaviti samo-brisanje fresk? Je sploh mogoče preprečiti katastrofo, ki smo si jo povzročili sami? Kajti freske izginevajo zato, ker so stoletja nedotakljive barve prišle v stik z zrakom. V bistvu v stik s časom, ki jih ni več vreden. Kaj je zdaj s to preteklostjo? Nam beži, nas bremeni, jo deformiramo, ali se z njo hranimo na način, da se iz nje kaj naučimo? Fellini pravi, da z njo živimo, ampak bog ne daj, da je ne upoštevamo ali jo mečemo svinjam.

Fellinijev *Rim* je poln filmskih fantazij, iluzij in uprizorjenega spektakla, vsega torej, kar paše tudi v Hollywood. A vendarle nima z njim ničesar. Zdi se, kot da ga ne zanima kazanje mestnih podob, temveč razumevanje njihovega duha. Zato rimske razvaline kaže učencem na diapozitivih ali ameriškim

turistkam s fotoaparati. Fellini ni William Wyler, ki nam je v filmu **Rimske počitnice** (Roman Holiday, 1953) mesto kazal kot katalog turističnih znamenitosti, sicer posnetih v originalu, saj so kar naprej poudarjali, da je film posnet v Rimu in ne pred kakšno losangeleško kuliso. Res je, film je prava zbirka rimskih kartolin, v celoti posnetih v realnosti. Vse je res, razen zgodbe o princesi neke majhne države (igra jo z oskarjem nagrajena Audrey Hepburn), ki se izmuzne dolgočasnim kraljevskim dolžnostim ter se po mestu potepa s čednim novinarjem (Gregory Peck), ki upa na ekskluzivno zgodbo ter jih hkrati tudi kar nekaj priskrbi – npr. na Piazza della Bocca della Verità (Trg ust resnice), kjer kamniti obraz – tako pravi legenda – odgrizne roko lažnivcem, zmede svojo princeso z odigrano odgriznjeno roko. Hepburnova in Peck se po rimskih ulicah vozita z vespo, najbolj poznanim zaščitnim znakom italijanske povojne industrije. Smo v petdesetih, ko se italijanska ekonomska situacija začinja popravljati. Toda Fellini v *Rimu* nikogar ne posede na vespo, ampak na nas spusti celo eskadriljo težkih motoristov, ki v zadnjem dolgem nočnem prizoru trumoma ropočejo po praznih ulicah Rima z osvetljenimi ključnimi spomeniki. Peljejo se tudi mimo Fontane di Trevi, kjer sta Anita Ekberg in Marcello Mastroianni v *Sladkem življenju* ustvarila nekatere najlepših prizorov v zgodovini filma.

V času, ko je Italija doživljala velik ekonomski vzpon, je Pier Paolo Pasolini posnel film **Mama Roma** (1962) z ganljivo zgodbo o nežni, nesrečni, strastni in zaradi težkih socialnih in družbenih razmer spodleteli materinski ljubezni. Anna Magnani, »rimska mati«, se neha prodajati, saj je privarčevala dovolj denarja, da lahko prekine s preteklostjo in se posveti sinu, ki je mladost preživel po vzgojnih domovih. Kupi novo stanovanje in za sina načrtuje spodobno meščansko življenje. Toda novo industrijsko okolje, kamor se preselita, ni nič boljše od starih barak in kaznilnic. Vsa njena prizadevanja, vsa njena volja za drugačnim, so zaman, saj so stvari dane, determinirane in razredno predestinirane. Fant se vrne k prestopništvu in konča na psihiatriji oziroma v zaporu, kjer umre, posnet in podvojen v tistem znamenitem kadru z ekspresivno perspektivo iz Mantegnove slike mrtvega Kristusa. Po neuspelem samomoru »rimska mati« ostane sama s kontraplanom oddaljenega in ubijalskega mesta, kjer med blatom rastejo nova spalna naselja.

Pasolini in Fellini sta se po izraznosti globoko razlikovala, a Felliniju je bil ta film zelo blizu, tudi zaradi Anne Magnani. Tako je vztrajal, da se v njegovem *Rimu* pred kamero na dokumentarni način sreča z Anno, kot se je z Marcellom Mastroiannijem in Albertom Sordijem, četudi teh posnetkov

potem ni vključil v film. Anna se je snemanja otepala. »Ti si posnela o Rimu tako krasen film, dobro si razumela Rim in Rimljane – ne morem narediti filma, ne da bi pokazal tvoj obraz /.../ Ti si Rim, ti imaš v sebi nekaj materinskega, grenkega, mitološkega, uničujočega!« jo je rotill.

Tako je nastal slabo minuto dolg kader, ko Anna Fellinijevo vprašanje v offu, naj mu kaj pove o *Rimu*, utrujeno reče: »Ma, pozno je ... Daj, Federico, pojdi spat!« in izgine za težkimi vrati. Ta njen odgovor in njena rahlo utrujena drža sta me v *Rimu* vedno begala. Razumela sem ju v smislu: pa ne mi težiti, jaz nisem za v tvoje filme, a ne vidiš, da kar sva midva imela, je bil le tvoj tekst za **Rim, odprto mesto** (Roma città aperta, 1945) Roberta Rossellinija! Ob Sergiu Amideju je bil Fellini namreč soscenarist tega najbolj reprezentativnega neorealističnega filma. Neorealizem, ki se ga je Fellini rahlo dotaknil na začetku svoje kariere, je film porinil v realnost, na ulico, v resničnost problemov. Rossellini se je v filmu *Rim, odprto mesto* skladno s siromašno estetiko in prikazovanjem življenja takega, kot je, izognil vsakršni glamurnosti. Pred kamero je potisnil naturščike in amaterske igralce, Italija je bila ob koncu vojne opustošena in zlomljena. Film prikazuje male ljudi v boju za svobodo in preživetje, predvsem pripadnike odporniškega gibanja in protinaciste. Anna Magnani je nezakonska mati, ki pade v trenutku, ko Nemci odpeljejo človeka, ki ji je dajal upanje v boljšo prihodnost. Rima ni. Spomenikov ni. Ulice so slabše od predmestja. Na eni taki ustrelijo Anno Magnani. Potem ko Nemci opravijo z vsem odporniki, na koncu še z duhovnikom, se iz strelišča vračata dva fantka s sklonjenima glavama in oropanim upanjem. V tem trenutku se odpre filmski prostor z Rimom v ozadju. In odsevom Vatikana.

Fellinijev *Rim* je »amarcord«, skupek spominov fanta, ki pride iz Riminija v veliko mesto. Pred njim je res vse veliko, delirčno, kaotično in divje. Všeč mu je bilo slepiti, varati, potvarjati. Pa ne le s scenografijo ali s snemanji v umetnih okoljih, temveč z vsem, kar je prijel v roke. Na snemanju je bdel nad vsem. Vse je bilo pod njegovim nadzorom – od scene do likov in kostumov, kar je vse prej narisal, do maske za zadnjo pego na igralčevem obrazu. Znal je metati megafon ob tla, istočasno pa se je na ekipo, igralce in tehnike obračal z ekstremno prijaznostjo. Na pripombe, da bi določene zadeve, ki niso tako pomembne, lahko zaupal drugim, je odvrnil, da pri filmu ne obstajajo drugorazredna opravila! *Rim* ni tako veličastno delo, kakršni sta *Sladko življenje* in **Osem in pol** (8 ½, 1963), a je med vsemi filmskimi portreti Rima, tega neizčrpnega vira spominov in fantazij, eden najbogatejših, celo najzabavnejših.

BELE ŠEJK (1952)



SLADKO ŽIVLJENJE (1960)