

FELINIJEVA ONIROGRAFIJA

Žarko Martinović

Federico Fellini (1920–1993) is the most renowned Italian film director, the winner of five Oscars and many other awards. This essay, written on the occasion of the 100th anniversary of Fellini's birth, deals with the imaginative transfiguration and cheerful transformation of psychoanalytic concepts in the cinematic representations of psychosexuality, dreams, fantasy and memories that gave a unique beauty to his great movies *8 ½*, *La Dolce Vita*, *Juliet of the Spirits*, *Amarcord* – masterpieces by every standard. Emphasizing the connection of Fellini's cinematic art with painting, it is concluded that his cinematic genius will always be appreciated for his innovative approach to both visual composition and use of music and sound, which has paved the way to several generations of great cineastes of 21st century.

Ove godine obilježava se stogodišnjica rođenja Federika Felinija, jednog od najslavnijih genija filmske umjetnosti, ovjenčanog sa pet Oskara i nizom drugih značajnih nagrada. Feline je svojim filmovima, kao i Žan-Lik Godar, dokazao važnost vizuelnih umjetnosti, prije svega slikarstva za filmsku umjetnost. Felinijev doprinos likovnim umjetnostima čine crteži, karikature, skice, kao i posthumno objavljena *Knjiga snova* (2007), jedinstvena intimna onirografija – dnevnik crteža

i opis snova. Felinijeve filmove karakteriše prikazivanje snova odnosno kinematografska onirografija, blisko povezana sa osvjetljavanjem psihološke strukture filmskih likova za koju je nadahnuće često nalazio u Jungovoj analitičkoj psihologiji.

Felinijev život u filmu i psihoanaliza

Značaj autobiografije za razumijevanje Felinijevih filmova često je istican. Felini se od takvih napisa uporno branio i podvlačio: „... moji filmovi o sećanju govore o potpuno izmišljenim uspomenama“ (Felini, 1991: 36). Iako su autobiografski elementi u Felinijevim djelima transponovani, njihovi tragovi su primjetni u imenima njemu znanih osoba koje imaju likovi njegovih filmova (Tita, Gradiska, Saragina – Saraguša, i mnogi drugi) i u fantazmagorijama – fantazijama čija moć i dalje snažno djeluje i pored toga što su je gledaoci svjesni.

Rani razvoj specifične opažajne senzibilnosti i mašte, bitan je za budućeg umjetnika (Martinović, 1980). Veliki talenat za crtanje, fascinacija pozorištem lutaka, razvoj imaginacije i ljubav prema filmu obilježili su Felinijevo djetinjstvo. U svojim sjećanjima, Felini je napisao:

„Hoću bez stida da ispričam šta mi se događalo kad sam imao sedam ili osam godina. Krstio sam četiri ugla svog kreveta imenima bioskopa u Riminiju ... Odlazak u krevet je u to vreme za mene predstavljao praznik. ... čim sam mogao, trčao sam u svoju sobu i uvlačio se ispod pokrivača, često sa glavom ispod jastuka“... [Proizvod mašte je bio] „Jedna od načudnijih predstava ... čitav jedan svet, purpurna fantazmagorija, čitava galaksija sa sjajnim tačkama, sfere, blistavi krugovi, zvezde, vatre, raznobojna stakla, noćni svetlucavi kosmos koji se pojavljivao prvo nepokretan, a potom me u sve većem zamahu uvlačio kao ogromni vrtlog, zaslepljujuća spirala“ (Felini, 1991: 70).

Film je neodoljivo privlačio Felinija od njegove šesnaeste godine, pa je često bez dozvole roditelja odlazio u neki od bioskopa u svom gradu (Felini, 1991). Odlazio je i kod komšije vajara koji mu je pokazao

„kako se upotrebljava tečni gips i plastelin. I boje sam sâm spravljao. ... Nikada me nisu oduševljavale druge igre osim marioneta, boja, konstrukcija, crteža u perspektivi koje je trebalo isecati i lepiti. ... čini mi se da sam maštu uvek vezivao za zanatski rad“ (Felini, 1991: 36).

Felini je kao gimnazijalac počeo da radi karikaturu, a u Rimu je prvo radio kao novinar i pisac filmskih scenarija. Zatim je bio asistent režije kod Roselinija sa kojim je zajedno režirao film *Rim, otvoreni grad / Roma, città aperta* (1945), remek-djelo italijanskog neorealizma. Ubrzo je napravio svoj prvi samostalno režirani film *Svjetlosti varijetea* (1950), za koji piše da je „satkan od stvarnih i izmišljenih uspomena iz vremena kada sam putovao po Italiji sa jednom revijalnom trupom“ (Felini, 1991: 42). Felini je prvi Oskar dobio za film *Ulica / La strada*, 1954 godine. Poslije velikog uspjeha filma *Sladak život / Dolce vita* (1960), Felini je zapao u stvaralačku blokadu, pa se obratio za pomoć jungovskom analitičaru, psihologu Ernstu Bernhardu (Berlin, 1896 – Rim, 1965).¹ Uskoro, Felini je našao sistem vjerovanja i intelektualnu podršku u Jungovim djelima. Poslije četvorogodišnje analize, Felini je nastavio da sa Bernhardom vodi „psihološke razgovore“ koji su se ponekad završavali prijateljskim susretima u restoranu (Agnel, 2012; Kezich, 2007). Bernhard je podstakao Felinija da redovno opisuje svoje snove.

¹ Bernhard je bio pedijatar, analitičar i astrolog, osnivač jungovske analitičke psihologije u Italiji. Analizirao je mnoge poznate ličnosti i neke od pionira italijanske psihoanalize. Posebno se bavio odnosom između realizacije sopstva i socijalnih ograničenja i preobrazio je jungovsku analitičku psihologiju u psihologiju procesa individuacije. U Italiji je analizirao je mnoge poznate ličnosti. https://it.wikipedia.org/wiki/Ernst_Bernhard 31. 10. 2019.

Komentarišući i crtajući slike svojih snova, Felini je, u periodu od 1960. do 1968, i od 1973. do 1982. (uz neke stranice iz 1990. godine), napravio svoju *Knjigu snova*, koja je, iako umjetničko djelo *per se*, veoma značajna za razumijevanje Felinijevog kinematografskog stvaralaštva. Početak Felinijevog kinematografskog prikazivanja snova poklapa se sa početkom *Knjige snova* i rada na filmu *8½*, u toku 1960. godine.

Felini je iz rimokatoličke tradicije i životnih iskustava rano stekao bogati rezervoar simboličke, etičke i ritualne građe koju je kasnije stalno dopunjavao svojim zanimanjem za spiritističke seanse i druga natprirodna iskustva, kao i Jungovom teorijom (Mäder, 2016). Međutim, Felini nije sistematično čitao Junga. Najbolje je upoznao djelo *Sećanja, snovi i razmišljanja* (Jung, 1999) a oduševio ga je Jungov ogled o Pikasu (Felini, 1991, 73). Felini je jungovske arhetipove poimao sasvim slobodno, kao niz ideja i slika sa kojima je u svojim filmovima mogao da se slobodno poigrava i mijenja ih po želji (Stubbs, 2015). Zato bi svaki pokušaj da se Felinijevi filmovi svedu na jungovske koncepte bio sasvim pogrešan.² Ovdje ćemo samo navesti načine na koje je Felini u svojim filmovima preoblikovao jungovske koncepte dajući im vlastitu specifičnost i značenja karakteristična za svoj umjetnički stil i svoju epohu.

Snovi i snolika stanja, sjećanja i vizije iz neiscrpnog skladišta mašte karakterišu Felinijeve filmove i prije no što se upoznao sa jungovskom analitičkom psihologijom. Neka značenja Felinijevih filmova povezana su sa Jungovim konceptima, ali druga, posebno prikazivanje seksualnosti, snova i fantazama, možemo bolje razumjeti sa gledišta Frojdove psihoanalitičke teorije. Svjesni ograničenja oba pristupa, ukazaćemo na

² Uzgred pomenimo da je takav pokušaj veoma sumnjiv i u književnosti, gdje se epohalna književna djela, kao što je tetralogija Tomasa Mana *Josif i njegova braća* redukuju na jungovske arhetipove a genijalni pisac „promoviše“ u „Jungovog sljedbenika“. (!?)

Felinijevu sekundarnu identifikaciju sa Pablom Pikasom i na kraju Felinijeva filmska remek-djela razmotriti u odnosu sa slikarstvom, vrijednosti po kojoj će zauvijek biti cijenjen u historiji svjetske kinematografije.

Felinijevi filmovi i psihoseksualnost

Nesvjesni procesi su često predstavljeni slikama, poput slika sna. Filmska slika ima snoliko dejstvo i u toku gledanja filma brzo dopijeva do nesvjesnog bitno umanjujući racionalnu svjesnu proradu. Nesvjesno u igranim filmovima uvijek se tiče seksualne diferenciranosti koja je manifestna i vizuelno i auditivno. Najočitija u likovima filma, diferenciranost na muško i žensko, proteže se i na antropomorfizovane vizuelne znakove i simbole, a nekad se uočava i u androgenim svojstvima jedne iste figure, kakvi su klovnovi u istoimenom Felinijevom filmu.

Pečat seksualnosti je preko bazične dihotomije muško - žensko, uvijek prisutan, i utiskuje se u svekoličku kulturu. Da bi se to istaklo u filmu, distanca autora (reditelja) mora biti očigledna, kao u Felinijevom *Satirikonu*, rađenom po motivima Petronijevog istoimenog romana. Izborom neobičnih događanja iz tako davne epohe kao što je paganski, prethrišćanski Rim, Felini je lično ukazao na svoju namjeru da nam prikaže nešto prvobitno, primordijalno u čovjekovoj seksualnosti. Staviše, likovi ovog filma nam se prikazuju kao da su psihološki nediferencirani, do te mjere da u gledaocima pobude nelagodnost uz potpuno odsustvo empatijske identifikacije (Amman, 1971). Otuda je razložno pretpostaviti da Felinijev *Satirikon* ne postavlja gledaocu pitanje: „Šta se događa meni?“, već samo jedno uopšteno: „Šta se ono (tamo) događa?“ Pomjeranje zanimanja sa „Ja“ na „Ono“ ukazuje (i u psihoanalitičkom smislu) da se radi o prikazivanju uloge

nesvjesnog, *ida* u seksualnosti, što se postiže kroz ogoljene, primordijalne seksualne znakove koji poprimaju mitske dimenzije. Ukratko, prikaz mita kao istine nesvjesnog, istine u psihoanalitičkoj besjedi (Lacan, 1954–55/1978).

Poblize, o čemu svjedoče epizode Felinijevog *Satirikona*? Pored ostalog, o hermafroditu – koji asocira na čovjekovu nesvjesnu biseksualnost, o kultu Prijapa i Baube, o javnom koitusu, lezbijskim poljupcima i homoseksualnom braku. U svim scenama, glasovi, lica, gestovi protagonista izrazito su stilizovani, zbog težnje da se odvajanjem od ličnog, odnosno individualnog, dosegne do univerzalnosti sa ekrana odaslatih znakova. Shodno tome, gledalac/tumač treba da se u traženju njihovog značenja usmjeri na tipično, arhetipsko, mitsko, odnosno sveopšte. Život, smrt i ljubav nijesu samo lični, već imaju univerzalno simbolično značenje.

Prikazivanje nagog ili obnaženog ženskog tijela, ali i skrivanje stidnih djelova (u *posis pudica*, rukom ili smokvinim listom), poznato u likovnim umjetnostima, nalazi svoje sigurno mjesto i na filmu. Takve filmske scene imaju seksualna svojstva *par excellence*, a uvode i znakove ženskog načela, u kojima se žensko tijelo vezuje za tajne inicijacije, moć rađanja i obnavljanja (Howard, 1986). Hermafrodit, naziv za tijelo sa oba polna organa, muškim i ženskim, ima mitološko porijeklo. Vjeruje se da Hermafrodit, mitološki sin Afrodite i Hermesa, čije je tijelo sjedinjeno sa nimfom Salmacis, ima natprirodnu moć. U Felinijevom *Satirikonu* prikazana je krađa hermafrodita koji kao svetinja živi u pustinjskoj oazi. Međutim, u *Satirikonu* je hermafrodit i albino, osjetljiv na sunčevu svetlost, pa se ne može održati van vlažnih izvora oaze. Hermafrodit, rođen u svetilištu, može da služi jedino svetilištu, kao i umjetnost koja, po Hegelu (Hegel, 1986), u tom raskrivanju i prikazivanju, ima i svoju krajnju svrhu. Prema Delezu (Deleuze, 1985), epizoda s hermafroditom je filmska slika-vrijeme koja je bipolarna ili

višestrana. Strane jednog pola činila bi svjetlina svetišta, a strane drugog pola bi se ukazivale u apokaliptičnom pejzažu pustinje.

Alegorija tzv. „falusne žene“ Baubo (Frojd, 1987), u *Satirikonu* je prikazana u vidu nage mlade žene koja leži nepomično u nekoj vrsti mauzoleja i daruje hodočasniciima iz svoje utrobe vatru koja se stalno obnavlja, kao Prometejeva jetra. U ovoj sekvenci, ženska moć se ispoljava kao pasivno darivanje koje asocira na obrede mistične erotike (Elijade, 1984). Praveći mitografiju seksualnih praksi Starog vijeka, Feline u *Satirikonu* nije težio vjernoj rekonstrukciji antičkog svijeta, što nije ni bilo moguće. Smatrao je da mu je sa antičkim svijetom dopušten „jedino neki sanjarski, stvaralački odnos“, i rukovodio se shvatanjem da „Rim iz vremena svoje propasti [razdoblja Neronove vladavine] veoma liči na naš današnji svet, sa ovom mračnom pomamom za uživanjem života, sa istim odsustvom principa, istim beznađem, istom lakomislenošću“ (Feline, 1991, 83).

Odrastanje bez dostizanja psihosocijalne zrelosti prikazano je u Felinijevom filmu *Dangube / Vitelloni* (1953). Protagonisti filma su petorica mladih ljudi koji ne prihvataju odgovornost za svoje postupke. Jedan od njih stupa u seksualne odnose sa sestrom svog druga ali kad ona zatrudni izbjegava da prizna da je otac i da se oženi djevojkom. Nijedan od njih nije u stanju da se zaposli i započne samostalni život. Prevelika međusobna povezanost ove petorice poznih adolescenata može ukazivati na latentnu homoseksualnost nekih od njih.

Seksualne fantazije se vizualizuju u filmovima *Grad žena i Amarkord*. Snaporaz, glavni protagonist *Grada žena*, u svojoj imaginaciji doživljava razne forme ženskog, od ženskog tijela, do slika žene i tipa idealne žene. U jednoj sekvenci filma, Snaporaz ulazi u veliki balon u obliku djevice-kurve želeći da se ponovo vrati u *Grad žena*, mjesto svoje mašte. San o letjenju i

seksualnom uživanju prekida jedna žena koja pucnjem iz pištolja obora Snaporazov balon, na taj način simbolično uvodeći zabranu i kastraciju (Méjean, 1997). Na kraju, pokazuje se da su svi Snaporazovi doživljaji bili samo njegov san u toku putovanja vozom, san u kome je prorađivao svoje muške fantazije.

U filmu *Kazanova* Felini je prikazao životni put Đakoma Kazanove (Giacomo Casanova, 1725–1798), čije je ime u toku istorije postalo simbol za figuru zavodnika. Dominantu Felinijevog filma čine slike seksa svedenog na grotesknu mehaničku vještinu. Jedna od Đakomovih ljubavnica, poziva gledaoce filma da zajedno s njenim drugim ljubavnikom, francuskim konzulom, budu voajeri njene i Kazanovine ljubavne izvedbe. Kako svi ljubavnu vještinu smatraju Kazanovinom životnom vokacijom, traumatizovani Đakomo brani se izjavom da posjeduje i znanja iz drugih oblasti – posebno filozofije, nauke, matematike, alhemije i književnosti. U narednim sekvencama filma, Kazanovino pozivanje na svoju nepriznatu učenost i spisateljski dar, kadgod nečije uvrede obnove njegovu narcističku ranu, poprima sve komičniji efekt, sve do farsičnog.

U mnogim scenama filma seks je groteskno pretvoren iz *ars erotica* u *ars mechanica*. Štaviše, izgleda da optimalan uspjeh ljubavnih performansi mladog venecijanca često zavisi od falusno oblikovane metalne ptice koju on marljivo i ljubomorno čuva, kao svojevrсну amajliju. Pokretanje te mehaničke muzičke kutije čini grotesknim Kazanovine ljubavne podvige, u filmu praćene „insinuirajućim muzičkim temama kompozitora Nina Rote“ (Borin, 2007: 49).

Vrhunac grotesknog vođenja ljubavi predstavlja scena na dvoru u Virmenbergu, kada Kazanova ne može da odoli čarima mehaničke balerine s kojom dozivljava afekt, sve do orgazma. S druge strane, u društvu u kojem je predmet kompeticije, seks je

za Kazanovu traumatičan uzrok njegovih poniženja. U jednoj dugoj filmskoj sekvenci, posmatramo sredovječnog Kazanovu u „seksualnoj areni“, gdje uz velike napore pobjeđuje svog suparnika u javnom seksualnom takmičenju u kome su istaknuti znaci somatsko-biološke dimenzije seksa, tj. fizičke snage za snošaj, nauštrb „seksa-porasta, seksa-značenja, seksa-govora“ (Fuko, 1976, 72).

Đakomova seksualna aktivnost u *Kazanovi* ironično i satirično je prikazana kao njegova životna karijera, izvedbe u kojima on ne nalazi uživanje, već putem njih traži društveno priznanje, nesvjesno pokretan željom da se potvrdi kao neko „super-muško“ u očima svoje majke, tj. da ispuni nemoguću želju Drugog (Lakan, 1983).

Pokušavajući da ukine zabrane i raskine okove socijalne represije nad seksom, Kazanova postaje žrtva seksa: dopada zatvora, a u toku svojih putovanja od jednog do drugog evropskog dvora sve više se otuđuje, ne stičući nikakvu životnu mudrost. Gubeći sposobnost zavođenja, u Londonu zapada u očajanje i priprema se da izvrši samoubistvo. Za taj završni obred svog života oblači svoje gala odijelo i ulazi u Temzu recitujući stihove Torkvata Tasa. U posljednjem trenutku, spašava ga pojava žene-džina. Zadivljen, prati je sve do cirkusa, gdje u ogromnoj utrobi ženskog kita magična laterna prikazuje crteže *vagine dentatae* i izobličених tjelesnih oblika, projekcija arhetipskog ženskog, izvora muške ambivalencije – voajerskih fantazija ali i strahova od ženske moći.³

U Drezdenu, Kazanova upada u pozorište nalik na lavirint gdje pri susretu sa svojom ostarjelom majkom shvata da se postepeno gasi i život dragih bića koja su nas stvorila. Njegov posljednji značajni napor u zreloj dobi nije više vezan za

³ Vidjeti opsežni prikaz filma *Kazanova* na sajtu : <https://www.maramarietta.com/the-arts/cinema/b-i/fellinis-casanova/> pristupljeno 2. 2. 2020.

seksualnu arenu. Kako ističe Mežan (Mejean, 1997), Kazanova će, „po izlasku iz tog lavirinskog pozorišta, nositi majku na leđima, kao div Atlas Zemlju, sveti Kristofor Isusa“. Taj događaj je obred prelaza, početak starosti u kojoj Kazanova kao bibliotekar u zamku Duks u Pragu tavori svoje posljednje dane. Njegova nostalgija za zavičajem ni tada ne prestaje. U posljednjoj sekvenci filma, nostalgija pokreće njegovu želju za snom u kome se jedne hladne zimske noći obreo u pustoj Veneciji pod snijegom, na mjestu gdje je na početku filma, za vrijeme karnevala figura Venere potunula u lagunu. Njegovo dozivanje izgubljene ljubavi Izabele ostaje bez odgovora. Jedini objekt ljubavi koji mu preostaje je lutka-automat, mehanička balerina iz Virmenberga sa kojom zauzima poziciju za ples ali ostaje, kao i ona, nepomičan, „kao da se i on pretvorio u mehaničku figuru pored smrznute lagune“. ⁴ Ovom sekvencom velikog umjetničkog intenziteta Felini je prikazao svu prazninu Kazanovinih života, besmisao života ospjehnutog erotskim fantazijama i performansama.

Praveći film o Đakomu Kazanovi (1725–1798) Felini je imao u vidu dvije činjenice. Prvu, da je Kazanova, iako historijska ličnost, ostao upamćen kao legendarni veliki zavodnik. Zato je morao da se pozabavi figurom zavodnika i zavodjenjem koje je postalo središnja tema u književnosti XVIII vijeka u djelima Lakloa, u Kazanovinih memoarima i u filozofiji, posebno u Kjerkegorovom *Dnevniku zavodnika*. Drugu, da je Kazanova živio u XVII vijeku koji je, kako smatra Felini, „u figurativnom smislu [...] najviše trošen i rabljen vek, u svakom pogledu“ (Felini, 1991: 135).

Svoje pitanje: „Zašto se Felini okomio na tu legendarnu figuru, na lik zavodnika, i zašto toliko pizme protiv njega [Kazanove]?“, Mežan (Méjean, 1997, 159) prevodi i na lični plan insinuirajući da je Felini, iako je uživao u fami o sebi kao

⁴ Isto.



Federiko Felini
1920–1993

legendarnom šarmeru okruženom lijepim ženama, bio na neki način ljubomoran na Kazanovu. Međutim, Felini je u toku rada na svom filmu postavio mnogo značajniji cilj koji je ovako izrazio:

„da ispričam priču o čoveku koji nikada nije ni rođen, da prikažem avanture jednog zombija, jedne tužne marionete bez sopstvenih ideja, osećanja, stavova; 'Italijana' zarobljenog u utrobi majke, pokopanog tamo unutra da mašta o životu koji nikada nije živio, u tom svetu bez emocija, nastanjenom samo raznim formama prikazanim samo u volumenu, u perspektivama koje se uporno, leđeno hipnotički ponavljaju. Šuplje forme koje nastaju i nestaju, akvarijumski šarm, zaborav morskih dubina, gde je sve izobličeno, nepoznato, jer tu nema dodira ni ljudske bliskosti“ (Fellini, 1991: 135).

Italijanski filmski kritičari su uočili da je Fellini uspio da „podvrgne analizi stereotipne forme nepromenljivog mita o erotizmu italijanskog muškarca, [latinskog ljubavnika], modela koji je toliko nacionalan da se pretvorio u internacionalnu baštinu čovječanstva“ (Borin, 2007: 10). Odabравši da

kinematografski lik Đakoma Kazanove predstavlja Donald Saterlend sa nebesko plavim očima koje mu daju „akvarijumski šarm“, Felini je oneobičio „lik tradicionalnog italijanskog zavodnika, crnokosog i tamne kose“ (Angelucci, Betti, 1977).

Felinijev Đakomo Kazanova „blokiran, zatvoren u kavez, rob svog karaktera i vlastitih erotskih nagona“, shvaćen je, ne samo kao neka vrsta jungovske „sjenke, svoje, naše, sjenke svakog Italijana“ (Fronzi, 2013), „jedna uznemiravajuća slika, sa kojom je ispravno poravnati račune jer se ne može svesti na spoljašnje i moramo naći načina da živimo s njom“ (Angelucci, Betti, 1977: 21). Fronzi (Fronzi, 2013) uočava bitnu protivrječnost u liku Kazanove koji, s jedne strane, pokazuje poetično, duboko divljenje ženama i obožava ih, s druge strane, u stvarnosti ih prezire i prkosi im, prepuštajući se razuzdanoj i bezgraničnoj upotrebi njihovih tijela (Fronzi, 2013: 19). Takav Kazanova ne poznaje vrijednost drugih i sam je, poput Narcisa, zagledan u odraz svoje reflektovane slike. Prafrazirajući Froncija (Fronzi, 2013), možemo zaključiti da Felinijev Kazanova, živeći u samodopadanju i od uspjeha sa ženama, ne može da popuni vlastitu prazninu ni da podnese svoje nezadovoljstvo što nije priznat kao pisac i književnik.

U scenama sa seksualnim znacima u Felinijevim filmovima očita je kohabitacija ljepote i ružnoće, posebno u *Satirikonu*, u scenama plesa Fortunate i kolektivnog kupanja u Trimalhionovom kupatilu. Sinematičnost *Amarkorda* na groteskni način podržava Bišeinov čisto verbalni falusizam, njegovo hvalisanje o osvajanju dvadeset i osam ljepotica. Uspuzavši se u „Grand hotel“ kao zmija, Bišein je – u svojoj priči – neopažen ušao u hotelske apartmane gdje će svojom svirkom osvojiti i zvesti sve emirove konkubine. Kako ističe Delez (Deleuze, 1985), ružnoća pripovjedača-osvajачa Bišeina djeluje kao neka figura elipse i povezuje ovaj lik sa Prijapom, seksualno moćnim i bestidnim starogrčkim bogom (*Divus*

minor). Za razliku od Prijapove direktne hiperseksualnosti, Fedainov falusizam je groteskan, a time i sasvim neuvjerljiv, pa se njegova bajkolika priča preokreće u burlesku.

Za „Grand hotel“ se vezuju i mnoge druge fantazije o nesputoj seksualnosti. Na kraju, napušten i prazan, hotel ostaje relikvija zaboravljenih sloboda i simbol u nesvjesnom duboko zakopane seksualnosti. Posljedice potisnute seksualnosti najbolje su ilustrovane u *Amarkordu* u liku Titinog strica Tea. Teo je sredovječni, mentalno poremećeni muškarac koga porodica jednog dana kao navodno oporavljenog preuzima iz bolnice i odvodi na piknik. Sve izgleda u redu s njim, samo je neobično što trpa kamenje u džepove svojih pantalona. Poslije ručka, Teo odjednom nestaje i čuju ga kako s vrha ogromnog drveta viče: „Hoću ženu!“ gađajući pritom ukućane kamenjem i odbijajući da siđe. Porodica je prisiljena da zove pomoć iz bolnice odakle stiže kaluđerica kojoj se Teo odmah pokorava, pogruženo silazeći s drveta. Kaluđerica-patuljak je groteskni predstavnik represivne moći institucija koje su vjerovatno doprinijele Teovoj bolesti. Dejstvo represivnih sila na individualnu psihu se u sceni dočeka džinovskog parobroda „Reks“ prenosi na sve stanovnike grada (Hayes, 2005).⁵

⁵ Dejstvo potisnute seksualne želje je snažno i kad joj se svjesno Ja otvoreno protivi. U filmu *Iskušenja doktora Antonia* (*Le tentazioni di dottore Antonio*), komercijalni bilbord na kome je prikazana Anita (Ekberg) sa bujnim grudima i časom mlijeka u ruci, u početku djeluje subverzivno ali ubrzo ne šokira više nikoga. Reklamnu pjesmu „Bevete latte“ („Pijte mlijeko“) prihvataju čak i vojnici u toku svog defilea. Lik Anite Ekberg je i dalje opasni đavo jedino za sveštenika doktora Antonija koji javno traži da se bilbord ukloni. U toku jedne olujne noći, Anitin lik oživi u Antonijevom snu i prolazi ulicama grada progoneći upravo don Antonija koji je govorio: „Neka je nesrećan onaj koga sablazan snade!“ Ustvari, Anita je ljubav od koje se Antonio plaši. Felini je u liku don Antonija raskrinkao i ismijao licemjerje i duhovnu skučenost rimokatolika podijeljenih između želja i frustracije (Agnel, 2012; Mäder, 2016).

Seksualnost (kao i život u cjelini) ima svoje vrijeme, svoje ritmove i evoluciju u životnom ciklusu svakog pojedinca. Seksualnost je pokretač naracije u *Amarkordu* (Amarcord, 1973). Sjećajući se svog djetinjstva u rodnom Riminiju, Felini je u *Amarkordu* prikazao odrastanje družine dječaka u periodu između dva svjetska rata, kada su represivne sile bile fašistički režim koji vlada u javnom životu i rimokatolička crkva koja sa svojim institucijama kontroliše privatnu sferu, posebno obrazovanje i vaspitanje i nadzire moral (Mäder, 2016). Društveni život u *Amarkordu* protiče u ritualima obilježavanja godišnjih doba čije smjenjivanje povezuje sekvence filma u neraskidivu cjelinu. Rituali u kojima svekoliko građanstvo učestvuje čine „dio procesa izjednačavanja u kome se individualnost sahranjuje u konformizmu mase“ (Bondanella, 1992).

Seksualna maštanja tipična su za doba puberteta i ranu adolescenciju. Jedna scena u *Amarkordu* prikazuje gimnazijalce koji odlaze na pijacu da bi posmatrali krupne i jedre seoske djevojke. Zabrana dodirivanja sopstvenog tijela, posebno genitalija, usmjerena je na zaštitu djeteta od seksualnosti – njegove i drugih osoba. U hrišćanskoj tradiciji, posebno rimokatoličkoj, masturbacija, kao iskušenje tijela, smatra se grešnom, posto odvrća misli od Boga, a i štetnom, pošto iscrpljuje tijelo. Takvo vjerovanje je parodirano u jednoj sekvenci *Amarkorda* u kojoj posmatramo sveštenika opsjednutog štetnostima masturbacije. „Pipaš li se?!“, očiti eufemizam za masturbaciju, pitanje je koje on pri ispovijedanju postavlja svakom od dječaka. Zatim svakoga ispitivački osmatra, brzo nalazeći „znakove“ – u vidu bljedila i podočnjaka – pomoću kojih potvrđuje svoju sumnju u grijeh. Svi dječaci spremno priznaju jer i oni, kao i Crkva, imaju dvostruke moralne standarde. Nadziranje koje vrše sveštenici ne sprečava seksualnu želju već je podstiče.

Jedna sekvenca filma *Osam i po*, prikazuje dječake koji na plaži traže od prostitutke Saragine da za njih odigra rumbu. U ovoj višeznačnoj sceni, Saragina (Edra Gale), prikazana kao krupna i putena žena, možda i neka savremena Venera, pleše radi svog zadovoljstva i istovremeno na oduševljenje dječaka i gledalaca filma. Njen divlji ples je istovremeno i bezazlen i prljav, izraz zavodjenja koje povezuje erotiku i maštu, uspostavljanje savezništva sa dječacima u nekoj vrsti zajedničkog uživanja u slobodi sličnoj onom u dobu paganstva. Naprotiv, za sveštenike koji nadziru dječake i svojim upadom prekidaju ovu scenu hvatajući i kažnjavajući Gvida, Saragina je oličenje đavola. Kanonizovana katolička religija smatra da je prepuštanje smrtnika seksualnim zadovoljstvima nedopustivo i grešno jer ono dovodi u sumnju njenu teologiju (Porcari, 2008).

Seksualna želja pokreće likove adolescenata u *Amarkordu* na neprestano, a s obzirom na njihov životni uzrast, nespretno i nesigurno traženje različitih puteva do ostvarenja seksualnih maštanja. Jedna sekvenca prikazuje Titu sa krupnom duvandžikom, čije groteskno predimenzionirane obline (dojke i stražnjice jednako istaknute kao u neke praistorijske Venere) parodiraju falusnu moć. Tita se pri pokušaju ljubavne predigre sa glavom između ogromnih dojki duvandžike skoro uguši, pa ga ona prezrivo odbacuje. Slika Tite sa glavom između ogromnih ženskih dojki asocira na regresiju na vrlo rani stadijum razvoja, u kojem je majčina dojka odojčetu glavni parcijalni objekt u njenoj funkciji ishrane, odnosno nagonskog zadovoljenja rane potrebe za toplinom i smirenjem. Poslije neuspjeha sa duvandžikom, Tita traži neki drugi, manje regresivan seksualni objekt. Njegov izbor je lokalna ljepotica Gradiska, djevojka zanijeta u sopstvena sanjarenja. U jednoj sceni, Gradiska sjedi u praznoj bioskopskoj sali i ne primjećuje kako joj se Tita bojažljivo približava. Tek kad Tita sjedne pored nje i usudi se da je dodirne, Gradiska se prene i prekorno ga

upita: „Šta tražis?“ Tita se postiđen povlači pred ovim pitanjem želje Drugog (Lakan, 1983).

Seksualna želja se javlja u najneobičnijim situacijama. U jednoj sekvenci *Amarkorda*, učenici na velikoj paradi na stadionu polažu zakletvu novom fašističkom Rimskom carstvu i pozdravljaju vođu provincije. Dječaci pritom individualno i grupno ismijavaju paradu i samo se spolja prilagođavaju onoliko koliko je potrebno. Jedan od njih, Čičo Markoni, svoje učešće na paradi, umjesto obreda ideološke fašističke inicijacije, doživljava kao fantazmatično ispunjenje svojih ljubavnih želja. U njegovom grotesknom fantazmu obrednog „vjenčanja“ sa učenicom u koju je zaljubljen, realizator Čičove želje je autoritativni glas velikog vođe, glas koji potiče iz „usta velike glave napravljene od stiropora.“ U Čičovoj mašti, neprikosnoveni Dučev glas preuzima ulogu sveštenika koji vrši obred vjenčanja. Kao što je u ranijim scenama seksualna želja odnosila prevagu nad nadzorom Crkve, tako ni fašizam ne može da kontroliše fantazme pokrenute snagom seksualne želje.⁶

Objekti seksualne želje u *Amarkordu* ostaju nedostižni, čime se ističe estetika slika sjećanja i slika neostvarivih sanjarenja.⁷

⁶ Felini je u *Amarkordu* prikazao i scene mučenja koje vrše fašisti primoravajući Titinog oca da pije snažni laksativ i konsekvntno gubi svoj autoritet oca, kao i plašljivost fašističkih vojnika koji liče na klovnovce. Time je Felini prikazao fašizam kao simulakrum bravure, mačoizma, reda i neku vrstu burleskne farse (Méjean, 1997) ali su mu filmski kritičari i javno mnijenje zamjerili što nije prikazao tragičnu sliku fašizma.

⁷ Pored ovdje navedenih opštih značenja, istaknimo da sanjarenja gimnazijalaca prikazana u *Amarkordu* nose pečat individualnosti svakog od njih. Kako ističe Delez (1985), upravo ta estetika individualnosti sadržana je u jednoj od najljepših scena filma u kojoj se, na kraju sezone, svi gimnazijalci ponovo nalaze pred Grand hotelom. I dok počinje da pada snijeg, svaki od njih (stidljivko, spadalo, dobri đak, ljenština, i drugi), počinju, svako za sebe, a opet svi zajedno, da nespretno plešu, svaki na svoj način: jedan u krugovima, drugi

Isto se odnosi i na nerealna maštanja drugih likova, Gradiske i Titinog ujaka, vječitog adolescenta, čiji su nedostižni idoli imaginarni junaci sa filmskog ekrana. Svi oni pokušavaju da odrastu i psihički sazru pod represivnom vlašću fašizma ali uglavnom ostaju u svojim regresivnim maštanjima.⁸

Felini u *Amarkordu* prikazuje i obred prelaza iz adolescencije u odraslo doba. Mežan (Méjean, 1997) uočava da je taj obred najavljen slikom hiljada očiju na paunovim perima koja podsjećaju na lavirint. Bolni obred prelaza za dječaka Titu je majčina smrt s kojom se ruši njegov svijet nježnosti i zaštite. Taj najteži i najdestabilizujući događaj u životu zahtijeva težak psihički rad žaljenja (Frojd, 1917).

Za Gradisku, obred prelaza je njena udaja za pripadnika režima, sredovječnog ćelavog karabinjera. Prizori sa proslave njene svadbe predstavljaju svojevrzni vašar falusizma, odnosno falusnog egzibicionizma. Na kraju, pusto mjesto svadbene proslave na kome se samo čuje zvuk vjetrova koji odnosi konfete i obara zaboravljene i odbačene stvari, poput napuštenih prelaznih objekata, na gledaoce filma prenosi osjećanje nostalgije pripremajući ih za sjetni rastanak od prikazanih scena sjećanja, bogatih *mnemo* i *oniro* znacima (Deleuze, 1985).

Felinijeva fascinacija ženskim likovima u njegovim filmovima poprima razne oblike, od uzornih likova majke i supruge, sa jedne, do ljubavnica i prostitutki, sa druge strane. Felini je napisao da „idolopoklonstvo majke ... preobilje majke“ teži da infantilizuje, te je u svojim filmovima često uvodio

lijevo desno, treći po liniji, itd. Po Delezu (Deleuze, 1985), ova slika-vrijeme u istoj sceni spaja sliku-sjećanje i sliku-maštanje, tj. sadašnjost sa prošlošću (koja je nepovratno otišla u smrt), a isto tako i sa nadama u budućnost koja će doći.

⁸ Činjenica da su u vrijeme Musolinijevog režima najcjenjenija italijanska književna djela bila knjige za djecu –Kolodijev *Pinokio* i De Amičisove *Srce* – bila je jedna od posljedica fašističke represije u kulturi.

subverzivni lik prostitutke, koja kao „biće iz pakla, zadržava moć i privlačnost onoga što nam izgleda kao prizvano iz nekog nadzemaljskog sveta“ (Felini, 1991, 67). Nimfomanka Volpina u *Amarkordu* i prostitutka Saragina u filmu *8 1/2* su oličenja nesputane i nezajažljive ženske seksualne želje. U *Slatkom životu*, ženska želja je predstavljena u liku Madalene, nezavisna od falusne i muške dominacije u svom odnosu prema Marčelu. (Bertetto, 2020). Ženska želja u *Gradu žena*, kao ni muška, ne trpi zatvaranje u monogamni odnos ukoliko se i ženi ne dozvoli zabava koja izlazi izvan okvira tradicionalnog patrijarhalnog života. U *Slatkom životu*, scena u zamku prikazuje žensku želju u obliku razigranog zavođenja. Ženska želja u istom filmu poprima i oblik seksualne ekscitacije bez seksa, formu primitivne ritualne regresije u kadrovima Lorete koja gubi kontrolu, upada u trans i biva zaposjednuta duhovima.

Psihoanalitički koncepti i felinijevski simboli

Simboli su za Frojda plod nesusjesne psihe. Oni su u snu izraz nesusjesnih želja i latentnih misli prerusenih radom sna. Po Jungovom shvatanju, simboli mogu izražavati lično nesusjesno ili kolektivno nesusjesno. Arhetipovi su univerzalni simboli, iskonski, arhaični nagoni koji iz najdubljeg sloja kolektivnog nesusjesnog koji istovremeno sadrže slike i emocije; tipično se otkrivaju tek uz dugotrajnu analizu snova (Jung, 1957, 1973). Jung vjeruje da njihovo razumijevanje, iako oni nikada ne dospijevaju potpuno do svijesti, može omogućiti da individualni potencijal psihe dosegne do univerzalnih značenja koja se u simboličnoj formi nalaze u snovima, mitovima i umjetničkim delima. Felini je razliku između Frojdovog i Jungovog shvatanja simbola izrazio na sljedeći način:

„Za Junga, simbol predstavlja neizrazivo, a za Frojda, simbol predstavlja skriveno – zato što je ono sramotno. Verujem da je

razlika između Frojda i Junga u tome što Frojd predstavlja racionalno mišljenje, a Jung imaginativno mišljenje“ [...] „Jung je sa mnom podelio oduševljenje imaginacijom. On je snove sagledavao kao arhetipske slike koje su bile rezultat zajedničkih ljudskih iskustava. Teško sam mogao poverovati da je neko drugi tako savršeno artikulisao moja osećanja o stvaralačkim snovima. Jung se bavio koincidencijama i znamenjima čiju sam važnost u mom životu uvek osećao“ (Fellini, 2001, 143).

„Ono što beskrajno cenim kod Junga je to što je umeo da pronađe dodirnu tačku između nauke i magije, između razuma i fantazije“ (Fellini, 1991, 73).

Značenja seksualnosti i kompleksne psihologije protagonista u nekoliko Felinijevih filmova povezana su sa Jungovim antropomorfnim arhetipovima *anima* (duša, na latinskom i italijanskom) i *animus* (duh, na latinskom). Jung smatra da je *anima* ženska strana duše svakog muškarca a *animus* muška strana ženske duše. Iako su Jungovi koncepti, naročito arhetipovi, opterećeni religijsko-mitskim značenjima, duša odnosno psiha u njegovom djelu nije metafizički entitet koji nadživljuje tijelo, već je, kao i u drugim pravcima psihoanalize, entitet čovjekovog unutrašnjeg života (Jung, 1973).

Surliuga (2020) je posebno razmatrala rekonfiguracije *anime* i *animusa* u Felinijevim filmovima u kojima glavne role igraju Đulijeta Mazina (Masina) ili Marčelo Mastrojani (Marcello Mastroianni). Iako prenose identitet likova koje je Felini zamislio, njihova gluma daje tim filmovima svoj pečat nezavisan od režisera filma. Oni su kinematografska inkarnacija figura animusa i anime do kojih je Felini dospio u toku svojih razgovora sa analitičarem Bernhardom (Kezich, 2007).

Đulijeta Mazina, poznata glumica i prije uloga koje su je proslavile u Felinijevim filmovima, unosila je i veliku dozu animusa u izvedbu, u lik koji predstavlja. Za Felinija je Đulijeta Mazina „prava duša“ njegovih filmova:

„Đulijeta je poseban slučaj. Ona nije samo glavna glumica jednog broja mojih filmova, već je na vrlo suptilan način i njihovo nadahnuće. To je razumljivo jer je ona i moja životna saputnica. Prema tome, u slučaju Đulijetinih filmova, ona sama je njihova tema.“

Za Mastrojanija, Felini je smatrao da ima „inteligentnu otvorenost koja je skoro feminina po svojoj blagosti“ (Hochkofler, 1992). Surligua (2020) podvlači: „U Mastrojanijevim ulogama treba praviti razliku između *anime* kao arhetipa i anime kao kompleksa, što znači razlikovati Mastrojanija-glumca kao utjelovljenje Felinijeve *anime* (nesvjesnog ženskog aspekta Felinijeve ličnosti) od anime koju Mastrojanijevi likovi projektuju na žene koje srijeću.“

Koncepti *anima* i *animus*, koji zajedno sa sopstvom, personom i sjenkom čine četiri osnovna Jungova arhetipa, važni su za razumijevanje odnosa osoba muškog i ženskog pola (Jung, 1973). O načinu na koji su arhetipovi, uključujući i animu, konfigurisani u stvaranju filma opsežno je pisao Džon Bibi (John Beebe):

„U filmu, kao u nijednom drugom mediju, možemo aktuelno vidjeti ponašanje arhetipova koje u životu upoznajemo mnogo posrednije, kao raspoloženja, impulse, simptome, i kao ličnost-koja-mijenja oblik u našim snovima. U filmu, možemo vidjeti figuru anime kroz vrijeme, manje ili više trajno prerusenu, u njenom čudnom zadatku da posreduje sudbinu protagoniste. Dopušteno nam je da posmatramo kako se anima odnosi prema drugim kompleksima psihe“ (Beebe, 2001: 212).

Uloga arhetipa anime u životu muškarca vizuelno je uobličena u filmovima *Ulica* (1954), *Slatki život*, 8 ½, *Grad žena*, *Džindžer* (*Ginger*) i *Fred* (1986), *Intervju* (1987).

Ovdje ćemo pomenuti dvije sekvence iz Felinijevog remek-djela 8 ½ koje osvjetljavaju prikazivanje *anime* kao zagonetnog, nesvjesnog arhetipa muške psihe. U prvoj sekvenci, junak filma

Gvido se u noćnom klubu u banji zabavlja gledajući čaroliju u kojoj telepat Moris sa svojim medijumom Majom obavlja performansu čitanja misli. Ovom scenom Felini referiše na „natprirodnu“ sposobnost filma da portretiše misli pojedinca i mentalni prostor (Agnel, 2012; Toth, 2001). Gvido lično iskušava Morisovu i Majinu sposobnost zamislivši riječi koje ništa ne znače. Ipak, oni tačno dešifruju riječi koje Maja odbija da kaže, ali ih ispisuje na tabli: „Asa Nisi Masa“. Značenje ovih riječi u narednoj sekvenci otkriva dvanaestogodišnja djevojčica koja pokazuje da je riječ o dječjem „uvijenom jeziku“ (*lingva seprentina*), dodavanju slogova „sa“ ili „si“ poslije prvog sloga u sve tri riječi. Prema tome, Asa Nisi Masa, Gvidova zamišljena riječ, upravo je *anima*. U kontekstu filma 8 ½ ova riječ ukazuje da Gvido nije u kontaktu sa svojim sopstvom, odnosno sa animom kao svojom ženskom stranom. Neprihvatanjem ženskog elementa svoje psihe, Gvido ne može potpuno da razumije žene niti da dospije do potpunog samoostvarenja (Jung, 1957). U filmu *Džindžer i Fred*, u kome Đulijeta Mazina i Marčelo Mastrojani, otjelovljuju likove ostarjelih plesača koji uživaju u svom plesu sjedinjeni su kinematografski *animus* i *anima* kojima upravlja Felini, režiser filma.

Od svih arhetipova, *more* ima najveći značaj u Felinijevim filmovima. U toku prerade i mijenjanja značenja jungovskih arhetipova, *more* je u Felinijevom umjetničkom stvaralaštvu od ličnih značenja doseglo do univerzalnog simbola. Felini je *značaj mora* za svoje stvaralaštvo izrazio ovim riječima:

„Rođen sam u gradu pored mora, Riminiju; često sam živio i radio u Fređeni, gradu pored mora. More je za mene obavezni ambijent, drevna vizija, duboko ukorenjena dimenzija. Odišta, ono se iznova i iznova javlja u svim mojim filmovima, ali ne samo kao mesto sećanja, kao krajolik ili kulisa: više kao *forza generatrice* duhova, agresora, halucinacija, nepomične magije. Ono je plava, siva ili tamna crta na horizontu; pristup nemoj

panorami, put koji ne vodi nigde.“ Felini, u Tornabuoni (1982).

Felinijev odnos sa morem bio je kompleksan. Patio je od morske bolesti a kao dijete nije volio da ide na plažu, niti je uživao u vodi. Pokušaj snimanja na moru u *Bijelom šeiku* bila je katastrofa (Felini, 1991). U *Knjizi snova*, Felinijevo onirično more je često zastrašujuće, olujno, oslikano crnim i tamnoplavim tonovima. Sekvence Felinijevih filmova *Ulica*, *Sladak život*, *Đulijeta i duhovi*, *8 ½*, *Amarkord* odigravaju se u blizini mora, na obali, odnosno na plaži. Scene i sekvence na otvorenom moru dominiraju u filmovima *Satirikon* i *Brod i dalje plovi* u kome se skoro čitava radnja filma odvija na brodu *Gloria N*. U Felinijevom prikazivanju mora često je uočljiv kontrast između obale i plaže, mjesta raznih prijatnih ali i neobično izazovnih zbivanja, i morske pučine na kojoj se odigravaju opasne pustolovine.

Simbolika mora je izvanredno složena i povezana je sa arhetipom majke i anime (Chevalier, Gheerbrant, 1983: 415, 378-380). Za Junga, „more je omiljeni simbol nesvjesnog, majka svih života“ (Jung, 1959: 177), dinamika života i stvaranja. Felini je bio svjestan ove povezanosti iz svog čitanja Junga. U *Knjizi snova*, pod datumom 30. mart 1968, Felini je napisao:

„Zebnje od običnog filma. Praviti ga? Ne praviti ga“ i nacrtao ronioca na dnu mora; na narednoj strani ispisuje ličnu motivaciju: „Utonuti u morski bezdan, dolje u nesvjesno, loviti u nepoznatom morskom ambisu i vratiti se s blagom“ (Fellini, 2007: 250–251).

Hau-Dagdel (Hough-Dugdale, 2020) zaključuje da je more ne samo značajan simbol nesvjesnog, već i prostor u kome se dešava kreativnost. Ona smatra da je Felini našao dobar ulov u moru nesvjesnog i iznosi tezu da je more Felinijeva stvaralačka snaga (italijanski: *forza generatrice*) koja bi mogla odgovarati bergsonovskom životnom poletu (francuski: *élan vital*). Figure koje izranjaju iz mora za Junga su htonske predstave kolektivnog nesvjesnog koje pozivaju sanjača da dublje zaroni i prepozna

neki još-neotkriveni aspekt nesvjesnog sopstva. Takve figure su sanjaču vodiči koji ga kao *anima mediatrix* vode u dubine nesvjesnog a takav san je poziv na putovanje u unutrašnji svijet (Stubbs, 2015; Beretto, 2020; Hough-Dugdale, 2020).

Felini stvara i arhetipove karakteristične za svoju epohu. Jedan od takvih je u filmu *Dangube* arhetip nezrelih mladih Italijana, muškaraca koji u trećoj i četvrtoj deceniji svog života još uvijek žive sa svojim roditeljima i vode neproduktivan, zaludan život. Na osnovu filmske naracije, Felini povezuje ovaj arhetip sa učmalošću malih gradova, a možda i sa ulogom Katoličke crkve i ulogom majki koje podržavaju osjećanja zavisnosti svojih psihički nezrelih sinova (Hayes, 2005). Bez obzira na razloge, ovaj felinijevski arhetip aktuelan je i u XXI vijeku kada se proširio na mnoge ekonomski nedovoljno razvijene evropske zemlje u kojima dugotrajna finansijska kriza onemogućava mlade ljude u zapošljavanju, rješavanju problema stanovanja i otpočinjanju samostalnog života.

Iako su Felinijevi arhetipovi aktuelni i u XXI vijeku, svođenje kompleksnih značenja njegovih filmova samo na arhetipove kao na neku jednostavnu esenciju koja sve objašnjava, bilo bi poputno pogrešno. Štaviše, takvim postupkom bi se oni sveli na neki kliše (Stubbs, 2015). Kao što smo ovdje prikazali, arhetipovi i drugi jungovski koncepti su samo ilustracija složenih načina kinematografskog predstavljanja do kojeg doseže Felinijeva poetska imaginacija.

Snovi, fantazmi i psihološke krize u Felinijevim filmovima

Važnost snova u analizi nesvjesne psihe je ono što je zajedničko Frojdovoj i Jungovoj teoriji. Za Frojda, snovi su *kraljevski put u nesvjesno* jer se u njima izražavaju neispunjene želje i opsesije, ali i neprijatna osjećanja i traume. Felini je

izjavio: „Snovi su naš realni život [i] građa od koje su sačinjeni moji filmovi“ (Fellini & Chandler, 2001: 58). Prikazivanje snova osvjetljava psihu Felinijevih filmskih junaka što ćemo ovdje razmotriti u tri značajna Felinijeva filma: *Đulijeta ii duhovi*, *Sladak život* i *8 ½*.

Đulijeta i duhovi

Tema filma *Đulijeta ii duhovi* / *Giulietta e gli spiriti* je „i banalna i izuzetna, istovremeno i trivijalna i sublimna“ (Scheinfeigel, 2012). Ženske fantazije glavne junakinje filma Đulijete (koju igra Đulijeta Mazina) prikazane su na suptilan način.

Đulijeta je bogata i dokona mlada supruga iz više srednje klase rimskog društva. Ona provodi lagodan život ali postaje zabrinuta kad otkrije znakove nevjerstva svog supruga. Kad privatni detektiv potvrdi Đulijetine sumnje, ona zapada u očajanje i pomišlja na samoubistvo. Njena sposobnost organizovanja svečanih večera i zabava sa ekstravagantnim i zanimljivim prijateljima pruža joj privremeno olakšanje. Izgleda da joj je od još veće pomoći njena sposobnost vidovitosti kojoj sve više udovoljava. U jednoj nadrealnoj sceni, njena komšinica, prostitutka Suzi je iznad vode, na trapezu sličnom ljuljašci, obučena u bijelo kao mlada u vjenčanicu. Nakon tog priviđenja slijedi naizgled stvarna povorka u kojoj Suzi dolazi sa svojom pratnjom. „Ovo sad je vizija u koju čak i ja vjerujem“ kaže doktor, gost na Đulijetinoj zabavi. Pored Suzi, Đulijetine verzije njenih slobodnijih seksualnih stavova su likovi Fani i Iris (sve tri uloge igra Sandra Milo). Iris je glas duha koji poziva Đulijetu da traži ljubav, Fani je lijepa cirkuska umjetnica koja bježi sa Đulijetinim djedom. Suzi ima kuću punu egzotičnih užitaka. Sve tri njihove snolike lebdeće slike su privlačne i zavodljive.

Gledaoci filma bivaju zavedeni i u mnogim sekvencama ne mogu razlikovati realno od imaginarnog i fantazmatskog, odnosno snove na javi (sanjarenja) od snova u toku sanjanja, naročito u sekvenci na obali mora. Ovdje navodimo skraćenu verziju te sekvence koju je detaljno opisao Šenfežel (Scheinfeigel, 2012: 93–97):

U prvom kadru, Đulijeta je sa svojim roditeljima i prijateljima, udobno smještena u ležaljci. U kadru koji prikazuje njeno lice u gro planu, izgleda kao da spava. U sljedećem kadru, čovjek u dugom crvenom ogrtaču izlazi iz mora tegleći veliko uže. U narednim kadrovima, s Đulijetom koja uzdiše u snu i ponavljanjem snimka čovjeka s užetom, ne vidi se ko izgovara riječi: „Star sam, pomози mi“. Zatim je Đulijeta na obali mora, dok čovjek u crvenom ogrtaču šapuće „ovo se odnosi na tebe“, pa Đulijeta na kratko preuzima vučenje teškog užeta. Ponovo, Đulijeta je u prethodnom položaju i izgleda da spava; na obali mora, sa lijeve strane ekrana uplovljuje splav na kome se prevoze konji, koji stoje ukočeni kao kipovi, i goli ratnici sa izvučenim mačevima i strijelama.

Spektakl se nastavlja iskrcavanjem jedne velike životinje čije ogromne otvorene čeljusti podsjećaju na legendarnog Levijatana, čudovište iz praistorijskog ili prepotopskog vremena. U truhu tog čudovišta su figure nekih ljudi, oličenja tog čudnog spektakla. Među njima je i jedan čovjek iza projektorа. Slijedi iskrcavanje tih ljudi koji se, isto kao ranije prikazani čovjek u crvenom ogrtaču, jedva kreću što je tipično za likove u toku sanjanja. Posljednja scena prikazuje neke čudne ratnike koji se iskrcavaju na morsku obalu, pri čemu je jedan od njih u vodi do ramena. Konačno, slijedi kadar u kome je Đulijeta na plaži, budna, a jedna djevojka joj daje kotaricu s voćem.

Opisana sekvenca sadrži elemente tipičnije za snove nego za sanjarenja. U svakom slučaju, izgleda da prilaskom do plaže Đulijeta dublje tone u svoje nesvjesno, posebno kad od čovjeka

obučenog u crveno preuzme vučenje teškog užeta, što odgovara sve većem oneobičenju narednih kadrova u kojima stičemo utisak da je Đulijeta izvukla potisnute slike i arhetipove iz dubina svog nesvjesnog. Uz to, imaginarno vizije sna/sanjanja se miješa sa realnim i sa procesom snimanja filma, pošto u utrobi čudovišta među likovima raznih ljudi opažamo i „čovjeka iza projektora“ kao režisera ove sekvence – izvanredan primjer autorefleksivnosti Felinija kao stvaraoca filma.

Đulijetine vizije prikazuju slike nasilja i aktiviraju njena sjećanja iz djetinjstva. Neke od njih ukazuju na potisnutu seksualnost. U jednoj sekvenci, Đulijeta je djevojčica koja izražava divljenje prema svom lakomislenom i luckastom djedu koji bježi sa Fani, svojom ljubavnicom iz cirkusa. Pilotirajući starinskim aeroplanom za dvoje, djed je sa Fani iznad svoje kuće dok mu odozdo cijela porodica dovikuje da se vrati.

Druga, značajnija i duža sekvenca prikazuje Đulijetino potisnuto sjećanje na traumu iz djetinjstva. U predstavi koju organizuju časne sestre, mala Đulijeta je odabrana da igra lik mučenice koja će biti živa spaljena na lomači. Zamišljajući užasan prizor, djevojčica pretrpi užasan strah i kolabira na pozornici, dok je sala puna svijeta među kojima su i Đulijetini roditelji.

Preokret iz pasivnog trpljenja vizija u aktivnu borbu protiv njih nastaje pošto u ključnoj sekvenci filma odrasla Đulijeta prigrli djevojčicu koja je bila kolabirala i pomogne joj da siđe sa pozornice. Prihvatanje rano traumatizovanog sopstva je preduslov za buđenje Đulijetine samosvijesti i smanjivanje njenog osjećanja krivice. Ona počinje da se opire i buni protiv nasilja vizija koje joj se krevelje i snažno ih preispituje, obraćajući im se ovim riječima: „Vi ne postojite. Odlazite!“ Ona u svojoj imaginaciji traži pomoć svoje majke ali je i majka prisiljava da se pokori. Kad Đulijeta stekne dovoljno samopouzdanja da joj uzvрати: „Više se ne bojim od tebe“, slika unutrašnje

nametljive majke se rasplinjava. Isto tako, i neprijatne vizije se povlače u ništavilo. Na kraju, ostaju samo „blagonakloni ali nevidljivi dječji duhovi koji joj se obraćaju blagim i prijateljskim glasom“ (Agnel, 2012).

U jednoj viziji, Suzi koristi neobični lift u obliku kotarice da bi se ona i Đulijeta popele na drvo gdje je platforma na kojoj se sunčaju i iskreno razgovaraju o ljubavi i Đulijetinim stavovima prema braku. Nijedna od Đulijetinih vizija, ni let, ni uzdizanje na drvo, ne donosi joj rješenje već samo predstavlja zavodljivi put do slobodne zone gdje nije sputana ograničenjima i može da razmotri neko novo, možda i napornije putovanje u istraživanje svog sopstva. Maestralna upotreba boja u ovom prvom Felinijevom filmu u tehnikoloru značajno doprinosi prikazivanju Đulijetinog unutrašnjeg života i njenih interakcija sa svijetom spoljašnje realnosti što snažno utiče na opažanja i emocije gledalaca filma. U scenama snimljenim noću i u sobnim enterijerima danju, sjenke padaju i zamračuju lica protagonista filma. Takve filmske slike nijesu same sebi cilj, već imaju i dublja psihološka značenja, posebno u naglašavanju konfuznosti koja vlada u Đulijetinoj psihi (Hayes, 2005).

Sjenka je važan aspekt ličnosti koji je Jung preuzeo od Frojda i proširo njegovo značenje. Ona je za Junga zastupnik misli, osjećanja i ponašanja koja svi ljudi posjeduju ali im izgledaju socijalno neprihvatljiva. Sastoji se od skrivenih, potisnutih pamćenja i emocija koje su u sukobu sa prihvaćenim društvenim standardima i našim stanovištem o idealnoj ličnosti. S druge strane, sjenka može sadržati i dobre osobine – normalne nagone i stvaralačke podsticaje (Henderson, 1973). Ma koliko nekad izgledala nepoželjna našem Ja, sjenka je sastavni dio sopstva. Kod uravnotežene ličnosti, sjenka i Ja su usklađeni (Henderson, 1973).

Junakinja filma *Đulijeta i duhovi* je u sukobu sa svojom sjenkom što se ispoljava u vidu uticaja duhova i nepoželjnih,

mračnih vizija koje doživljava. Taj intrapsihički sukob je najočitiji u njenom odnosu sa Suzi (zastupnicom dobrih osobina sjenke), koja pokušava da joj pomogne u slobodnijem istraživanju seksualnosti. Nasuprot dobronamjerne Suzi, strašna vizija žene koja je počinila samoubistvo poziva Đulijetu da i ona to učini. Takva vizija zastupa negativni, neprihvatljivi aspekt sjenke. Kod melanholične osobe „sjenka objekta pada na ego“ i osoba pod njenom vlašću teži ka regresivnom sjedinjenju sa izgubljenim objektom, te može počiniti samoubistvo (Frojd, 1917). Na kraju filma, kod Đulijete prevladavaju zdrave snage. Ja i ona uspijeva da zagospodari negativnim vidom svoje sjenke. U završnoj sekvenci, ona iznenada stiče mir, što ukazuje da je prihvatila svoju sjenku. Sa usvajanjem svog ranog traumatizovanog sopstva oslobodila se uticaja neprijatnih i prijetjećih duhova. Njen odlazak u šumu (arhetipsku sliku Majke-prirode) gdje sluša glasove prijatnih duhova (pozitivnog aspekta svoje sjenke sa kojom je njeno Ja sada u ravnoteži) ukazuje da je riješila svoje psihološke probleme (Amman, 1971; Hayes, 2005).

Sladak život

U *Slatkom životu*, Felini je prikazivanjem života novinara skandaloznih hronika (Marčelo Mastrojani) stvorio snažnu polifoniju koja se odvija na tri ose. Dinamika savremenog noćnog života Rima je samo jedna od njih; druga je traganje nezadovoljnog čovjeka koji je zarobljen živopisnošću rimskog života i prijemčiv za ljubavne pustolovine, a treća je skriveno ali veoma snažno iskušenje egzistencije, smrti i bola koji ruše iluzije glavnog junaka i suočavaju ga sa prazninom (Bertetto, 2020).

Za sve veoma raznolike i složene sekvence filma vezivna nit je glavni junak filma Marčelo, prikazan u noćnom provodu sa prostitutkom Madalenom, u epizodi sa filmskom divom Silvijom, u spektaklu lažnog čuda, zatim potresen zbog nejasne

smrti (ubistva ili samoubistva?) svog prijatelja Stajnera. Kao u *Kabirijinim noćima*, i u *Slatkom životu*, lažna čuda bude nade obožavalaca i traumatizovanih osoba, samo da bi ih ostavila teško razočarane i još nesrećnije nego ranije.

Veliki intenzitet filmskih sekvenci i neočekivanih situacija (novog, glamuroznog, zabranjenog, transgresivnog), očaravaju gledaoce filma, posebno u sekvenci sa filmskom divom Silvijom (Anita Ekberg).⁹ Fasciniran Silvijinom ljepotom, Marčelo je spašava od paparaca¹⁰ i svuda je prati, iako nikada ne može da dopiše do nje, osim u onoj slavnoj sceni u fontani Trevi. Njegov pokušaj da zavede Silviju preokreće se u situacije u kojima on služi za zadovoljenje njenih hirova. Osjeća se neugodno, neusklađeno, izgubljeno, dok se ona, „zvijezda sa bujnim grudima, igra s njim kao s izgubljenim mačeto“ (Méjean, 1997).

Prolazeći kroz razne situacije, od pustolovina sa Madalenom i Džejn, pokušaja zavođenja Silvije, svađe sa svojom djevojkom Emom i njenog pokušaja samoubistva, Marčelo uviđa da je višeslojna ličnost sa svojim motivacijama podijeljenim između seksualnih želja, zanimljivosti noćnog života Rima, i svojih literarnih ambicija. On nema čvrst i stabilan identitet, te se njegov život doima kao putovanje kroz razne svjetove koje svojim prisustvom povezuje. Njegovo pasivno posmatranje tih svjetova se nadovezuje na voajerstvo filmskih gledalaca.

U traganju za samim sobom, jedino nevino biće koje Marčelo upoznaje je djevojka Paola. U jednoj kratkoj snolikoj sekvenci,

⁹ Makrosekvencu filma u kojoj je Silvija sadrži niz izenađenja, počev od njenog dolaska na aerodrom, konferencije za štampu, penjanja na zvonik, kupanja u fontani Trevi, provoda u noćnom klubu, vožnje kolima sa Marčelom, odlaska u selo, svađe sa mužem. Intenzitet tih scena povremeno poprima frenetičan ritam a povremeno ima i kontemplativne pauze (Bertetto, 2020).

¹⁰ Riječ paparaci (ital. paparazzi), koja je prihvaćena u svim jezicima kao naziv za nasrtljive novinare i fotoreportere koji snimaju privatni život slavnih ličnosti, prvi put se javlja upravo u filmu *Sladak život*.

dok s njom razgovara u restoranu na plaži, ona ga podsjeća na lik anđela sa slika u crkvama u njenoj provinciji Umbriji. U završnoj sekvenci koja se odigrava na morskoj obali, nakon pojave ogromne ribe ili kita nasukanog u plićaku, čudovišta koje možda simbolizuje apsolutno zlo, Paola doziva Marčela ali se čuje samo šum talasa i vjetra, kao da on ostaje gluv. Čitava sekvenca na plaži izgleda nadrealno i snoliko. Ukoliko ona prikazuje san, onda bi posljednja scena označavala Marčelovo buđenje a njegov tihi odlazak sa plaže u društvu prijatelja ukazivao bi na njegovo uklapanje u neautentični svijet i nedramatično mirenje sa neotkivenim smislom života.

Tumačeći Marčelovo traganje za sobom sa stanovišta jungovske analitičke psihologije, Anjel (Agnel, 2012) smatra da u *Slatkom životu* ne dolazi do pomirenja glavnog lika sa svojom dobronamjernom animom, ženskim dijelom uvijek androgine psihe. Berteto (Bertetto, 2020) razmatra Marčelov lik u odnosu na glavne protagoniste filmova drugih autora. On ističe da Marčelo nema stabilan karakter tipičan za neorealističku tradiciju i zapaža njegovu sličnost sa likovima povezanim sa egzistencijalizmom u filmovima Antonionija i Žan-Lika Godara.

Osam i po (8 ½)

Zagonetni naslov filma ne saznajemo gledanjem filma. Tajna naslova je autoreferencijalna. Felini je prethodno režirao 7 ½ filmova, pa je smjelo odlučio da ovo djelo naslovi 8 ½. Glavni junak 8 ½ takođe je režiser, ustvari Felinijev *alter ego* ili aktivni dvojnik, Gvido Anselmi (Marčelo Mastrojani). On je, po Felinijevim riječima, prikazan „usred beskrajnog nizanja odnosa“ u kojima liči „na muvu koja se trza unutar paukove mreže“ (Felini, 1991, 135). Film karakteriše nelinearna struktura u kojoj se Gvidovi snovi, fantazije i sjećanja prepliću

sa njegovim realnim pokušajima integrisanja svih aktuelnih konflikata, od svakodnevnih problema življenja u velegradu do procesa režiranja filma sa velikim brojem saradnika. Prema tome, *8 ½* nije samo priča o režiseru, već i o režiseru koji sebe reflektuje u filmu, u filmu o pravljenju filma. *Osam i po* je metakinematografsko delo, film u filmu (Affron, 1987).

Osam i po je nadrealistični film u kome snovi igraju važnu ulogu u traganju glavnog junaka za svojim identitetom i često otvaraju put do njegovih maštanja i sjećanja. Prema savremenoj psihoanalizi,

„Sanjanje je najslobodniji, najobuhvatniji i najprodorniji oblik psihološkog rada za koji je ljudsko biće sposobno [...] ono konstituiše glavno sredstvo preko koga dospijevamo do svijesti, do psihološkog rasta i sposobnosti da iz našeg životnog iskustva stvorimo lični, simbolični smisao“ (Ogden, 2009,104)

Film *8 ½* počinje Gvidovim snom koji ćemo ovdje podrobno opisati:

Gvido sjedi sam u kolima u širokoj ulici sa veoma gustim saobraćajem u oba smjera. Čovjek u kolima ispred Gvidovih okreće glavu u pravcu Gvida i kamere. Kamera daje panoramski snimak nepreglednih kolona vozila, iz gornjeg rakursa, kao da traži uzrok saobraćajnog zastoja. Pored Gvidovih kola, u suprotnom pravcu, promiče automobil u kome sjede Gvidovi roditelji. Nastaje potpuni zastoj, sva vozila stoje i čekaju, ne čuje se nikakav zvuk. Gvido izvlači maramicu i njome na staklu svog automobila briše neku mrlju koje uopšte nema. Kroz otvorene prozore jednog autobusa vide se ispružene ruke ljudi čija lica ne vidimo. Bijeli dim izlazi iz Gvidovih kola. Izgleda da su pogledi vozača iz susjednih automobila upereni u Gvida. Poslije reza, jedan kratki kadar prikazuje kola u kojima Gvidovoj ljubavnici Karli nepoznati muškarac rukom blago dodiruje lice što njoj pruža nesrazmjerno veliko zadovoljstvo.

Gvido zapada u stanje panike, pokušava da izađe iz svojih kola i pobjegne: prvi zvuci u filmu su njegovo dahtanje i gundanje. On grebe prozore na kolima, spušta se na pod i nogom gura i otvara krov svojih kola. Penje se na krov i s raširenim rukama uzdiže se iznad saobraćajne gužve na nebo. Jedan snimak visoke metalne skele na pijesku na plaži, kulise scene njegovog budućeg filma, preleće preko ekrana. Gvido sada leti preko bjeličastih oblaka a onda se fokus kamere pomjera na dva čovjeka na plaži. Jedan od njih, konjanik doziva drugog, obučenog u sveštenučku odoru, koji gleda u nebo i primjećujući Gvida u vazduhu, vuče konopac vezan za Gvidovu nogu i kaže drugom: „Advokate, uhvatio sam ga“. Uzaludno pokušavajući da se oslobodi konopca, Gvido počinje da pada s nebeskih visina prema tlu. Čovjek koji je vukao konopac zuri u kameru i kaže: „Najzad je dolje.“

Sekvenca ovog sna je višeznačna. Početak sna – saobraćajna gužva je amblem života modernih gradova, otuđenja i uništavanja životne sredine što i danas, u XXI vijeku, predstavlja još pogubniji problem za sve stanovnike velikih gradova na planeti Zemlji. Koristeći svega nekoliko kadrova, Feline prikazuje Gvidovu klaustrofobiju i njegovu ranjivost. Automobil je istovremeno i poluprivatni i javni prostor u kome ljudi gledaju u Gvida, ispružaju ruke u njegovom pravcu, ponašajući se kao da su događaji pred njima neki film, potpuno nesvjesni u kakvom je stanju Gvido (Toth, 2001). Istovremeno, u kontekstu radnje filma, ova sekvenca uspostavlja temu Gvidovog pokušaja povratka u prirodu, bjekstva od haotičnog života u velegradu ali i teškoća koje treba da savlada da bi napravio film. Stoga je posebno značajno da se ljudi koji spuštaju Gvida iz oblaka na zemlju, kasnije pojavljuju u filmu, kao zastupnik i savjetnik za štampu glumice Klaudije (Klaudija Kardinale), zvijezde budućeg Gvidovog filma.

Spoljašnja zbrka prikazana u snu vlada i u Gvidovom životu. Prolazeći kroz krizu srednjeg životnog doba, on je konfuzan i

neodređen i kao čovjek i kao umjetnik a ta dva aspekta njegovog bića su nerazlučiva (Affron, 1987: 7). Njegova supruga Lujza ga zatiče u kafeu sa njegovom ljubavnicom Karlom. Suočen sa svojim nevjerstvom, Gvido bježi u svoj fantazam, prikazan kao sekvenca „harema“ u kojoj je on u seoskoj kući iz svog djetinjstva, zajedno sa svim ženama koje su mu bile značajne u raznim periodima njegovog života; među njima su i neke koje nikad nije poznao, čisti plod njegovih želja i mašte (slične ženama sa bujnim oblinama koje su prikazane na crtežima *Knjige snova*). U tom umnožavanju Gvidovog tipa idealne žene, fantazam spaja ono što je u stvarnosti nepomirljivo: sve žene su srećne umotanim kutijama – poklonima koje im Gvido daje. Njegovo stanje blaženog među ženama ilustruje kadar njegovog kupanja dok je okružen pažnjom svih žena. Uživlje mu remeti pojava Žakline, starije žene koja se pojavljuje iz podruma. Njeno pojavljivanje, kako smatra Tot, „predstavlja ujedno Gvidovo nesvjesno i prostor kuće kao potisnutog pamćenja, ili podsjetnik na njegovu vlastitu ranjivost“ (Toth, 2001). Gvido kontroliše žene svog „harema“ i kažnjava Žaklinu isključivanjem sa zabave. U sceni u kojoj se sve žene pobune, Gvido kao veliki patrijarh uzima bič i udara ih. Međutim, one njegovo bičevanje prihvataju kao igru, tako da ova scena izgleda kao neka „dogovorena čarobno stilizovana sadomazohistička predstava“ (Babac, 2004: 297).

Gvidovu nemogućnost da poveže i uskladi razne aspekte svog života, posebno brak, ljubavne afere i karijeru režisera oslikava sekvenca sna o groblju:

U prvom kadru, snimljenom iz visokog rakursa iz desnog zadnjeg ugla, samo jedan snop svjetlosti upada u mračnu hotelsku sobu djelimično osvijetljavajući likove Gvida i Karle. S lijeve strane rama pojavljuje se jedna figura u crnoj haljini sa crnim šeširom, kao da je bila na pogrebu. U narednom kadru, projekciji iz Gvidovog sna, ta figura je Gvidova majka koja izgleda da maramicom briše neko nevidljivo staklo.

U narednoj sceni, staro groblje je pozornica sna u kojem Gvido pokušava da razgovara sa svojom majkom. Ona prekorijeva njegove postupke govoreći: „Koliko suza, sine moj.“ Kad primjeti da sa lijeve strane dolazi njegov otac, Gvido mu kaže: „Malo smo razgovarali. Slušaj, tata! Imam mnogo pitanja za tebe.“ Otac odgovara: „Još ne mogu da ti odgovorim“ (Affron, 1987: 58). Pojavljuju se likovi tri ozbiljna starija muškarca a jednog od njih oslovljavaju sa „komendatore“.¹¹ Jedan se raspituje: „Kakav je onaj momak?“ Drugi rukama pokazuje neki neodređeni znak neodobravanja a treći odgovara: „Tužan je što je toliko griješio.“

U sceni na groblju, Gvido ne zna gdje je i začuđeno pita oca: „Kakvo je ovo mjesto? Jel' ti udobno ovdje?“ (Affron, 1987: 59). Kad Gvido zatim odvede roditelje u moderni mauzolej, Gvidovom ocu je unutra neudobno, žali se da je tavanica previše niska. U završnim kadrovima ove sekvence, Gvido pomaže svom ocu da uđe u rupu u zemlji, tj. da se spusti u grob i zatim poljubi svoju majku. I dok ga majka ljubi u usta, nagli rez čini da se majka preobrazi u njegovu suprugu Lujzu. Ona pita Gvida: „Šta još mogu da uradim?“ i iznenađena je što je Gvido ne prepoznaje.

Sekvenca sna o groblju sažima u nepuna tri minuta veliki broj značenja: nemogućnost komunikacije između generacija, nepovoljno mišljenje o Gvidu koje izražavaju njegova majka i ugledni stariji ljudi, koji su oličenja Gvidovog superega ili stavova javnog mnijenja. Očita je Gvidova edipalnost u odnosu prema roditeljima. Nagla promjena majčinog lika u suprugu i Gvidovo neprepoznavanje svoje supruge podvlači gubitak tradicionalnih vrijednosti u njegovom ljubavnom životu. Kako smatra Tot (Toth, 2001), razlika između antičke i nove arhitekture (starog groblja i mauzoleja) naglašava jaz između

¹¹ Italijanski *commendatore* je, zavisno od konteksta, načelnik, vođa, kape-tan, zapovjednik, tj. ugledna osoba.

generacija. Isti autor smatra da u sekvenci ovog sna režiser povezuje gubitak znanja koje je umrlo sa Gvidovim roditeljima i nestajanja istorije koju oslikava urušavanje antičke arhitekture, kao i prolaznosti ljudskog života.

Prikazivanje Gvidovih iskustva u spoljašnjoj stvarnosti i introspekcije u njegovu unutrašnju realnost snova, maštanja i sjećanja obilježeno je afektima snažnog intenziteta. U nekoliko sekvenci filma, Gvido doživljava Klaudiju (koju personifikuje Klaudija Kardinale – Claudia Cardinale), prvo kao divnu djevojku koja mu u restoranu u banji donosi vodu, zatim kao viziju „nepoznate lijepe žene“. On je opisuje riječima „simbol čistote... spontanosti ... dijete a već žena... autentična... prozračna“ (Affron, 1987: 10). Najzad je prepoznaje kao glavnu glumicu filma koji režira. Klaudija je uvijek obučena u bijelo, sa osmjehom na licu, razlikuje se od svih žena koje Gvido sreće u svom životu (i ne pojavljuje se ni u jednoj sceni sa drugim ženama iz njegovog života). Na nivou tumačenja filmskog narativa, ona je Gvidova dobronamjerna anima koja izgleda kao da je „s one strane polja svijesti“ (Agnel, 2012). U sceni njenog dolaska na mjesto snimanja filma, Klaudija Kardinale je konkretna i ima „jasan status velike zvijezde italijanskog filma“ (Affron, 1987: 10).

Istina koju Gvido nije spreman da prihvati ponavlja se u filmu više puta. Dok su na lokaciji budućeg filma, Klaudija u tri navrata ponavlja Gvidu istinu koja mu se ukazivala u njegovim snovima ali nije bio spreman da je prihvati. Gvidove riječi glasom izvan „Nije istina da žena može promijeniti čovjeka“, Klaudija dopunjava: „Zato što On [Gvido] ne zna kako da voli.“

Završne sekvence filma su kulminacija ciklusa Gvidovog pada i njegovog konačnog uspona. Emocionalni klimaks očajanja je sekvenca koja prikazuje konferenciju za štampu. Gvido, sučeljen sa bespoštednim kritikama novinara, potpuno gubi samopuzdanje. On se spušta ispod stola, koristeći regresivno

ponašanje na koje je svikao u svom ranom djetinjstvu. Pošto je njegov film poništen, Gvido, u svojoj mašti, izvrši samoubistvo.

Poslije fijaska, dekor filma se demontira a Domije, profesionalni egzegeta, koji simbolizuje kritični, prekomjerno racionalni duh, daje Gvidu savjet: „Vrlo dobro ste postupili... Svijet je tako konfuzan, ne dodavajmo nered neredu ... Čemu ponovo sastavljati dronjke vašeg života, vaše mutne uspomene, lica tih bića koja nikada nijeste voljeli...” On tvrdi da je „razaranje bolje od stvaranja...”

Preokret i radosni emocionalni klimaks, u sekvenci koja ima osobine sna ali i fantazma, započinje kad Moris, klovnovski telepat, koji predstavlja Gvidovu *intuiciju*, koliko čarobnu toliko i efikasnu, ponudi Gvidu drugu alternativu: „Čekaj, Gvido! Spremni smo da počnemo. Moje čestitke.“Iznenada, Gvido prestaje da sluša Domijeov jednolični glas.¹² Vrlo uzbuđen, Gvido nalazi prave riječi u svom završnom monologu:

„Drhtim od sreće koja mi ponovo daje snagu. ... draga moja bića, nijesam shvatio, nijesam znao ... Koliko je prirodno da vas prihvatim, da vas volim. ... Osjećam se oslobođen, sve ima smisla, sve je istina ... ta zbrka, to sam ja. Ne kakav volim da budem, već kakav jesam. I to me više ne plaši...”

Gvido iznenada uviđa kako nemogućnost spašavanja prošlosti (svog prethodnog, nezavršenog filma), tako i otvaranje mogućnosti promjene svoje budućnosti pravljenjem novog filma. On može da režira film tek kad doživi sreću, čiji je uzrok prepoznavanje neuporedive vrijednosti svoje subjektivnosti, i kad u film uključi i svoj unutrašnji svijet sa snovima i maštanjima i sav spoljašnji svijet sa zbrkom i haosom (Hough-Dugdale, 2020).

Završna scena se doima kao san, proslava novog početka, radosni muzički praznik. U ovoj sceni – spektaklu rasta, sve

¹² U jednoj Gvidovoj fantaziji, Domije biva kažnjen vješanjem zbog svog prekomjernog brbljanja (Affron, 1987).

značajne osobe iz Gvidovog života dolaze na snimanje i zajedno se hvataju u kolo igrajući u ritmu muzike cirkuskih umjetnika kojom upravlja Gvido-režiser. Zajedno sa cirkuskim umjetnicima je i Gvido-dijete, simbol ranog sopstva, povratka u stanje nevinosti, u jungovsku kreativnu poziciju djeteta-u-odraslom (Jung, 1957; Agnel, 2012), čime sve ponovo poprima smisao i otvara mogućnost stvaralačkog izraza.

Felini svojim kinematografskim stilom pravi jedinstvenu cjelinu transformišući film u komentar o prirodi stvaralaštva, o umjetnosti, o krizi srednjeg životnog doba i antagonizmu muško – žensko (Hayes, 2005). Snovi, sanjarenja i sjećanja imaju jednaku psihološku snagu kao i spoljašnja stvarnost i svojim preplitanjem cjelovito i dubinski oslikavaju Gvidovo psihološko stanje. Završni obrt i neutralizacije tenzija i suprotnosti je ono što Felini (1991) naziva „pomirenje“.

Film *8 ½* izgleda jednostavan kao prihvatanje zbrke ali je u isto vrijeme i veoma kompleksan jer pokazuje zbrku kao mnoštvo događaja i unutrašnjih previranja. Paradoks ujedinjene zbrke je projekt Gvida-Felinija (Affron, 1987) u kome se pokazuje da individualna iskustva realnog i imaginarnog proishode iz širih istorijskih, kulturnih i psiholoških procesa (Toth, 2001).

Film *8 ½* je djelo koje prikazuje umjetničko stvaranje kao proces pada i uspona sa završetkom koji Gvidu donosi iskupljenje samoprihvatanjem (Affron, 1987; Toth, 2001). Takva struktura djela je poznata u književnosti kao model enciklopedijskog teksta; njen najuzorniji primjer je *Božanstvena komedija*, Danteovo imaginarno putovanje, od pada u dubine pakla do uspenja u rajske visine. Felinijevo filmsko remek-djelo *8 ½* ima vizuelnu ljepotu i poetiku u kojoj sva tri lakanovska interaktivna poretka (realno, imaginarno i simboličko) funkcionišu na način neophodan za ljudsku egzistenciju i za veliko umjetničko delo. Felini pridaje veliki intenzitet i

najobičnijim događajima i u njihovoj snolikoj strukturi, između imaginarnog i simboličkog, kao u Boromejskom čvoru (Lacan, 1974/1975), otkriva višak značenja i smisla.

Felinijeva kinematografija i / kao slikarstvo

Sjećajući se svog djetinjstva, Felini piše: „... smem da kažem da sam oduvek škrabao, još kao dete,.. priznajem da je bilo trenutaka kada sam mislio da ću postati slikar“ (Felini, 1991: 56). U svojim razmišljanjima, Felini često pravi asocijacije na velike slikare. U sjećanjima na selo svoje majke u djelu *Napraviti film*, Felini je napisao: „Kad pomislim na Gambetolu, tu časnu sestru visoku metar i žilet, na grbavce osvetljene vatrom, na šepavce iza stolova, u misli mi uvek dolazi Hijeronimus Boš“ (Felini, 1991: 16).

Od svih slikara, Felini najviše cijeni Pikasa. Pikaso se pojavljuje kao lik filma *Probisvet / Il Bidone* (Felini, 1955) u kome je njegova supruga Iris (Đulijeta Mazina). U svojoj *Knjizi snova* Felini u tri navrata (22. 1. 1962, 18. 1. 1967 i jula 1980) opisuje i crta svoje snove u kojima se javljaju Pablo Pikaso i more. U knjizi *Napraviti film* Felini opisuje sljedeći san:

„U snu, prošle noći, pojavilo se beskrajno more nalik na ono koje se može videti iz luke u Riminiju: tamno, olujno, modro nebo i zeleni talasi, bele kreste kao za olujnih dana. Ispred mene je snažnim zamasma plivao neki čovek, iz vode se pomaljala samo ćelava glava i venac sede kose na potiljku. U jednom trenutku čovek se okrenuo prema meni: bio je to Pikaso. Davao mi je znak da ga pratim do nekog mesta gde ćemo naći odličnu ribu. Lep san? Zar ti se ne čini?“ (Felini, 1991, 68).

Navedene činjenice ukazuju na sekundarnu identifikaciju filmskog genija Felinija sa slikarskim genijem Pikasom. Afiniteti između dva velika stvaraoca su višestruki, kao što je

nedavno istakla Norsia (Norcia), historičarka umjetnosti.¹³ Ona je predložila da se iz pikasovske prizme ponovo čitaju Felinijeva filmografija i njegove omiljene teme: žene, cirkus, antika, ples, konji i borba (korida). Slično Pikasu, i Feline je svjesno, svojim fantazmagorijama i izjavama, stvarao „mit Felini“. Kao i Pikaso za svoje slike u drugoj i trećoj deceniji XX veka, Feline je za svoj film *Satirikon* našao nadahnuće u civilizaciji i umjetnosti antičkog mediteranskog svijeta. Feline se divi Pikasu kao utjelovljenju kreativnosti *per se* i izjavljuje: „Pikasov genije je u mitološkom svijetu“ (Hough-Dugdale, 2020, 243). Najčvršća veza između Felinija i Pikasa je na nivou pravljenja nove umjetničke forme. Feline je rekao: „Treba napraviti pikasovsku skulpturu, razdrobiti je u komade i onda je ponovo sastaviti po našoj želji“ (Kezich, 2007). Felinijev postupak dekonstrukcije vidljive forme u fragmente je ustvari kubistički; to nije samo razbijanje svijeta, već i povezivanje različitih realnosti (Bertetto, 2020, 269).

Feline je često podvlačio povezanost između slikarstva i filma.¹⁴ U svojim „Beleškama za režiju *Satirikona*“, Feline će, pored ostalog, navesti: „U figurativnom značenju, pokušaću da spojim pompejsko sa psihodeličnim, vizantijsku sa pop-umetnošću, Mondrijanovu i Kleovu sa varvarskom ... magma oslobođenih oblika“ (Feline, 1991, 84).

Oto Bihalji Merin je među prvim opazio vezu između Felinijevih filmova i slikarstva:

¹³ Audrey Norcia. Quand Fellini rêvait de Picasso, présentée à la Cinémathèque française. <https://www.cinematheque.fr/video/1407.html> pristupljeno 12. 2. 2020.

¹⁴ Velika bliskost između dvije umetnosti – filma i slikarstva – postaje nam lako shvatljiva na osnovu anamorfoze, preobražaja ili deformacije slike koja nastaje kad posmatrač mijenja ugao pod kojim gleda sliku. Filmska kamera poprima ulogu anamorfoze stvaranjem i održavanjem iluzija kretanja slike (Bonitzer, 1998).

„Je li filmski režiser Federiko Felini imao pred očima Tijepolove virtuozne, monumentalne kompozicije, kada je zamislio i uobličio svoje raskošne filmove *Đulijeta i duhovi* i *Satirikon*?! Sve mi se čini kao da je poznobarokni iluzionizam uskrasnio na filmu, u bleštavoj svetlini slike na širokom ekranu“ (v. Bihalji Merin, 1974, 111).

Na osnovu svojih istraživanja koje je obavila u Fondaciji Felini u Riminju, Aldubi (Aldouby, 2013) je objavila dokumentovanu studiju o Felinijevom slikarstvu-u-filmu. Ona je uočila veze između kompozicije kadrova Felinijevih filmovima i velikih slikarskih djela i pravaca. Tako film *Toby Damit* (*Toby Dammit*, 1968) upriličuje susret Rembranta i Velaskeza na ekranu; *Satirikon* – Brojgela i Klimta u kanalizacionim odvodima starog Rima; u Felinijevom *Kazanovi*, de Kiriko je na Beklinovoj (Böcklin) slici *Ostrvo mrtvih*; film *Đulijeta i duhovi* prikazuje simbolističke djevice i fatalne žene (*femmes fatales*) u dekoru *art nouveau*.

Felinijevu kinematografsku umjetnost karakteriše prevazilaženje mnogih udaljenih sličnosti i uzora koje vodi do njegovog originalnog stvaranja velikih djela sa inovacijama, kako u pogledu filmske slike, tako i filmskog zvuka (Sisto, 2020). Felinijev uticaj na filmsku umjetnost je ogroman i priznat od velikih režisera Martina Skorsizea, Pitera Grineveja, Trifoa, Tornatorea i drugih. Lina Vertmiller (Wertmüller) je od Felinija preuzela ideju o grotesknoj komediji, Piter Grinevej – o statičnim živim slikama, Tornatore – vizije svijeta i muških fantazija u filmu *Osam i po žena* (1999), direktnoj aluziji na *Osam i po*. Model autorefleksivnosti autora u filmu *8 1/2* bio je nadahnuće za Boba Fosa (Fosse) i za Fransoa Trifoa (u filmu *Američka noć*).¹⁵

¹⁵ V. Bondanella, Peter La presenza di Federico Fellini nel cinema contemporaneo: considerazioni preliminari. http://archivio.federicofellini.it/sites/default/files/Amarcord_contributi_3.pdf

Žil Delez je u svom monumentalnom dvotomnom filozofskom djelu o filmu za Felinijeve inovativne filmske slike i sekvence uveo kvalitativno novi termin *slika-kristal* (Deleuze, 1983, 1985). Ovim terminom je Delez označio kristalizaciju čisto optičkih i sonornih slika koje same po sebi stvaraju vrijeme, ... „spektakl [koji] postaje univerzalan i ne prestaje da raste“ (Deleuze, 1985, 118). Nastavljajući delezovskim putem, savremeni teoretičari i estetičari filma su pokušali da prirodu Felinijevog nenadmašnog spektakla koji raste zahvaljujući svojevrsnoj kompoziciji kinematografskih slika objasne novim terminima kao što su *intenzitet* i *asamblaž*.¹⁶

Intenzitet je termin kojim se obilježavaju proizvodnja energije i promjene energiji koju djelo stvara, kao i u efikasnosti komunikativnog odnosa, u sposobnosti da gledalac bude zaveden slikama (Bertetto, 2017). U Felinijevim filmovima, veliki intenzitet ima nizanje snažnih sekvenci sa neosjetnim prelazima između slika-sjećanja, sekvenci maštanja i snova, s jedne, i realnog, s druge strane. Koncept intenziteta povezuje spolja i unutra, intencionalnost i projekciju (Bertetto, 2020).

Asamblaž je tehnika u vizuelnoj umjetnosti čije porijeklo se vezuje za kubistička djela Pabla Pikasa i Žana Dibifea. Tomas Nejl (Thomas Nail) je razmatrao asamblaž kao teoretski pojam definišući ga kao „aranžman ili ležište heterogenih elemenata“, mnoštvo koje nije „ni dio ni cjelina“ (Nail, 2017, 22). Asamblaž je sa svojim labavim vezama u suštini otvoren, uvijek je proces, „uvijek slobodan da se ponovo rekombinuje i promijeni svoju prirodu“ (Nail, 2017, 23). Kako argumentuje Hau-Dagdel (Hough-Dugdale, 2020), Felinijeve kinematografske sekvence koje povezuju razne djelove njegovih filmova su asamblaž koji omogućava rizomatično grananje i rast. Ona smatra da takvu ulogu u Felinijevim filmovima igra prikazivanje mora. Kao paradigmu asamblaže, navodi da je u filmu *8 1/2* Morisovo

¹⁶ Asamblaž (frncuski: *assemblage*) = spajanje, sklapanje.

podizanje štapa 'dirigentski gest', rizomatični manevar novog crirkus-film-sjećanje-asamblaža“, u sekvenci u kojoj se svi značajni „ljudi iz Gvidovog života i pamćenja nalaze naspram mora-ekrana“ (Hough-Dugdale, 2020).

Estetski značaj velikog broja Felinijevih sekvenci je izvanredan, četiri ili pet njegovih filmova su remek-djela po svim standardima, a njegova cjelokupna filmografija predstavlja značajnu zaostavštinu za budućnost.

Literatura:

- Affron, Charles (1987), *8 1/2: Federico Fellini, Director*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ.
- Agnel, Aimé (2012), Jung et Fellini, L'inconscient crée des images, le film reste à faire, *Les Cahiers jungiens de psychanalyse*, 135: 7–17
- Aldouby, Hava (2013), *Federico Fellini: Painting in Film, Painting on Film*, University of Toronto Press, Toronto.
- Amman, Peter (1971), Fellini's *Satyricon*; Reflections on Crisis and Development in the Life of an Artist, *Spring*, 186–192.
- Angelucci G, Betti L, (Editors) *Il Casanova di Federico Fellini*, Cappelli Editore, Bologna 1977.
- Babac, Marko (2004), *Snoliki film*, Institut za film, Beograd.

- Beebe, John (2001), The Anima in Film, In Christopher Hauke & Ian Alister (Editors), *Jung and Film*, Brunner-Routledge, Hove.
- Bertetto, Paolo (2017), Concept, Sensation, Intensity: Deleuze's Theory of Art and Cinema, *Sociology and Anthropology* 5.9: 792–797. doi: 10.13189/sa.2017.050911.
- Bertetto, Paolo (2020), Fellini and Aesthetics of Intensity, In Frank Burke, Marguerite Waller, Marita (Eds), *A Companion to Federico Fellini*, Wiley, Chichester, 267–280.
- Bihalji Merin, Oto (1974), *Jedinstvo sveta u viziji umetnosti*, Nolit, Beograd.
- Bondanella, Peter (1992), *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton, Princeton University Press, NJ.
- Borin, F. (2007), *Casanova*, L'EPOS, Palermo.
- Chevalier J, Gheerbrant A. (1983), *Rječnik simbola*, Nakladni zavod MH, Zagreb.
- Deleuze, Gilles (1983), *L'image – action*, *Cinema 1*, Editions de Minuit, Paris.
- Deleuze, Gilles (1985), *L'image – temps*, *Cinema 2*, Editions de Minuit, Paris.
- Elijade, Mirča (1984), *Joga – besmrtnost i sloboda*, BIGZ, Beograd.
- Fellini, Federico (1991), *Napraviti film*, Institut za film, Beograd, 1991.
- Fellini, Federico (2007), *Il libro dei sogni*, (a cura di Tullio Kezich e Vittorio Boarini), Rizzoli, Milano.
- Fellini, Federico & Chandler, Charlotte (2001), *I, Fellini*, Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Freud Sigmund (1917), Trauer und Melancholie, In: *Gesammelte Werke, Bd. 10*, Imago, London, 1947. (Frojd Sigmund, *Tuga i melanholija*, Prevele Dušica Milojković i Marina Pavlović-Četković U: Frojd S. *Metapsihologija*, Mond, Beograd, 1996, 123–143)

- Frojd, Sigmund (1987), „Mitološka paralela uz jednu opsesivnu plastičnu predstavu“, preveo Jovica Aćin, U: Frojd, S. *Psihoanaliza i telepatija*, Grafos, Beograd, str. 38–39)

- Fronzi, Giacomo (2013), *Fellini #20*. <http://ilrasoiiodioccam-micromega.blogautore.espresso.repubblica.it/files/2013/12/Fronzi-Fellini> pristupljeno 10.5.2020.

- Fuko, Mišel (1976), *Istorija seksualnosti*, knjiga I, Prevela Jelena Stakić, Prosveta, Beograd.

- Hayes, Mark (2005), *Psychoanalysis & the Films of Federico Fellini*, Honors College Thesis, Paper 12. http://digitalcommons.pace.edu/honorscollege_theses/12 pristupljeno 10. 5. 2020.

- Hegel, JVF (1986), *Estetika*, Tom I, BIGZ, Beograd.

- Henderson, Joseph L. (1973), Drevni mitovi i suvremeni čovjek, U: Jung, Carl Gustav i sur, *Čovjek i njegovi simboli*. Mladost, Ljubljana, str. 104–157.

- Hochkofler M. (1992), *Marcelllo Mastroiani: The Fun of Cinema*, Roma, Gremese.

- Howard, S. (1986) Fig leaf, pudica, nudity, and other revealing concealments, *American Imago*, 43, 289–293.

- Hough-Dugdale, Amy, The liquid Hyperfilm: Fellini, Deleuze, and The Sea as *Forza Generatrice*, In Frank Burke, Marguerite Waller, Marita Gubareva (Editors), *A Companion to Federico Fellini*, Wiley, Chichester, 2020: 237–249.

- Jung, Carl Gustav (1957), *Psyche and Symbol*, Doubleday, New York.

- Jung, Carl Gustav (1959), *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Translated by R. Hull, Princeton University Press.

- Jung, Carl Gustav Jung (1973), Pristup nesvjesnom, U: Jung, Carl Gustav i sur, *Čovjek i njegovi simboli*, Mladost, Ljubljana, str. 18–103.

- Jung, Karl Gustav (1995), *Sećanja, snovi, razmišljanja*, Priredila Aniela Jafe, Atos, Beograd.

- Kezich, Tullio (2007), *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, IB Tauris, (Kecik, Tulio, *Federiko Felini, život i film*, prevela Marija Kajtez, Kiša, Novi Sad, 2013)
- Lacan, Jacques (1954–55), *Le Moi dans le theorie de Freud. Séminaire V, livre XX*. J.-A. Miller (Editor), Seuil, Pars, 1978.
- Lacan, Jacques (1974/75), *RSI. Seminaire 22*, http://www.valas.fr/IMG/pdf/s22_r.s.i.pdf pristupljeno 10. 5. 2020.
- Lacan, Jacques (1966), *Écrits*, Seuil, Paris (Lacan, Žak. *Spisi*. Prosveta, Beograd, 1983)
- Martinović, Žarko (1980), Psychological Maturing and Expression of Creativity in Literature, *Journal of Evolutionary Psychology* 1: 218–229.
- Mäder, Marie-Therese (2016), Federico Fellini: from catholicism to the collective unconscious, In: Burnette-Bletsch, Rhonda, *The Bible in motion: a handbook of the Bible and its reception in film*, Berlin/Boston: De Gruyter, 635–648.
- Méjean, Jean-Max (1997), *Fellini, un rêve, une vie*, Editions du Cerf, Paris.
- Nail, Thomas (2017), What is an assemblage? *SubStance* 46(1): 21–37)
- Ogden TH (2009), *Rediscovering psychoanalysis: Thinking and dreaming, learning and forgetting*, London: Routledge.
- Porcari, George (2008), Fellini goes to the Beach, *Cineaction* #75 <http://www.cineaction.ca/order/wp-content/uploads/2014/04/issue75sample2.pdf>
- Scheinfeigel, Maxime (2012), *Rêves et cauchemars au cinema*, Armand Colin, Paris,
- Sisto, Antonella (2020), Sounding out Fellini: An Aural Continuum of Voices, Musics, Noises, In Frank Burke, Marguerite Waller, Marita Gubareva (Editors), *A Companion to Federico Fellini*, Wiley, Chichester, 2020: 251–266.

- Stubbs. John C. (2015), *Federico Fellini as Auteur: Seven Aspects of His Films*, Southern Illinois University.

- Surliuga, Victoria (2020), Masina and Mastroiani: Reconfiguring C. G. Jung's *Animus* and *Anima*, In Frank Burke. Waller Marguerite, Marita Gubareva (Editors), *A Companion to Federico Fellini*, Wiley, Chichester, 191–204.

- Tornabuoni L (1982), Il mare turbinoso di Fellini, *La Stampa*, 14 November.

- Toth, Benjamin (2001), *Dream space; A study of architecture in Fellini*, A Thesis in the Growth and Structure of Cities Program. <https://scholarship.tricolib.brynmawr.edu/bitstream/handle/10066/654/2001TothB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>