



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Na przekór przemijaniu : *Roma aeterna* w filmach Paola Sorrentina

**Author:** Joanna Aleksandrowicz


**Citation style:** Aleksandrowicz Joanna. (2020). Na przekór przemijaniu : *Roma aeterna* w filmach Paola Sorrentina. „Scripta Classica” (Vol. 17, 2020, s. 227-243), DOI: 10.31261/SC.2020.17.15



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



Joanna Aleksandrowicz

 0000-0001-5095-7706

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Na przekór przemianiu *Roma aeterna* w filmach Paola Sorrentina

**Abstract:** The article depicts images of Rome in four films of Paolo Sorrentino: *The Family Friend* (*L'amico di famiglia*, 2006), *The Divine* (*Il Divo*, 2008), *The Great Beauty* (*La grande bellezza*, 2013) and *Them* (*Loro*, 2018). Director, on the one hand, shows the socio-political and artistic collapse of the city, on the other, presents the modern version of idea of *Roma aeterna*. However, eternity in Sorrentino's works is not associated with military power nor religion, but with aesthetic. Eternal beauty of Rome contrasts with contemporary chaos in all analysed films, but at the same time – especially in *The Great Beauty* – it becomes an antidote against existential crisis and the passing of time.

**Key words:** Paolo Sorrentino, Italian cinema, Rome in film, *Roma aeterna*

Filmowe obrazy Rzymu są niewątpliwie jednym ze znaków szczególnych twórczości Paola Sorrentina, chociaż akcja wielu jego dzieł toczy się w zupełnie innym pejzażu<sup>1</sup>. Wieczne Miasto stało się swego rodzaju bohaterem i wizualną wizytówką reżysera przede wszystkim za sprawą *Wielkiego piękna* (*La grande bellezza*, 2013), ale w analizie uwzględniłam także rzymskie sekwencje z filmów *Przyjaciel rodziny* (*L'amico di famiglia*, 2006), *Boski* (*Il Divo*, 2008)

---

<sup>1</sup> Swój debiut fabularny *Zbędni* (*Il uomo in più*, 2001) – znany też w Polsce pod tytułem *O jednego więcej* – artysta nakręcił w rodzinnym Neapolu, *Skutki miłości* (*Le conseguenze dell'amore*, 2004) i *Młodość* (*Youth*, 2015) powstały w Szwajcarii, a *Wszystkie odloty Cheyenne'a* (*This Must Be the Place*, 2011) w Stanach Zjednoczonych.

i *Oni (Loro, 2018)*<sup>2</sup>. Koncentruję się wyłącznie na twórczości filmowej Sorrentina, pomijając tym samym serial telewizyjny *Młody papież (The Young Pope, 2016)*, osadzony zresztą głównie we współczesnym Watykanie. Wybrane filmy wpisują się w spójną wizję Rzymu i we współczesną refleksję na temat idei *Roma aeterna*.

Jak pisze Katarzyna Balbuza, „*aeternitas*, wieczność, nieskończoność, trwanie bez początku i końca [to idea, która] znalazła szeroki oddźwięk w ideologii państw starożytnych”<sup>3</sup>. Koncepcja „wieczności Rzymu, choć w pełni rozwinęła się w czasach Hadriana, istniała już w chwili narodzin Rzymu cesarskiego”<sup>4</sup>. Zmiany w pojmowaniu tej idei interesująco komentuje Radosław Piętka:

Roma to [...] jedyne pogańskie bóstwo, które poniekąd przeżyło triumf chrześcijaństwa, choć pod specyficzną postacią personifikacji zwanej *Roma Aeterna*. To z pewnością jeden z najczęściej przywoływanych „kultowych epitetów” Miasta, nazywanego często do dzisiaj „Wiecznym”. [...] *Roma aeterna* to najbardziej znana część mitu Miasta; nie brakuje zatem opracowań dotyczących symboliki, ikonografii czy propagandowego wykorzystywania tego mitologemu od czasów republikańskich aż do schyłku starożytności. Następnie, już w epoce chrześcijańskiej, mitologem ten uzyskał nową siłę, funkcjonując nie tylko jako składnik mitu, ale też jako pewien schemat myślowy, a także jako popularna formuła, z czasem zdegradowana do postaci komunału<sup>5</sup>.

Podkreślana przez Piętkę złożoność w rozumieniu wieczności Rzymu staje się również osią tematyczną książki Paola Sorrentina i Franciscu Seddy<sup>6</sup>. Autorzy analizują w niej dawne i nowe symbole Rzymu, składające się na kulturową mozaikę, w której wizerunki wilczycy, idea *caput mundi* czy *Roma aeterna* sąsiadują z ikonami kina i kultury popularnej. Wizualnym podsumowaniem tej mieszanki znaczeń jest umieszczone na okładce zdjęcie autorstwa Sorrentina, przedstawiające magnesy sprzedawane turystom jako rzymska pamiątka. Pomiędzy Koloseum, papieżem Franciszkiem, hełmem legionisty, Fontanną di Trevi, Bazyliką św. Piotra i aniołkami Rafaela znajdziemy tu łacińskie sentencje *Carpe Diem*, *Veni vidi vici*, *In vino veritas*, skrót S.P.Q.R. oraz umieszczony na włoskiej fladze slogan *Keep calm and love Rome*. Tak jak aniołki wykadrowane z Madonny Sykstyńskiej (1513–1514) i przywłaszczone przez kulturę popularną jako atrakcyjny

<sup>2</sup> Film wyświetlany był we Włoszech w dwóch częściach – jako *Loro 1* i *Loro 2*, do polskiej dystrybucji trafił natomiast w jednoczęściowej, skróconej wersji.

<sup>3</sup> K. Balbuza: „*Roma aeterna*” symbolem cywilizacji (czasy Hadriana). W: *Miasto w starożytności*. Red. L. Mrozewicz, K. Balbuza. Poznań 2004, s. 213.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 214.

<sup>5</sup> R. Piętka: „*Roma aeterna*”. *Rzymska mitologia urbanistyczna*. Poznań 2015, s. 48–49. Na temat najważniejszych badań związanych z ideą *Roma aeterna* zob. ibidem, przypis 136.

<sup>6</sup> F. Sedda, P. Sorrentino: *Roma. Piccola storia simbolica*. Roma 2019.

detal, pozbawiony beniaminowskiej aury<sup>7</sup> i oryginalnego znaczenia, elementy te gubią pierwotny kontekst, stają się ikonami masowej wyobraźni i turystycznymi wizytówkami miasta, które także utraciło już dawną ciągłość, przybierając formę architektonicznego palimpsestu. Sorrentino komentuje fotografię ironiczną grą słów – *Roma: caput mundi o kaputt?* To napięcie pomiędzy wielkością i upadkiem Rzymu, antyczną tradycją i kulturą popularną będzie też charakterystyczne dla filmów reżysera.

Franciscu Sedda zauważa, że „współczesne rozumienie Wiecznego Miasta jako zbiorowego stereotypu pociąga za sobą dalszą zmianę znaczenia – wieczność nie jest już związana z potęgą militarną ani duchową, lecz z estetyczną”<sup>8</sup>. Zdaniem autora, proces przejścia od polityki przez religię do sztuki znajduje symboliczną kulminację w sukcesie *Wielkiego piękna*<sup>9</sup>. Jest ono dla Seddy „czymś znacznie więcej niż tylko filmem i ekranową reprezentacją Rzymu – tytuł ten definiuje miasto i jego pejzaż, pełen historii i sztuki”<sup>10</sup>, staje się kolejnym symbolem. Jak zobaczymy, wartości estetyczne okażą się kluczowe we wszystkich Sorrentinowskich obrazach Rzymu. Piękno będzie tu ważne samo w sobie, ale też jako antidotum na destrukcję i przemijanie.

## Od starożytności do surrealizmu

Odwieczność Rzymu podkreślona jest przez Sorrentina już poprzez samo uchwycenie mnogości stylów, epok i historii nakładających się na siebie w tkance miejskiej. Najwyraźniej widać to w *Wielkim pięknie*, gdzie topografia filmowych lokacji jest szczególnie wielowątkowa, a jednocześnie przekracza tradycyjne funkcje scenerii, w wielu sekwencjach sprawia wręcz wrażenie dominanty, której podporządkowuje się fabuła. Zarówno w tym, jak i w innych rzymskich filmach reżysera zwraca uwagę przemieszanie konwencji i kulturowych kontekstów, zestawianie w jednej przestrzeni tego, co dawne z tym, co współczesne.

Filmy Sorrentina ujawniają więc na różne sposoby palimpsestową naturę Rzymu, którą doskonale uchwycił Aristotle Kallis:

Miejski palimpsest jest produktem polichroniczności, zmian zachodzących w czasie, wpisanych w miejsce i tworzących warstwy przestrzeni [...].

---

<sup>7</sup> Na temat utraty wyjątkowości dzieł sztuki w procesie reprodukcji zob. W. Beniamin: *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*. W: idem: *Anioł historii. Eseje, szkice fragmenty*. Przełożył J. Sikorski. Wybór i opracowanie H. Orłowski. Poznań 1996, s. 201–239.

<sup>8</sup> F. Sedda: *La città eterna*. In: F. Sedda, P. Sorrentino: *Roma...*, s. 71. Cytaty z opracowań, jeśli nie zaznaczono inaczej, podaję w tłumaczeniu własnym.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> F. Sedda: *Da Roma capoccia alla Grande Belleza (passando per il Grande Raccordo Anulare)*. In: F. Sedda, P. Sorrentino: *Roma...*, s. 107.

Palimpsest to zapis nakładających się elementów [...] – niektóre z nich są widoczne, inne wyblakłe lub niepełne, wiele pozostało ukrytych czy utraczonych. Zapis ten dostarcza śladów przeszłości, często zaciekle konkurujących ze sobą, ale ujawnia też historie o siłach natury i ludziach, którzy próbowali je okiełznać<sup>11</sup>.

Jak podkreśla autor, natura palimpsestu nie jest statyczna ani zamknięta. Czekają na odkrycie, lecz także na ponowne zapisanie w przestrzeni i pamięci miasta. Wiąże się zarówno z ujawnieniem śladów historii, jak i z ich reinterpretacją i współczesnymi wyobrażeniami na temat przeszłości<sup>12</sup>.

Sorrentinowski palimpsest łączy się z nostalgią za tym, co minione, ale też z poszukiwaniem wieczności w nakładających się na siebie warstwach zdarzeń. Rzym antyczny, renesansowy czy barokowy jest tu zawsze źródłem nieprzemijającego piękna – odpornego na wzloty i upadki zarówno narodowej historii, jak i mikronarracji o losach filmowych bohaterów.

Niejednorodna natura Rzymu uwypuklona jest przez styl reżysera, łączący zamiłowanie do barokowej formy i surrealistycznych skojarzeń. Dawna sztuka i architektura Wiecznego Miasta stanowią często kontrapunkt dla elementów współczesnych, lub współtworzą z nimi nowe, nieraz zaskakujące całości. Sorrentino jest niewątpliwie mistrzem synkretyzmu, lubiącym umieszczać znane miejsca w nieoczywistych kontekstach. W termach Karakali pojawia się (i znika) żyrafa. W Pałacu Montecitorio, siedzibie włoskiej Izby Deputowanych, miauczy syjamski kot, popatrując jednym zielonym i jednym niebieskim okiem na nowego szefa rządu. Tempietto, gdzie tajemnicza dziewczynka stawia bohaterowi egzystencjalne pytania, zestawione jest w kolejnym ujęciu z minimalistyczną formą wyciskarki do soków.

Ta niejednorodność wyraża się też w tonacji narracyjnej. W jednym z wywiadów Sorrentino przyznał, że to, co najbardziej podziwia w dziełach Federica Felliniego i stara się stosować we własnej twórczości, to „umiejętność zachowania równowagi w opowiadaniu o momentach dramatycznych tonem komediowym”<sup>13</sup>. I rzeczywiście, nie tylko perypetie postaci, ale także Sorrentinowskie obrazy Rzymu nieustannie balansują pomiędzy skrajnymi tonami. Groteska sąsiaduje z tragedią, smutek obraca się w śmiech, a patos przełamany jest ironią. Ma to związek ze sposobem postrzegania Wiecznego Miasta. W rozmowie z Aristonem Andersonem reżyser opowiada o swojej fascynacji Rzymem jako miejscem pełnym sprzeczności i kontrastów, gdzie „następuje nieustanne przechodzenie od tego, co wzniosłe, do tego, co żałosne”<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> A. Kallis: *The Third Rome 1922–1943. The Making of The Fascist Capital*. New York 2014, s. 9.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Cyt. za A. Osmólska-Mętrak: „Wszystkie sztuczki Sorrentina”. *Kino* 12 (2013), s. 20.

<sup>14</sup> A. Anderson: „Five Questions with The Great Beauty Director Paolo Sorrentino”.

## Studium upadku

Badacze podkreślają często, że idea wieczności miasta rozwijała się szczególnie dynamicznie u schyłku cesarstwa, gdy „w obliczu powszechnego zagrożenia *Roma Aeterna* symbolizowała tradycje kulturalne i instytucje polityczne, które wydawały się być bastionem zabezpieczającym przed zbliżającym się chaosem”<sup>15</sup>. Ciekawym tego przejawem jest na przykład popularny wówczas w poezji motyw odzyskiwania młodości przez Romę, rozumiany jako symbol odradzania się Rzymu<sup>16</sup>, czy wykorzystywanie wizerunku bogini w mennictwie<sup>17</sup>. Paradoks idei wieczności w obliczu upadku trafnie ujmuje Radosław Piętka, zauważając, że „dynamikę rzymskiemu mitowi urbanistycznemu nadaje sprzeczność między wiarą w nieśmiertelność miasta, jego deifikacją, a nieustannym zagrożeniem ze strony kosmicznych katastrof”<sup>18</sup>. Podobne napięcie stało się później charakterystyczne dla niejednoznacznego wizerunku Rzymu w kulturze europejskiej. Stał się on zarówno symbolem ciągłości tradycji, jak i upadku cywilizacji oraz niszczyielskiej siły czasu<sup>19</sup>.

W to ambiwalentne myślenie o Rzymie wpisują się także obrazy Wiecznego Miasta w twórczości Sorrentina. We wszystkich omawianych filmach jest to Rzym z czasów kryzysu. Ma on wymiar społeczny, polityczny, ekonomiczny, artystyczny, ale też indywidualny, wyrażający się w egzystencjalnym zagubieniu bohaterów. Co ciekawe, szeroko zakrojone studium upadku łączy się jednocześnie z paradoksalnym uwzniośleniem i estetyzacją miasta.

Wizji kryzysu towarzyszą wątki metafilmowe, niszczące ekranową iluzję i kpiące z gatunkowych klisz. Sorrentino ma przy tym świadomość, że współczesne postrzeganie Rzymu w dużej mierze ukształtowała kinematografia, która w „określony sposób uwieczniła realne miejsca, czyniąc je częścią globalnego imaginarium”<sup>20</sup>. Motywy metafilmowe często wiążą się tu ze starożytnością widzianą poprzez pryzmat kina. Reżysera nie interesuje rekonstrukcja przeszłości, lecz jej kulturowe obrazy. Bawi się filmową konwencją, ukazując miałość popularnych wyobrażeń o antyku.

Groteskowe oblicze starożytności pojawia się już w jednym z wczesnych dzieł Sorrentina – *Przyjacielu rodziny* (*L'amico di famiglia*, 2006). Sam film jest przetworną opowieścią na temat upadku antypatycznego bohatera, ale i współczes-

*Filmmaker* 2013. W: <https://filmmakermagazine.com/77291-five-questions-with-the-great-beauty-director-paolo-sorrentino-2/#.XcrwR1dKhPY> [dostęp: 12.11.2019].

<sup>15</sup> K. Balbuza: „*Roma aeterna*” symbolem cywilizacji...”, s. 220.

<sup>16</sup> R. Piętka: „*Roma aeterna*...”, s. 51.

<sup>17</sup> Zob. szerzej A.A. Kluczek: *Bogini Roma w służbie ideologii władzy cesarskiej w państwie rzymskim doby kryzysu III w. n.e.* Świadectwo monet. W: *Miasto w starożytności...*, s. 231–251.

<sup>18</sup> R. Piętka: „*Roma aeterna*...”, s. 51–52.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 156.

<sup>20</sup> F. Sedda: *Da Roma capoccia...*, s. 107.



nego włoskiego społeczeństwa. Ironicznie wybrzmiewa już sam tytuł – rzekomy „przyjaciel rodziny” to wyrachowany, starzejący się lichwiarz Geremia (Giacomo Rizzo). W finale filmu jedzie on do Rzymu, tropiąc biznesmenów, którzy zniknęli z jego pieniędzmi.

Rolę ujęcia ustanawiającego – informującego o przeniesieniu akcji do Rzymu – pełni widok Koloseum, jednej z ulubionych starożytnych lokacji reżysera. Ogromna bryła budowli dominuje w kadrze, optycznie przytłaczając drobną postać bohatera. Noc ubarwiają sylwetki trzech legionistów, którzy wymachując złotymi tarczami, przemierzają miasto w szkarłatnych płaszczach i paradnych hełmach z czerwonymi grzebieniami. Geremia śledzi ich, jadąc samochodem, co wywołuje wrażenie zabawnego anachronizmu. W końcu postanawia zaczekać na nich pod pomnikiem Wiktora Emanuela II, zwanym Ołtarzem Ojczyzny – symbolem zjednoczenia Włoch i współczesnej tożsamości narodowej, a zarazem jednym z najbardziej turystycznych miejsc w Rzymie. Neoklasycystyczna architektura monumentu nawiązuje do kulturowego dziedzictwa i znamienitej przeszłości, w filmie natomiast staje się ironicznym kontrapunktem dla opowiedzianej historii. U stóp skąpanej w świetle, gigantycznej budowli ciemna sylwetka przygarbionego lichwiarza z zabandażowaną ręką i nieodłączną foliową siatką zdaje się jeszcze nędzniejsza. Filmowani na zasadzie kontruji legionści także są zaledwie mizernym echem dawnej świetności. Występuje tu popkulturowe przemieszanie starożytnych fantazmatów – strój rzymskiego legionisty noszą bowiem przebierańcy podający się za gladiatorów. Na pytanie „co robicie?”, odpowiadają „zabiliśmy właśnie dwa lwy w Koloseum, a teraz żona cesarza chce nas przelecieć”<sup>21</sup>. Gdy Geremia dopytuje „dlaczego jesteście ubrani jak idioci?”, fałszywi legionści wyjaśniają, że to dla turystów – i rzeczywiście tego typu postacie spotkać dziś można w rejonie Koloseum, a wśród zwiedzających nie brakuje chętnych, by zapłacić im za pozowanie do pamiątkowej fotografii. Starożytność sprowadzona do turystycznej atrakcji współgra w filmie z ironiczną refleksją na temat współczesnej gospodarki i kinematografii – przedsiębiorczy, zamożni biznesmeni okazują się wynajętymi aktorami, którzy w wyniku kryzysu włoskiego kina mają się rozmaitych zajęć, by związać koniec z końcem. Większych zysków nie przynosi im nawet udział w finansowym oszustwie – dostają jedynie skromną zapłatę za odegraną rolę.

W *Przyjacielu rodziny* pojawia się także motyw Cinecittà – największego włoskiego studia filmowego, znajdującego się na przedmieściach Rzymu. Mężczyźni w kostiumach legionistów opowiadają z sentymentem, że statystując tam do filmów, „czują się jak w domu”. Na sam teren studia natomiast zabiera nas Sorrentino w filmie *Oni*, w scenie nakręconej w dekoracjach rzymskiego forum, zbudowanych na potrzeby serialu *Rzym (Rome, 2005–2007)*, a później udostępnionych zwiedzającym w ramach wycieczki po Cinecittà. W kinie historycznym

<sup>21</sup> Wszystkie cytaty z filmów podaję za polską wersją językową.

niewielkie w rzeczywistości imitacje starożytnej architektury są wyolbrzymiane poprzez kąty widzenia kamery i odpowiednią perspektywę, co stwarza iluzję autentycznych scenerii. W tym wypadku jest ona celowo rozbita poprzez ustawienie na pierwszym planie ekipy filmowej, mikrofonów, reflektorów i kamer. Znajdujące się na drugim planie rekonstrukcje antycznych budowli zostają w ten sposób wzięte w ironiczny cudzysłów. Również specyfika ujęć eksponuje fikcyjność świata przedstawionego. Najpierw widzimy umieszczoną na wózku kamerę, wykonującą najazd na aktorów – atrakcyjną dziewczynę w kusej, białej sukience i starszego mężczyznę w kostiumie rzymskiego wodza. Następnie oglądamy zbliżenie ujawniające wyraz obrzydzenia na twarzy młodej aktorki, zmuszonej wcześniej do „romantycznego” pocałunku.

Istotny jest także kontekst tego fragmentu. Stanowi on część sekwencji stylizowanej na różne typy programów telewizyjnych z ponętnymi dziewczynami w rolach głównych. „Antyczny” wątek ulokowany jest więc pomiędzy reklamami materacy i salami, popowymi teledyskami, damskim boksem, telenowelą, cyrkowymi sztuczkami i wyborami miss. W filmie wielokrotnie powracają zresztą odniesienia do miłośności współczesnej rozrywki, a ich kwintesencją wydaje się surrealistyczna scena z owcą, która zamarza na śmierć, oglądając teleturniej, ponieważ nie jest w stanie oderwać oczu od ekranu.

Obrazom upadku kultury w twórczości Sorrentina towarzyszą na zasadzie kontrastu liczne odwołania do czasów świetności włoskiego kina, głównie do dzieł Federica Felliniego. W *Przyjacielu rodziny* najstarszy z legionistów chwali się, że statystował w jego filmach, do dzieł mistrza nawiązują też *Oni*, a przede wszystkim *Wielkie piękno*, wyraźnie zainspirowane *Słodkim życiem* (*La dolce vita*, 1960). W kontekście kryzysu zwracają uwagę zwłaszcza sceny nakręcone przez Sorrentina na legendarnej Via Veneto, którą – jak głosi umieszczona tam pamiątkowa tablica – „Fellini uczynił teatrem słodkiego życia”. Pełne gwiazd i paparazzi, tętniące życiem miejsce z filmu Felliniego w *Wielkim pięknie* niemal całkowicie zamiera. Na opustoszałej ulicy ktoś śpi z głową na kawiarnianym stoliku, między pustymi restauracjami przemyka dziewczyna z psem i grupa azjatyckich turystów.

W *Wielkim pięknie* Sorrentino ukazuje także kryzys współczesnej sztuki. Znamienna jest pod tym względem scena, w której Jep Gambardella (Toni Servillo) przeprowadza wywiad z performerką Talią Concept (Anita Kravos). Artystka twierdzi, że kierują nią pozazmysłowe wibracje, nie jest jednak w stanie wyjaśnić, czym one są, zaś jej performance okazuje się pseudointelektualną wyduszką. Z krytycznym dystansem ukazana jest też scena *action painting*, w której dziewczynka, zmuszona do występu przez chcących zarobić rodziców, z mieszaniną złości i rozpaczki wylewa na płótno kolejne porcje farby. Tuż wcześniej swój popis wykonuje mistrz rzucania nożami. Ostrza przebijają płótno umieszczone za przeżaloną kobietą, a tryskająca z otworów farba tworzy zarys jej sylwetki. „W sam raz do powieszenia w salonie” – komentuje jeden z gości. Sztuka sprowadzona



zostaje więc do cyrkowej sztuczki, doskonale jednak wpasowującej się w gusta widowni.

Na aspekt ten zwraca też uwagę Frederico Giannini, pisząc, że krytyka dotyczy w filmie nie tylko artystów, ale i odbiorców, a sztuka współczesna „odzwierciedla społeczeństwo, w którym żyje Jep – pełne pustki, braku sensu, utraty znaczeń”<sup>22</sup>. Pretensjonalne rozmowy i artystyczne pozy okazują się tylko maską, a taneczne korowody, jak zauważa bohater, „donikąd nie prowadzą”. Obok rozmaitych frustracji i utraty ideałów bogaczy Sorrentino ukazuje także kryzys ekonomiczny. Jedna z kobiet bierze kredyt, by zapłacić rachunki u fryzjera, a arystokraci mieszkają w suterenie własnego pałacu i wynajmują się za opłatą tym, którzy chcą nadać blichtru swym przyjęciom dzięki gościom wysokiego pochodzenia.

Warto podkreślić, że roztoczona przez reżysera wizja upadku miasta interpretowana jest często w znacznie szerszym kontekście. Jak twierdzi Luigi Carmelitano, „Rzym jest metaforą współczesnej włoskiej dekadencji, mikrokosmosem reprezentującym cały naród”<sup>23</sup>. W podobnej optyce Diana Dąbrowska analizuje film *Oni*, traktując go nie tylko jako biografię kontrowersyjnego polityka, ale też jako rodzaj zwierciadła dla Włochów uwiedzionych iluzją zamożnej przeszłości<sup>24</sup>.

## Władcy Wiecznego Miasta

Wizja upadku wiąże się także ze sferą władzy. Jak pisze Richard Sennett, rzymskie narracje „bez końca powtarzają ten sam motyw: ukazują rozmaite katastrofy lub zagrożenia w taki sposób, że kryzysom tym zawsze zapobiega pojawienie się jakiegoś wielkiego senatora, generała bądź cesarza”<sup>25</sup>. W przeciwieństwie do starożytnych dyskursów na temat wieczności, filmy Sorrentina nie upatrują jednak nadziei w żadnej wybitnej postaci, która mogłaby przywrócić miastu dawną świetność. Wręcz przeciwnie – politycy zostają całkowicie skompromitowani i przedstawieni jako winni upadku państwa.

Temat ten po raz pierwszy porusza reżyser w filmie *Boski (Il divo, 2008)*, gdzie Toni Servillo wciela się w postać trzykrotnego premiera Włoch, Giulia Andreottiego. Jak zauważa Tadeusz Miczka,

22 F. Giannini: „La grande bellezza di Paolo Sorrentino: un possibile itinerario di lettura tra arte contemporanea e arte antica”. *Finestre sull'Arte* 2014. [https://www.finestresullarte.info/106n\\_grande-bellezza-paolo-sorrentino-arte-contemporanea-arte-antica.php](https://www.finestresullarte.info/106n_grande-bellezza-paolo-sorrentino-arte-contemporanea-arte-antica.php) [dostęp: 15.11.2019].

23 L. Carmelitano: „Roma en la película *La grande bellezza* de Paolo Sorrentino”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como el espacio plural* 6/1 (2014), s. 157.

24 D. Dąbrowska: „Obywatel Berlusconi”. *Kino* 12 (2018), s. 33.

25 R. Sennett: *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*. Przełożyła M. Konikowska. Warszawa 2015, s. 107.

[...] władzę absolutną zilustrował Sorrentino nie tylko za pomocą nadmiaru scen ukazujących spotkania polityka z koronowanymi głowami, prezydentami i przestępcami, gdy ferował wyroki, spiskował i czynił makiaweliczne wyznania w rodzaju „cel uświęca środki”, ale również przez nadmiar ekspresji obrazowej i dźwiękowej, m.in. nadużywając zwolnionych zdjęć i ekspresyjnej muzyki [...]. Starał się dowieść, że Andreotti nie otrzymał przydomka „Boski” za przymioty, które ceniono dawno temu, za czasów Juliusza Cezara, ale za mafijny model politycznej aktywności, zachowania charakterystyczne dla „ojca chrzestnego” i filozofię sprawowania władzy bez zasad moralnych<sup>26</sup>.

Jednocześnie wizję władzy absolutnej rozbija tu ironia – groteskowe postacie polityków pozują dziennikarzom do zdjęć na tle pełnego patosu historycznego malarstwa, a gabinet Andreottiego wypełniają antyczne popiersia, przez co reżyser zderza utrwalony w marmurze ideał z niechlubną rzeczywistością. W samych obrazach Rzymu możemy zaś dostrzec refleksję na temat wieczności miasta, niezależnej od rządów, które prędzej czy później muszą dobiec końca. Najbardziej zapada w pamięć powtarzająca się niczym wizualny leitmotyw scena spaceru Via del Corso. Andreotti i jego uzbrojona eskorta poruszają się w hipnotycznym, wolnym rytmie, jakby w takt niediegetycznej muzyki. Jeden z ochroniarzy z gotowym do strzału karabinem wypatruje zagrożenia w ciemnych prostokątach okien. Za każdym razem reżyser umieszcza postacie na dokładnie tym samym odcinku od skrzyżowania z Largo del Carlo Goldoni do Piazza di San Lorenzo in Lucina, wprowadzając jednak drobne różnice w powtórzeniu, zapowiadające zmierzch kontroli bohatera nad miastem. Podczas każdego ze spacerów w odległej perspektywie ulicy majaczy rzęsiście oświetlony pomnik Wiktora Emanuela II, który podobnie jak w *Przyjacielu rodziny* symbolizuje nieosiągalną współcześnie minioną świetność kraju.

Motyw ten powraca w filmie *Oni*, w którym Toni Servillo gra innego kontrowersyjnego polityka – Silvio Berlusconi. Ukazany jest on tutaj jako duże dziecko o kiepskim guście, czerpiące niewysłowioną radość z posiadania w ogrodzie sztucznego wulkanu, a zarazem jako pozbawiony skrupułów sprzedawca mieszkań, manipulujący wyborcami, tak jak dawniej nabywcami nieruchomości.

Najważniejsze rzymskie sceny filmu zostały nakręcone w okolicy Via dei Fori Imperiali. Ta szczególna oś łącząca symbol zjednoczenia Włoch i Koloseum – najbardziej rozpoznawalny zabytek antycznego Rzymu – od swego powstania związana była z dyskursami władzy. Zbudowana została przecież przez Benito Mussoliniego, a nieopodal, w Palazzo Venezia, znajdowała się siedziba dyktatora. Poprzez nakładanie się śladów różnych epok i nadawanych im znaczeń mamy tu do czynienia ze szczególną palimpsestowością przestrzeni. Rozumieć ją można

<sup>26</sup> T. Miczka: *Kino włoskie*. Gdańsk 2009, s. 628.

także dosłownie – pod współczesną arterią wciąż drzemią bowiem pozostałości cesarskich forów.

Sorrentino wykorzystuje te konotacje, pokazując antyczne zabytki związane z kultem władców jako kontrapunkt dla upadku współczesnej polityki. Tuż przy Forum Romanum reżyser kręci scenę kolacji dla dziewczyn mających uatrakcyjnić imprezę organizowaną dla Berlusconi'ego. Sposób ustawienia stołu pozwala na filmowanie postaci na tle budynku kurii oraz kościoła Santi Luca e Martina, a także z widocznymi na drugim planie: kolumną Fokasa, Łukiem Septymianusa Sewera i kolumnami podtrzymującymi niegdyś narożnik Świątyni Wespazjana. Tuż obok znajdują się Rostra, miejsce wygłaszania ważnych mów, których antytezą stają się w filmie zmontowane z zawrotną prędkością urywki nieistotnych dialogów o przepowiedniach z tarota, szkodliwości awokado, perwersyjnych zdjęciach, telewizyjnych celebrytkach i tachikardii po zjedzeniu krewetek.

Dość jednoznaczną metaforą jest też ukazany w bliskim planie opasy szczur, który, przemierzając pozostałości antycznych budowli, wychodzi na Via dei Fori Imperiali i powoduje wypadek śmieciarki. Po widowiskowym locie upada ona u stóp niewzruszonych kolumn Świątyni Pokoju na Forum Wespazjana, a wybuch powoduje deszcz śmieci spadający na bohaterów. Znaczące jest także w tej scenie zestawienie mitu władcy ze współczesnym prezydentem. Posągowi Juliusza Cezara towarzyszy spoza kadru euforyczny kobiecy okrzyk „To on!”. Po cięciu montażowym okazuje się jednak, że entuzjazm ten nie odnosi się bynajmniej do wybitnego rzymskiego wodza, lecz do Berlusconi'ego, który przejeżdża właśnie ulicą ze swą eskortą.

Refleksja Sorrentina na temat upadku Rzymu dotyczy również władzy Kościoła. W *Boskim* kardynałowie uwikłani są w kontrowersyjne rządy Andreottiego, a konfesjonał staje się miejscem politycznych spisków. W *Wielkim pięknie* natomiast egzorcysta, przedstawiany jako prawdopodobny kandydat na papieża, jest bardziej zainteresowany przepisem na królika po liguryjsku niż duchowymi rozterkami bohatera. Religia okazuje się pustym rytuałem, którego podniosłość burzą zwyczajne ludzkie słabości, a „większość duchownych [...] to po prostu doskonali politycy, którzy zamiast garnituru przywdziali purpurę”<sup>27</sup>.

## Czas utracony, czas odnajdywany

Swoistym lejtmotywem w twórczości Sorrentina staje się upływ czasu, nieustannie podkreślana jest także opozycja starości i młodości. Niekoniecznie wiąże się to jednak z goryczą, a wiek przynosi też niespodziewaną wolność – boha-

<sup>27</sup> A. Woroch: *Kicz i piękno w twórczości Paola Sorrentina na przykładzie dzieł „Wielkie piękno”, „Młody papież”, „Wszystkie odloty Cheyenne’a” oraz „Młodość”*. Siemianowice Śląskie 2019, s. 78.

ter *Wielkiego piękna* stwierdza z ulgą, że po ukończeniu sześćdziesięciu pięciu lat nie ma już czasu na robienie tego, czego nie chce. Postacie dochodzą nawet do wniosku, że „stare jest lepsze niż nowe”. Komentarz ten pada co prawda pod adresem risotta, które smakuje lepiej dzień po przygotowaniu, ale kontekst rozmowy dotyczy współczesnych artystów. O ile ci ostatni są najczęściej u Sorrentina obiektem krytyki, o tyle sztuka dawna przedstawiona jest jako rzeczywistość niemal magiczna i jednocześnie bliska bohaterom przez swą uniwersalność.

Kontrasty te reżyser lubi podkreślać, zestawiając starożytność i współczesność w ramach jednej przestrzeni lub w sekwencjach bezpośrednio po sobie następujących. Dobrym przykładem jest tu Parco degli Acquedotti, w którym rozgrywa się performance Talii Concept. Za łukami Akweduktu Klaudiusza przejeżdżają pociągi, a egzaltowana artystka udaje, że rozbija sobie głowę o starożytny mur. To jedna ze scen ukazujących jednoczesne przemijanie i trwanie miasta, jego upadek i wielkość, ale też niezwykłą mieszankę tych elementów.

Nocne zwiedzanie rzymskich muzeów stanowi natomiast opozycję dla *action painting*. Jep wychodzi z przyjaciółmi z występu małej malarki, by zanurzyć się w świat wielkiej sztuki, która zostaje ożywiona ruchami kamery, reakcjami bohaterów i grą spojrzeń. W pierwszym ujęciu tej sekwencji widzimy oko Ramony (Sabrina Ferilli) przez słynną dziurkę od klucza w bramie posiadłości Zakonu Kawalerów Maltańskich na Awentynie. Ukazana w kontrujęciu kopuła Bazyliki św. Piotra otwiera cały wachlarz rzymskich skarbów. Ciepłe światło niesionej w ręku lampy, niediegetyczna muzyka i płynne, roztańczone ruchy kamery łączą ze sobą różne przestrzenie bez ujęć ustanawiających, intensyfikując recepcję dzieł sztuki, które tworzą tu szczególny mikrokosmos. Zachwyty dawną sztuką przekłada się na malarskość kadrów. Stefanie Öller przyrównuje ujęcie grających w karty księżniczek do portretu w stylu Caravaggia, ale zauważa przy tym, że właściwie w całej sekwencji gry światłocienia przypominają obrazy artysty<sup>28</sup>. Jednocześnie podkreślana jest magia obrazów *stricte* filmowych i zdolność kina do tworzenia własnych, iluzorycznych czasoprzestrzeni. Marforio wydobyty jest z ciemności prostokątem światła, przywodzącym na myśl kinową projekcję, a sylwetki postaci za oknem Pałacu Spada kojarzą się z teatrem cieni. Kiedy Ramona odkrywa optyczne złudzenie w *Galerii perspektywicznej* (1653) Francesco Borrominiego, reaguje jak mała dziewczynka oczarowana iluzją. Reżyser przedłuża ją, stwarzając wrażenie, że ogród z następnego ujęcia jest częścią tej samej przestrzeni, jednak rzeźby Niobidów pozwalają zidentyfikować miejsce akcji jako okolice Villa Medici. Niezwykle plastyczne są także ujęcia muzealne. Płynąc przez sale Palazzo Nuovo kamera wyławia z mroku rzeźbę dziewczynki z gołębiem, Wenus Kapitołińską, popiersia w Sali Cesarzy i statuę siedzącej kobiety, uznawanej za św. He-

<sup>28</sup> S. Öller: „Roma campy. La rappresentazione della città eterna ne *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino”. *Romanische Studien* 5 (2016). <http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/235/790> [dostęp: 14.11.2019].

lenę. W kształcie cienia na tle okna domyślamy się czule objętych Amora i Psyche, a w mroku wnętrza połyskuje twarz Umierającego Gala. Przestrzeń Muzeów Kapitolińskich przechodzi płynnie w galerię malarstwa w Pałacu Barberini. Najazdowi kamery na *Fornarinę* (1518–1519) Rafaela towarzyszy niediegetyczny szum fal, który, podobnie jak zamyślenie Jepa, zrozumiemy dopiero w finale, gdy gest kobiety z obrazu powtórzy młodzieńcza miłość bohatera we wspomnieniu znad brzegu morza. Federico Giannini nazywa ją muzą protagonisty, tak jak Margerita Luti, zwana Fornariną, była muzą Rafaela<sup>29</sup>.

Ze sztuki współczesnej porusza Jepa jedynie zorganizowana na dziedzińcu Villa Giulia wystawa fotografii, będąca antytezą dla pretensjonalnych autoportretów, które jedna z bogatych przyjaciółek bohatera zamieszcza na Facebooku, „próbując zrozumieć siebie”. Zachwyty wystawą w pewnej mierze powoduje zapewne jej realistyczny charakter – mimo rozmaitych min modela i samej konwencji portretu, zdjęcia niczego nie udają, są wolne od artystowskich pretensji, pokrętej filozofii i sztucznych póz. Głębokie wzruszenie bohatera wywołuje jednak nie tylko szczerość twórcy, lecz także w szczególności sposób skondensowany na fotografiach czas. Autor projektu do czternastego roku życia codziennie fotografowany był przez ojca, a później sam przejął ten zwyczaj, robiąc sobie każdego dnia jedno zdjęcie. Umieszczone obok siebie chronologicznie tysiące portretów wypełniają zabytkowy dziedziniec Villa Giulia, stanowiąc niezwykłą rejestrację twarzy zmienianej przez czas. Przywodzi ona na myśl refleksje Rolanda Barthes’a, który nie uważa fotografii za kopię, „ale za *emanację rzeczywistości minionej, za magię, nie sztukę*”<sup>30</sup>. W wielu fragmentach *Światła obrazu* autor podkreśla to niezwykle „oszołomienie wobec sprasowanego czasu”<sup>31</sup>, zadziwienie, że „w Zdjęciu coś *umieściło się* przed małym otworem i pozostało tam już na zawsze”<sup>32</sup>.

Moment, gdy bohater doświadcza tej szczególnej właściwości fotografii, należy do fragmentów filmu połączonych muzycznym leitmotywem i związanych zarówno z przemijaniem, jak i ze swoistym zatrzymaniem czasu. To właśnie w jednej z tych scen hrabina Colonna di Reggio (Sonia Gessner) słucha muzealnego przewodnika, opowiadającego o jej własnych narodzinach i szczęśliwym dzieciństwie, a Jep podczas wieczornej przechadzki niespodziewanie spotyka Fany Ardent, która w tej krótkiej chwili staje się ucieleśnieniem magii kina.

Temporalność podkreślają też obecne w filmie motywy akwaticzne, związane często z dryfowaniem pomiędzy przeszłością i teraźniejszością. Opozycją

<sup>29</sup> F. Giannini: „*La grande bellezza...*”. Zob. także E. Mendieta Rodríguez: *Ennio Flaiano, Federico Fellini y Paolo Sorrentino: el personaje de la mujer en los tres creadores en la Italia contemporánea*. In: *Personajes femeninos y canon*. Ed. A. Santamaría Villarroya. Sevilla 2017, s. 280–281.

<sup>30</sup> R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przełożył J. Trznadel. Warszawa 1996, s. 150.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 162.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 132.

dla przemijania, odpływających statków i odchodzących postaci okazuje się dawna architektura Wiecznego Miasta. Podobnym kontrapunktem są antyczne posągi umieszczone w klinice piękności, w której bohaterowie nieskutecznie chcą zatrzymać upływający czas.

## Rzymskie pocztówki

Już w pierwszych obrazach Rzymu w twórczości Sorrentina dostrzec można przedsmak estetyzacji miasta, którą artysta rozwinie w swoich późniejszych filmach. Zarówno w *Boskim*, jak i w *Przyjacielu rodziny* ulice filmowane są w mroku nocy i pozbawione zwykłych przechodniów czy turystów. Brak tu elementów przypadkowych, a to co brzydkie czy ułomne jest starannie zaplanowanym kontrapunktem, podkreślającym niewzruszoną wieczność miasta, obojętnego na zakręty historii, kaprysy władców czy ludzkie słabości. Jak wspominałam, ta nieprzystawalność porządków jest też celowym zabiegiem w filmie *Oni*, przy czym idealizacja rozpoznawalnych ikon miasta staje się tu bardziej wyrazista. Na przykład w scenie wypadku Sorrentino odchodzi od realistycznego tonu, oferując widzowi wizualny spektakl, wyestetyzowany za pomocą ruchu zwolnionego, montażu na dźwięku i wirtuozerskich efektów, takich jak ujęcie koziołkującej w powietrzu śmieciarki, filmowanej przez otwór Łuku Septymusa Sewera z zamykającym kompozycję Łukiem Tytusa w tle. Wyrafinowane, nocne ujęcia skąpanych w świetle forów cesarskich wydają się nie tylko narzędziem dla zbudowania kontrastu, podkreślają także zjawiskowe piękno Rzymu jako wartość samą w sobie.

*Wielkie piękno* jest niewątpliwie najmocniej zakorzenione w topografii miasta, a mnogość wykorzystanych tu autentycznych lokacji stała się nawet impulsem do powstania przewodnika, którego autor, Constantino D’Orazio, oprowadza czytelnika po Rzymie śladami kolejnych sekwencji filmu, z erudycją opisując nawet utrwalone w nim detale, fasady domów, neon reklamujący Martini czy freski w zamieszkiwanych przez postacie apartamentach<sup>33</sup>. Mimo zabiegów dokumentujących, jak mogłoby się wydawać, architekturę miasta Sorrentino spotkał się z zarzutami o nieautentyczność filmowego Rzymu. Jak jednak tłumaczy Bernardo Bertolucci, *Wielkie piękno* nie ukazuje rzeczywistości, w której żyją na co dzień mieszkańcy, lecz artystyczną kreację reżysera<sup>34</sup>. Ów kreacyjny charakter podkreśla zresztą sam twórca w czołówce oraz finale filmu, które tworzą rodzaj kompozycyjnej klamry. W otwierającym *Wielkie piękno* cytacie z *Podróży do kresu nocy* Luisa-Ferdinanda Céline’a czytamy „to jest tylko opowieść, nic więcej

33 C. D’Orazio: *La Roma Segreta del film “La grande bellezza”*. Milano 2014.

34 Cyt. za S. Salvestroni: *“La grande bellezza” e il cinema di Paolo Sorrentino*. Bologna 2017, s. 7.



jak tylko fikcyjna historia”<sup>35</sup>. Zakończenie natomiast sugeruje, że nie chodzi tu wyłącznie o filmową fikcję, ponieważ świat przedstawiony w dziele Sorrentina okazuje się zarazem światem powieści pisanej przez bohatera. Wyidealizowane ujęcia miasta balansują więc pomiędzy artystycznym wyobrażeniem a przekonaniem reżysera, że „poza tym co wulgarne, dekadencjne, tandetne, w Rzymie naprawdę tkwi piękno”<sup>36</sup>.

Miasto pozbawione tłumów turystów, sprzedawców kiczowatych pamiątek i codziennej bieganiny jego mieszkańców filmowane jest tu najczęściej o porach ułatwiających estetyzację przestrzeni. Reżyser wykorzystuje magię nocnych światła, które wydobywają tajemnicze piękno Fontanny Czterech Rzek Berniniego, podkreślają przepych fasad barokowych pałaców i lśniący w mroku bruk na Piazza Navona. Nawet muzea ukazane są nocą, przy ciepłym blasku lampy, nadającym szczególną aurę dziełom otoczonym zwykle przez zwiedzających i reprodukowanym w tysiącach kopii. Świt odsłania natomiast piękno detali, które, jak mówi reżyser, pojawiają się w Rzymie, kiedy najmniej się tego spodziewamy<sup>37</sup>. Krótkie, niezwiązane z fabułą ujęcia są jak audiowizualne haiku – wydobywają poezję z tego, co najprostsze i zaskakujące. Istotne staje się tylko czyste trwanie, moment, którego za chwilę już nie będzie – Jep pije wodę z Fontanny del Mascherone, dzieci śmieją się z pieska przyciąganego na smyczy przez właściciela, kobieta z czerwoną parasolką zaciekle dyskutuje przez telefon, między koroną drzewa a drabiną wystaje biały habit zakonnicy zbierającej pomarańcze. Wczesne słońce otacza ludzkie twarze i kamienne posągi białą poświatą, jego zachód ociepla kolory i wydłuża cienie, podkreślając piękno regularnych łuków akweduktu i odartej z elewacji bryły Koloseum. Kręcąc zaś sceny w ostrym, dziennym świetle, reżyser używa złożonych zabiegów estetyzacji, by tą pozornie zwyczajną rzeczywistość przekształcić w filmowy spektakl. Świetnym tego przykładem jest otwierająca film sekwencja nakręcona na Janikulum, oparta na niezwykle precyzyjnym montażu, płynnych, niemal tanecznych ruchach kamery oraz uwznioślającej ujęcia chóralnej muzyce. Nawet japońscy turyści, sfrustrowany kierowca autokaru i grube myjący się w Fontannie dell’Acqua Paola wpisani są w ten szczególny rytm obrazów i dźwięków, stają się częścią Sorrentinowskiej poezji.

Perfekcyjnie zakomponowane obrazy Rzymu mogą przywołać na myśl pocztówki wysyłane z podróży, by zaświadczyć o pięknie odwiedzanych miejsc, pomijając jednocześnie lub poddając estetyzacji to, co zwyczajne, brzydkie czy niedoskonałe. Dlatego też twórczość Sorrentina nieraz rozważana jest w kontekście kiczu i kampu. Jak zauważa Adrianna Woroch,

<sup>35</sup> Cytuję konsekwentnie za polską wersją językową filmu. Por. nieco inne tłumaczenie L.-F. Céline: *Podróż do kresu nocy*. Przełożył W. Rogowicz. Warszawa 1990, s. 2.

<sup>36</sup> A. Anderson: „Five Questions...”.

<sup>37</sup> C. D’Orazio: *La Roma Segreta...*, s. 4.

kicz przejawia się [...] w filmach włoskiego reżysera w warstwowej budowie dzieła, którą Moles określa jako strukturę piętrowego tortu weselnego. Sorrentino często bowiem nakłada na siebie kilka estetyzujących zabiegów stylistycznych: płynną choreografię kamery, poetycki monolog bohatera z *offu*, plastyczne wykorzystanie światła i cienia w kadrze oraz barwne kostiumy i dekoracje<sup>38</sup>.

Autorka zwraca też jednak uwagę, że kicz, rozumiany jako „doprowadzona do przesady, absolutna perfekcja”<sup>39</sup>, nie ma wymiaru autoparodystycznego, natomiast na sorrentinowskiej pocztówce pojawia się zawsze pęknięcie, zaznaczone przy pomocy ironii i żartu, a więc narzędzi kojarzonych raczej z kampem niż z kiczem<sup>40</sup>. Jak pisze w swoim słynnym eseju Suzan Sontag, istotą kampu jest detronizacja powagi<sup>41</sup> oraz umiłowanie sztuczności i przesady<sup>42</sup>, co wiąże się z pojmowaniem życia jako odgrywania roli<sup>43</sup>. Stefanie Öller dostrzega przejawy kampowej estetyki w nadmiernej stylizacji Jępa i w teatralizacji pogrzebu z *Wielkiego piękna*<sup>44</sup>, liczne przykłady znaleźć można także w filmie *Oni*. Sorrentino, ukazując pogrzeb jako teatr, szybko zaburza jednak kampową konwencję – bohater wbrew skrupulatnie wyliczonym zasadom ceremonii ulega bowiem prawdziwej rozpacz. Sztuczność przełamana jest też wiarygodną i naturalną grą aktorów, poza tym brak tu „queerowego zacięcia, z którym kojarzony jest kamp”<sup>45</sup>. Co więcej, „wrażliwość kampowa jest niezaangażowana i apolityczna”<sup>46</sup>, a charakterystyczne dla niej „akcentowanie stylu pociąga za sobą umniejszanie roli treści”<sup>47</sup>. Tymczasem Sorrentina interesuje krytyka społeczna, a jego dzieła nie mają bynajmniej błahej zawartości. Rzymskie pocztówki nie są bowiem wysyłane do odbiorców spragnionych tego, co łatwe i przyjemne. Zawsze też chodzi w nich o coś więcej niż tylko o ładny widok. Mimo posługiwania się językiem kiczu i kampu, reżyser ostatecznie wymyka się więc obu tym etykietkom.

Synkretyczny charakter filmów Sorrentina jest rzecz jasna wyrazem autorского stylu, lecz oddaje jednocześnie złożoną naturę współczesnego Rzymu. Koloseum jest tu gigantyczną budowlą, symbolizującą trwanie miasta wbrew

---

<sup>38</sup> A. Woroch: *Kicz i piękno...*, s. 34. Na temat metafory piętrowego tortu, związanej z zasadą synestezyjnej percepcji zob. szerzej A. Moles: *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*. Przełożyły A. Szczepańska, E. Wende. Warszawa 1978, s. 79.

<sup>39</sup> A. Woroch: *Kicz i piękno...*, s. 22.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>41</sup> S. Sontag: *Zapiski o kampie*. Przeł. D. Żukowski. W: eadem: *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Kraków 2018, s. 387.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 369.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 375.

<sup>44</sup> S. Öller: „La Roma campy...”.

<sup>45</sup> A. Woroch: *Kicz i piękno...*, s. 33.

<sup>46</sup> S. Sontag: *Zapiski o kampie...*, s. 386.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 372.

ulotności życia bohaterów, ale formę słynnego zabytku przybiera też urodzinowy tort z ukrytą w środku celebrytką. Niejednorodność stolicy odzwierciedlają także jej filmowi mieszkańcy, pochodzący zresztą często z innych rejonów Włoch, zwłaszcza z rodzinnego południa reżysera. W topografii miasta splatają się ścieżki artystów, arystokratów, kardynałów, striptizerek, prowincjonalnych alfonsów i gwiazdek telewizyjnych, a świat polityki i luksusu zderza się z codziennością zwyczajnych ludzi. Każdy z omawianych filmów jest specyficzną mieszanką piękna i tandety, wzniosłości i drwiny. Równocześnie, w przeciwieństwie do starożytnej poezji z czasów upadku imperium, w filmach Sorrentina Roma nie odzyskuje młodości, a wręcz przeciwnie – wieczność zapewnia jej sztuka i architektura minionych wieków.

## Bibliografia

- Anderson A.: „Five Questions with *The Great Beauty* Director Paolo Sorrentino”. *Filmmaker* 2013. <https://filmmakermagazine.com/77291-five-questions-with-the-great-beauty-director-paolo-sorrentino-2/#.XcrwR1dKhPY> [dostęp: 12.11.2019].
- Balbuza K.: „*Roma aeterna*” symbolem cywilizacji (czasy Hadriana). W: *Miasto w starożytności*. Red. L. Mrozewicz, K. Balbuza. Poznań 2004.
- Barthes R.: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przełożył J. Trznadel. Warszawa 1996.
- Beniamin W.: *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*. W: idem: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Przełożył J. Sikorski. Wybór i opracowanie H. Orłowski. Poznań 1996.
- Carmelitano L.: „Roma en la película *La grande bellezza* de Paolo Sorrentino”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como el espacio plural* 6/1 (2014).
- Céline L.-F.: *Podróż do kresu nocy*. Przełożył W. Rogowicz. Warszawa 1990.
- Dąbrowska D.: „Obywatel Berlusconi”. *Kino* 12 (2018).
- D’Orazio C.: *La Roma Segreta del film “La grande bellezza”*. Milano 2014.
- Giannini F.: „*La grande bellezza* di Paolo Sorrentino: un possibile itinerario di lettura tra arte contemporanea e arte antica”. *Finestre sull Arte* 2014. [https://www.finestresullarte.info/106n\\_grande-bellezza-paolo-sorrentino-arte-contemporanea-arte-antica.php](https://www.finestresullarte.info/106n_grande-bellezza-paolo-sorrentino-arte-contemporanea-arte-antica.php) [dostęp: 15.11.2019].
- Kallis A.: *The Third Rome 1922–1943. The Making of The Fascist Capital*. New York 2014.
- Kluczek A.A.: *Bogini Roma w służbie ideologii władzy cesarskiej w państwie rzymskim doby krzyżu III w. n.e. Świadekstwo monet*. W: *Miasto w starożytności*. Red. L. Mrozewicz, K. Balbuza. Poznań 2004.
- Mendieta Rodríguez E.: *Ennio Flaiano, Federico Fellini y Paolo Sorrentino: el personaje de la mujer en los tres creadores en la Italia contemporánea*. In: *Personajes femeninos y canon*. Ed. A. Santamaría Villarroja. Sevilla 2017.
- Miczka T.: *Kino włoskie*. Gdańsk 2009.
- Moles A.: *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*. Przełożyły A. Szczepańska, E. Wende. Warszawa 1978.
- Osmólska-Mętrak A.: „Wszystkie sztuczki Sorrentina”. *Kino* 12 (2013).
- Öller S.: „La Roma campy. La rappresentazione della città eterna ne *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino”. *Romanische Studien* 5 (2016). <http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/235/790> [dostęp: 14.11.2019].
- Piętka R.: „*Roma aeterna*”. *Rzymska mitologia urbanistyczna*. Poznań 2015.
- Salvestroni S.: „*La grande bellezza*” e il cinema di Paolo Sorrentino. Bologna 2017.
- Sedda F., Sorrentino P.: *Roma. Piccola storia simbolica*. Roma 2019.
- Sennett R.: *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*. Przełożyła M. Konikowska. Warszawa 2015.
- Sontag S.: *Zapiski o kampie*. W: eadem: *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Przełożył D. Żukowski. Kraków 2018.
- Woroch A.: *Kicz i piękno w twórczości Paola Sorrentina na przykładzie dzieł „Wielkie piękno”, „Młody papież”, „Wszystkie odloty Cheyenne’a” oraz „Młodość”*. Siemianowice Śląskie 2019.