

# Mateusz Żebrowski

---

## "Pusty" brat Johannesesa z Dziennika uwodziciela, czyli uwodziciel bez ciała i duszy - Casanova Federico Felliniego w perspektywie psychoanalizy oraz psychoanalitycznej interpretacji baśni

---

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia nr 9, 131-152

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*wszecznej. Starożytności* mówi o tym, że lud ten mógł przybyć na teren Półwyspu Apenińskiego z Azji Mniejszej i być blisko spokrewniony z Hetytami<sup>4</sup>. Fellini w scenie otwierającej film, za pomocą wieloznacznego symbolu i karnawałowej oprawy, opisuje naturę Wenecji, Casanovy oraz całego filmu. Podstawą są tutaj przeciwieństwa, które według alchemicznej zasady powinny prowadzić do koniunkcji, czyli harmonijnego zjednoczenia. Nadzieję na zjednoczenie zapowiada (ale zarazem zaprzecza) już sama bogini, czy też jej korona:

Wynurzająca się ku ucieście tłumu głowa bogini – symbol karnawału, zapada się w wody laguny. Zdobiące głowę słońce i księżyc – alchemiczne emblematy pierwiastka męskiego i żeńskiego – znikają w wodzie na znak, iż nie spełnią się mistyczne zaślubiny<sup>5</sup>.

Wenecja staje się więc miastem, które zaprzecza codziennemu porządkowi (choćby przy pomocy karnawału), przywołuje przeciwieństwa (cielesność – duchowość), jednak nie doprowadza do połączenia ich w jedno. Podobnie jest z samym Casanovą. Człowiek, który jako cel w swoim życiu obiera uwodzenie płci przeciwnej, pozbawia w rzeczywistości miłość oraz seksualność, szczególnie zaś erotyzm, aspektu zarówno cielesnego (sensualnego), jak i duchowego. Udaje on cielesność pod postacią mechanicznego działania oraz duchowość poprzez puste uwielbienie dla poezji oraz filozofii (fałszywa sublimacja).

Casanova kontynuuje tradycje związane z Etruskami, zarazem zaprzeczając im. Większość wróżebnych zwyczajów starożytnych Rzymian ma swoje korzenie w kulturze etruskiej, mam tu na myśli przede wszystkim *augurium* (wróżenie z lotu ptaków) oraz *haruspicina* (wróżenie z wnętrzości zwierząt)<sup>6</sup>, bliskie praktykom alchemicznym, którymi zainteresowany jest Casanova, i które uskutecznia wraz z markizą d'Urfe poprzez akt cielesny. Zarówno wróżby Etrusków oraz Rzymian, jak i alchemia zakładały jedność materii oraz ducha, ich przenikanie się, jednanie zakładające obopólny wpływ na siebie. Jednak Casanova nie udowadnia w żaden sposób poprzez swoje postępowanie, że rzeczywiście wierzy w to, co realizuje. Więcej w nim niedojrzałego zapału niż prawdziwej pasji. Podkreśla to chociażby ilość profesji, które sobie przypisuje.

Podobnie jak w przypadku etruskich zwyczajów wróżebnych, Casanova jest również fałszywym realizatorem seksualnych zwyczajów Rzymian. Przeciwnie niż inni bohaterowie filmów Felliniego z rozbuchaną seksualnością, Casanova pomimo pozornego nawiązania do sacrum, które wiązało się w religii rzymskiej zarazem z męską, jak i żeńską płodnością, nie odwołuje się w sposób pełny do kultu fallusa czy Wenus. Tym samym jego seksualność staje się pustą ceremonią pozbawioną prawdziwej relacji z wierzeniami starożytnych Rzymian.

Pomimo to w postaci Casanovy oraz w całym filmie pobrzmiwają echa bóstw rzymskich związanych z płodnością. Pierre Grimal wspomina w swojej

<sup>4</sup> Zob. J. Wolski, *Historia powszechna. Starożytność*, Warszawa 2007, s. 276–277.

<sup>5</sup> M. Korantowska, *Fellini*, Gdańsk 2003, s. 272.

<sup>6</sup> Zob. J. Wolski, *Historia powszechna...*, s. 278.

*Miłości w Rzymie* przede wszystkim o Mutunusie Tutunusie, fascinusie oraz Liberze, czyli o bóstwach fallicznych, oraz Wenus Erycyńskiej, która reprezentuje kobiecą seksualność.

Pierwszy z nich Mutunus Tutunus był czczony na rzymskim wzgórzu Welie, któremu składały ofiary kobiety. Przedstawiano go pod postacią męskiego członka. „Dysponujemy przekazami mówiącymi, że jego podobizna znajdowała się także w sypialniach, a w dniu ślubu panna młoda siadała na jego wizerunku, ofiarowując w ten sposób bóstwu swoje dziewictwo”<sup>7</sup>. Najprawdopodobniej Mutunus Tutunus miał więc odczyniać zły urok związany z męskim strachem rozdzielania kobiet. Nie znajdziemy tego lęku u Casanovy, być może dlatego, że on sam bardziej przypomina Mutunusa Tutunusa niż prawdziwego kochanka. Istotnie Casanova traktuje siebie (oraz tego samego oczekuje od otoczenia, szczególnie od kobiet) jak boga. Potrzebuje on jednak poklasku, potwierdzenia swoich „zdolności”. Obrazuje to już pierwsza scena erotyczna w filmie, kiedy Casanova podglądany przez ambasadora francuskiego prezentuje swoje seksualne umiejętności z mniszką. Później niczym student po egzaminie wysłuchuje oceny ambasadora, który chwali „mechanikę”, „warsztat” Wenecjanina, gani go jednak za brak finezji oraz inwencji. Casanova jest więc, niczym Mutunus Tutunus, narzędziem przyjemności, od którego nie można spodziewać się niczego ponad spełnienie swojej podstawowej roli.

Casanova nie jest w stanie wypełnić fallicznych kultów nie tylko z powodu braku finezji, ale także ze względu na zerwanie kontaktu z naturą. Szczególnie dobitnie pokazuje to przykład wiary starożytnych Rzymian w fascinusa, czy też utożsamianego z nim boga Libera. Odganiać mieli oni za pośrednictwem swoich podobizn ustawianych w ogrodach, polach, czy noszonych na szyi, złe uroki, wszystko to, „co stało na przeszkodzie szczęśliwemu wzrostowi i rozwojowi człowieka, zwierząt czy roślin”<sup>8</sup>. Kult płodności, szczególnie w Rzymie, w państwie o silnych rolniczych tradycjach, wiązany był z naturą, wzrastaniem roślin.

Fascinus posiadał nie tylko walor apotropaiczny. Stanowił też obiekt prawdziwego kultu u wieśniaków, połączonego z czcią dla Liber Pater, początkowo boga kielkowania – tego, który zapewnia narodziny i wzrost<sup>9</sup>.

Jeszcze dalej w metaforyzowaniu świata poprzez płodność oraz seksualność idzie Lukrecjusz, rzymski filozof i poeta z I wieku p.n.e. przywoływany przez Jerzego Besalę w drugim tomie *Miłości i strachu*:

Mit o Romulusie z elementami najstarszego prawa rzymskiego zracjonalizował Lukrecjusz, wyjaśniając, że świat jest nieskończony, pada nań bezustannie deszcz atomów, a życie to powtarzalne wytryski nasienia, spadające niczym deszcze w przestrzeni<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> P. Grimal, *Miłość w Rzymie*, tłum. J. R. Kaczyński, Warszawa 1990, s. 39.

<sup>8</sup> Tamże, s. 40.

<sup>9</sup> Tamże, s. 41.

Film pozbawiony jest w zasadzie obrazów przyrody. Zwierzęta ograniczone są do mechanicznego ptaka, figurek sowy i żurawia, czy też zbudowanego na jarmarku sztucznego wieloryba. Jeśli zaś pokazywane są żywe, to widzimy je wyizolowane z charakterystycznej dla nich przestrzeni: psy w posiadłości lorda Talow (poruszają się po wykwinnych salach, podkreślając obyczajowy upadek wyższych sfer europejskich); wielki żółw na dworze w Wirtembergu. Jedyny pejzaż, który zawiera w sobie obraz przyrody (poza ogrodami), jest pejzażem zimowym przed gmachem opery w Dreźnie. Brak tu jednak zieleni, poza nagimi konarami drzew, które tworzą ponury klimat. Scena ta pokazuje wyrzucenie przyrody poza obręb doświadczenia współczesnego człowieka oraz metaforycznie prezentuje stan ciała Casanovy. Taka interpretacja wydaje się szczególnie uprawniona w kontekście spotkania pomiędzy Casanovą oraz jego matką. Krajobraz ten, jako jedyny w filmie przywołujący przyrodę, ze względu na pierwotną i naturalną relację pomiędzy matką oraz dzieckiem, pokazuje jednak praktyczny brak więzi pomiędzy bohaterami, który przekłada się na przedmiotowe i w pewnym sensie niespełnione zbliżenia z innymi kobietami.

Lidia Wiśniewska we wstępnym tekście do *Przemian Don Juana w kulturze* zwróciła uwagę, że bohater ten funkcjonuje pomiędzy dwoma typami mitów, które wyróżnił Mircea Eliade: archaicznym i nowoczesnym. Dla tej części istotny będzie jedynie ten pierwszy, archaiczny, związany z prawami natury z jej cyklem rocznym<sup>11</sup>. Lidia Wiśniewska stawia tezę, że Don Juan naprzemiennie deklaruje się jako wyznawca obu tych mitów, żadnemu z nich w rzeczywistości nie hołdując<sup>12</sup>. Sytuacja w *Casanovie* jest bardziej dobitna, mit archaiczny zostaje całkiem odrzucony poprzez brak prezentacji obrazów przyrody oraz praktyczny brak relacji z matką. *Wytryski nasienia*, o których pisał Lukrecjusz, będą więc w przypadku Casanovy wytryskami bezpłodnymi, nie prowadzącymi do żadnego rozwoju. Owa *quasi*-naukowa teoria Lukrecjusza dotycząca konstrukcji świata byłaby *Casanovie* o tyle bliższa, że wyznawał on filozoficzne i naukowe podejście do życia, choć, jak można odnieść wrażenie, było to zainteresowanie powierzchowne. Sam zresztą „spółkuje” z filozofią oraz nauką. Alchemiczny seks z markizą d’Urfe, masturbacja podczas jazdy powozem do Paryża i wykrzykiwane przy tym nazwisk Woltera, Kartezjusza, Racine’a oraz niespełniony romans z córką Moebiusa Isabellą, którą Casanova nazywa Minerwą, to trzy najjaskrawsze przykłady seksualnego zaspokożenia przy pomocy filozofii oraz nauki w filmie Felliniego. Wszystkie są jednak naznaczone niespełnieniem. Alchemiczna procedura jest realizowana bez zaangażowania, co tłumaczyć ma sta-

<sup>10</sup> J. Besala, *Miłość i strach. Dzieje uczuć kobiet i mężczyzn*, t. 2: *Cywilizacje starożytne*, Poznań 2010, s. 196.

<sup>11</sup> Zob. L. Wiśniewska, *Przemiany Don Juana*, [w:] *Don Juan w przemianach kultury*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2008, s. 10.

<sup>12</sup> Zob. L. Wiśniewska, *Don Juan Tirsas de Moliny w perspektywie porządków Boga i Natury*, [w:] *Don Juan w przemianach kultury*, s. 18.

rość markizy d'Urfe, przez co Casanova szuka podniety, patrząc na pośladki niezaangażowanej, wręcz rozbawionej całą sytuacją, dziewczyny, Marcoliny. Masturbacja ze swej definicji nie jest spełnionym aktem seksualnym, zaś w relacji Casanovy z Isabellą nie dochodzi do zbliżenia, ponieważ Wenecjanin woli oddać się orgii ze spotkanymi aktorkami w drezdeńskiej karczmie. Tym samym Casanova nie realizuje nawet rozumianej w ten sposób płodności jako aktywności umysłu, czego symbolem (jak wszystkiego w *Casanovie* Felliniego) są nieudane kontakty fizyczne powiązane w taki czy inny sposób z filozofią czy nauką.

Drugim rodzajem płodności w *Casanovie* jest płodność żeńska, którą można by określić jako bardziej pierwotną, nierozzerwalnie powiązaną z naturą. Rzymianie pojmowali ją jednak w sposób ambiwalentny, co miało związek z surowymi obyczajami, które leżały u podstawy rzymskiej państwowości. Najlepiej obrazują tę niejednoznaczność losy kultu Wenus w Rzymie. Pewnym zaskoczeniem jest już pierwszy przydomek Wenus, jaki spotykamy w religii rzymskiej. Mowa tutaj konkretnie o Venus Calva, czyli Wenus Łysej. Pośród wielu ciekawych hipotez przedstawianych przez Pierre'a Grimala<sup>13</sup>, najbardziej interesująca wydaje się ta dotycząca pozbawiania bogini płodności jednego z jej atrybutów kobiecości z premedytacją.

Bogini bowiem według najgłębszego przekonania urzędników odpowiedzialnych za szczegółową organizację oficjalnego życia religijnego była wysoce niebezpieczna<sup>14</sup>.

Rzymianie obawiali się przede wszystkim, że ponętność Wenus, jej siła seksualna będzie dawała zły przykład kobietom, których oddanie i wierność mężowi były jednymi z podstawowych wartości obyczajowych w starożytnym Rzymie. Przykładem takich obaw może być zbieranie datków od wdów i córek, które dopuściły się nierządu (czyli *stuprum* – skalania krwi, a więc uprawiania seksu poza legalnym związkiem), by wystawić Wenus Łaskawej (bądź Posłusznej) świątynię, która najprawdopodobniej

miała na celu przebłaganie bogini i powstrzymanie jej przed nakłanianiem dam rzymskich do niemoralności, co było zwykłym sposobem zemsty Wenus na śmiertelnikach, a zwłaszcza śmiertelniczkach, nie oddających jej wystarczająco nabożnej czci bądź obrażających ją w jakikolwiek sposób<sup>15</sup>.

Ostatecznie w Rzymie zapanowała jednak Wenus Erycyńska, której seksualność, namiętność była najsilniejszym atrybutem, bardziej widocznym niż w przypadku innych Wenus.

Wenus Erycyńska była już w sposób oczywisty boginią pochodzenia orientalnego, a jej kult zawierał obrzędy nie do przyjęcia dla rzymskiej obyczajowości. Świątynia na górze obsługiwana była przez oddające się nierządowi niewolnice bóstwa, hierodule<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Zob. P. Grimal, *Miłość w Rzymie*, s. 47–48.

<sup>14</sup> Tamże, s. 48.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże, s. 49.

Rzymianie, mimo iż uważali Wenus Erycyńską, szczególnie podczas wojen punickich, za matkę narodu, to jednak obawiali się jej mocy, przez którą kobiety mogłyby zacząć większą uwagę zwracać na namiętność niż stanie przy boku męża, czy też dbanie o dobre imię rodziny. Dlatego też Rzymianie postanowili czcić również Wenus Obracającą Serca, która miała odciągać myśli Rzymianek od nieprzystających im rozrywek<sup>17</sup>. Walkę o wiernych wygrała jednak Wenus Erycyńska, czy też Wenus Namiętna, ponieważ to do niej przy okazji zwycięstw odwoływał się Sulla, Pompejusz czy też Cezar. To jej wznosili świątynie<sup>18</sup>. Pomimo to Wenus pruderyjna nie całkiem znika z rzymskiej tradycji, powraca pod postacią kultu maryjnego, który tak silnie z czasem zaczyna panować na terenie Włoch. Oznacza to, że Włoch, taki jak Casanova, w pewnym sensie wciąż rozdarty jest pomiędzy dwiema postaciami Wenus. Przypadek samego Casanovy jest jednak odrębny, w nim ta walka kończy się unieważnieniem obu tendencji. Zwalczana przez kościół, a wcześniej przez surowe rzymskie obyczaje, namiętność nie może zostać wyparta w pełni, zamienia się w powtarzalną, niczym rozpisane za pomocą wzoru, sekwencje uwodzenia kolejnych bohaterek prowadzące do aktu cielesnego pozbawionego jednak owej namiętności. Aspekt duchowy zostaje zaś zredukowany do równie beznamiętnego, co zbliżenia z poszczególnymi bohaterkami, uwielbienia dla filozofii oraz nauki.

Nieobcy jest również w *Casanovie* strach przed kobietami, jakiego doświadczali starożytni Rzymianie, obawiający się o skalenie krwi. Widoczne jest to szczególnie w scenie w środku sztucznego wieloryba, gdzie wyświetlane są obrazy kobiecych narządów płciowych, które są niczym potwory wciągające, pożerające mężczyzn. Strach ten można zreferować przy pomocy jeszcze starszych tradycji, czyli kultów i rytuałów prezentujących zwierzchność kobiecej płodności oraz kobiet nad mężczyznami – kastracyjne kultury Kybele, czy też obrzezanie, które według wielu mitów „jest praktyką wymuszoną na mężczyznach przez kobiety”<sup>19</sup>. Taką tezę wysuwa Bruno Bettelheim w *Ranach symbolicznych*, dodając, że mężczyźni na wiele sposobów musieli oddawać kobietom cześć przy okazji obrzezania. Często jednak mścili się na nich z tego powodu. Czy Casanova skory do wyznawania uczuć i do miłosnych podbojów mści się za symboliczne zwierzchnictwo kobiet nad nim? Wenecjanin, gdy tylko spełnia swoje potrzeby seksualne, ucieka (ze strachu?), a może wręcz przeciwnie, to kobiety uciekają od niego? Urywana, epizodyczna linia fabularna *Casanovy* sprawia, że niekiedy trudno w sposób dobitny orzec, kto tutaj kogo wykorzystuje oraz kto od kogo ucieka. Tak jest chociażby w przypadku Henrietty, która zresztą wydaje mu się nieodgadniona, raz wyuzdana, innym razem pełna kobiecego, delikatnego uroku, gdy gra na wiolonczeli. Casanova bardziej niż kobiet obawia się ich

<sup>17</sup> Zob. tamże, s. 50–51.

<sup>18</sup> Zob. tamże, s. 51–53.

<sup>19</sup> B. Bettelheim, *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska*, tłum. D. Danek, Warszawa 1989, s. 198.

nieprzewidywalności, siły danej im od Matki Natury. Wenecjanin jest więc w gruncie rzeczy pewnym wyjątkowym rodzajem mizogina, który nieświadomie udaje wielbiciela kobiet, przez co przypomina masochistę. Ów popęd o charakterze destrukcyjnym, o czym pisał Freud<sup>20</sup>, u Casanovy przybiera paradoksalny charakter, pozornie owa agresja i destrukcja skierowana jest w stronę kobiet, poprzez ich wykorzystywanie, jednak w rzeczywistości Casanova upokarza sam siebie. Najlepiej widoczne jest to w przypadku uczucia do mechanicznej lalki, która nie jest obciążona kobiecą nieprzewidywalnością, jednocześnie będąc jedynie namiastką prawdziwej kobiety, dzięki czemu Casanova zadaje sobie ból psychiczny, czując do niej pożądanie.

Równie istotnym kontekstem automatycznie wpisującym się w każdą historię o Casanovie jest topos Don Juana. Choć Don Juan jest postacią literacką, legendarną, Casanova zaś prawdziwym weneckim szlachcicem, to jednak jego życie spisane w *Pamiętnikach* niewątpliwie nawiązuje do mitu wielkiego uwodziciela. Mit Don Juana nie ma jednak swych źródeł jedynie w Hiszpanii, jest mitem o wiele bardziej uniwersalnym:

Pierwowzoru Don Juana doszukiwano się nie tylko w folklorze hiszpańskim, ale także włoskim, portugalskim, niemieckim, francuskim, a nawet duńskim<sup>21</sup>.

Pierwszą, niejako kanoniczną wersją historii o Don Juanie był dramat Tirso de Moliny *Zwodziciel z Sewilli i kamienny gość* napisany w 1630 roku. Lidia Wiśniewska zwraca uwagę na centralny problem w tym dziele:

Hiszpański Don Juan ma [...] wyraźne poczucie istnienia sprzecznych wizji rzeczywistości [...] i funkcjonując w, przynajmniej deklaratywnie, ultrakatolickim społeczeństwie [...] tam gdzie przekracza jego prawa, powoływać się będzie na paradygmat Natury, tam zaś, gdzie znieprawia Naturę – powołuje się na Boga<sup>22</sup>.

Wydaje się więc, że problem rozdarcia pomiędzy Naturą i Bogiem, czyli w tym rozumieniu pomiędzy cielesnością, zmysłowością a duchowością, jest integralny z toposem Don Juana, ale również głębiej, obecny jest w całej historii Europy już od czasów starożytnego Rzymu. Jednak o ile u Tirso de Moliny ten konflikt żywo przekłada się na zdarzenia w dramacie, o tyle w *Casanovie* obserwujemy praktyczny brak Natury i Boga, widzimy tylko szczątki jednego i drugiego. Zmysłowość Wenecjanina ogranicza się do minimum. Zdobywanie kobiet jest przyczynkiem do rozszerzania kolekcji, którą przypieczętowują westchnienia Casanovy do wybranek, w gruncie rzeczy jednak jego stosunek do kobiet niewiele różni się od tego, który symbolizuje kolekcja doktora Katzone w *Mieście kobiet* (1980). Korytarz pełen włączników pozwalających przywołać głosy pieszczonych przez Katzone kobiet przypomina konstrukcje Casanovy, który

<sup>20</sup> Zob. Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 100–101.

<sup>21</sup> A. Borkowska-Rychlewska, *Żywoć i zatracenie – mit Don Juana w operze Mozarta*, [w:] *Bliżej opery. Twórcy – Dzieła – Konteksty*, red. J. Mianowski, R.D. Golinka, Toruń 2010, s. 61.

<sup>22</sup> L. Wiśniewska, *Don Juan Tirsa de Moliny w perspektywie porządków Boga i Natury*, s. 18.

zmierza od epizodu do epizodu związanego z kolejnym romansem. Katzone jako wytwór wyobraźni głównego bohatera *Miasta kobiet* Snaporaza wyraża pragnienie większości męskich bohaterów Felliniego, by osiąść wszystkie kobiety, zakłócić ich rozkosz, by była nieprzemijalna, by wiązała się tylko z nimi. Tego nie potrafi sam Snaporaz, ale projektuje swoje potrzeby na Katzone podobnie uczyniłby zapewne Casanova, który jedynie pozornie panuje nad rozkoszą uwodzonych kobiet.

Kolejną sceną niewątpliwie analogiczną do tej, przywołanej z *Miasta kobiet* w filmach Felliniego, jest scena z *Osiem i pół*, gdzie Guido Anselmi trzyma w ryzach harem pełen kobiet, co więcej, z powodzeniem tłumi w nim bunt, co pozwala na przywrócenie *status quo*.

Na status „nieczystego uwodziciela” w osobach Don Juana i Casanovy zwraca uwagę Jean Baudrillard, uznając, że

nieczysty uwodziciel – Don Juan i Casanova – oddaje się [...] gromadzeniu [...], przechodząc od jednej seksualnej zdobyczy do drugiej, uwodzi dla przyjemności, nie dostępując owego „duchowego” wymiaru uwodzenia...<sup>23</sup>

Francuz wskazuje więc na tworzenie kolekcji kobiet, której celem jest samo posiadanie, nie zaś wcześniejsza satysfakcja z uwodzenia. Baudrillard przeciwstawia Don Juanowi oraz Casanovie Johannaesa z *Dziennika uwodziciela*, dla którego nie jest istotne „odhaczenie” danej kobiety jako zdobytej, ale uwodzenie zakładające zdobycie jako niepotrzebny naddatek, ponieważ psujący całe wcześniejsze starania.

Casanova jest również najbardziej skrajną formą, ideałem mężczyzny nieidealnego oraz *alter ego* Felliniego, które pozbawione zostało poczucia humoru czy też ironii. Obecny jest w *Casanovie* jedynie sarkazm przyjmujący formę sztucznej, płaskiej scenografii oraz strojnych kostiumów, jak choćby w scenie próby samobójczej Casanovy. Wenecjanin w stroju pełnym ozdóbek, jak sam przyznaje, najlepszym stroju, wchodzi do Tamizy, by się utopić. Scena dodatkowo zyskuje patetyczny charakter z powodu cytowanego przez Casanovę wiersza Torquatta Tassa, traktowanego przez Casanovę jako własny requiem. Ta barokowa konstrukcja (posiada ją większość scen w filmie) uwidacznia gorzką śmieszność bohatera.

Lidia Wiśniewska, opisując relacje Don Juana z Naturą oraz Bogiem, przywołuje słowa Katalinona, sługi Don Juana, który uważa, że jego pan powinien ożenić się, wtedy wiele kobiet nie zostałoby uwiedzionych przez Hiszpana. Sposób ten pozwoliłby również pogodzić się Don Juanowi z Naturą oraz Bogiem<sup>24</sup>. Pewne instrumentalne wykorzystanie obu paradygmatów może dawać nikłą nadzieję na spełnienie stwierdzenia Katalinona. Casanova Felliniego wyzuty z wartości, pomiędzy którymi obracał się Don Juan de Moliny, sprawia, że bohater ten

<sup>23</sup> J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa 2005, s. 98.

<sup>24</sup> Zob. L. Wiśniewska, *Don Juan Tirsa de Moliny w perspektywie porządków Boga i Natury*, s. 24.



wybucho „namiętnością”, po czym gaśnie. Jest niczym niewyrafinowany stosunek: szybkie, czysto fizjologiczne podniecenie, kierowane bodźcem wzrokowym i „przedwczesny wytrysk”, jak określił współczesną kulturę natychmiastowego spełnienia Jean Baudrillard<sup>25</sup>. Tak wyglądają związki filmowego Casanovy, Natura jest czystą fizjologią, Bogiem są fałszywie uduchowione tyrady miłosne, które poza barokowością formy nie niosą ze sobą niczego ponadto.

Świat *Casanovy* Felliniego pozbawiony jest jakiegokolwiek transcendencji. Przebłyśki niejednoznaczności świata nigdy w sposób oczywisty do niej nie odsyłają. Najsilniej związek z transcendencją widoczny jest w sekwencji u Moebiusa, gdzie Casanova, obrzydzony widokiem przebijanych szpilami robaków przez córki Moebiusa, mdleje. Na specyficzny charakter tego fragmentu zwraca uwagę Maria Kornatowska:

Magiczno-hermetyczne piętno nosi epizod szwajcarski. Dom doktora Moebiusa otacza atmosfera tajemnicy. Jego córki, zwłaszcza Isabella, posiadły arkana wyższej mądrości. Prowadzi się tu studia nad naturą, toczy dysputy niedostępne rozumieniu profanów. Pójony tajemniczymi ziołami Casanova poddaje się dziwnej kuracji. Śpi magiczną liczbę siedmiu dni, a potem budzi się uzdrowiony. Ale i tu nie dokonuje się dzieło wielkiej przemiany<sup>26</sup>.

Choć jeśli mówimy o transcendentalnym charakter całej rzeczywistości przedstawianej w *Casanovie*, to można odnieść wrażenie, że główny bohater w sposób nieświadomy odrzuca ją, nawet gdy jest ona na wyciągnięcie ręki, a jedyne czego potrzeba, to odrobina uporów, cierpliwości. Przekonuje o tym już samo zemdlenie Casanovy u Moebiusa oraz nieumiejętność wytrwania w oczekiwaniu na Isabellę w karczmie w Dreźnie, gdzie oddaje się niewyszukanej, szaleńczej orgii. Na specyficzną potrzebę transcendencji w toposie Don Juana, która nie może się spełnić, zwraca uwagę Grzegorz A. Dominiak, twierdząc, że w dużym stopniu związana jest z tym estetyzacja świata:

Wydarżająca się [...] estetyzacja świata odmienia codzienność i każdy dzień czyni „olśniewająco kolorowym” [...] Sztuka, która w tak rozumianej estetyzacji ma niepodważalny udział, ztraca wówczas swe uprzednie i źródłowe dla niej doświadczenie obecności Boga i tego, co boskie...<sup>27</sup>

Istotnie *mise-en-scene* jest sferą dominującą w diegezie *Casanovy*, strojne kostiumy, rozbuchana pałacowa scenografia, wielość rekwizytów, wyczuwalnie sztuczne plenery, wszystko to sprawia, że to, co estetyczne, przejmuje pole, które mogłoby przynależeć do Boga, tudzież innej formy absolutu. Warto ponownie wrócić do sceny alchemicznego stosunku seksualnego pomiędzy Casanovą i markizą d'Urfe. Jej starość, brzydota odstręczają uwielbiającego młode i pięk-

<sup>25</sup> Zob. J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, s. 40.

<sup>26</sup> M. Kornatowska, *Fellini*, s. 278.

<sup>27</sup> G.A. Dominiak, *Estetyzacja świata a doznanie wieczności*, [w:] *Don Juan w przemianach kultury*, s. 58.

ne ciała Casanovę. Wenecjanin dostrzega jedynie powłokę, nie zawsze jednak poszczególne składniki biorące udział w reakcjach alchemicznych są piękne (smród siarki), to rezultat ma być piękny, tak w sferze fizycznej, jak i duchowej. Grzegorz A. Dominiak dowodzi, że w świecie, gdzie Bóg traktowany jest instrumentalnie, bądź jest go całkiem pozbawiony, dążenie do transcendencji, w szczególności zaś do wieczności, nie jest możliwe:

Człowiek współczesny, tak jak Don Juan – uwodziciel, pożądamy doznania wieczności w czasowym i ekstatycznym uniesieniu aktu miłosnego, pozostaje wciąż w nieustannym i niemożliwym do spełnienia w czasowym doświadczeniu świata dążeniu do wieczności<sup>28</sup>.

Casanova niewątpliwie poszukuje wieczności: wiecznej sławy, wiecznej młodości, być może i wiecznego życia, poprzez alchemię. Każda nowa miłostka jest dla niego skąpym doznaniem wieczności, ponieważ to we wszystkich nowo napotkanych kobietach widzi absolut, przebłysk idei. Przypisując kobiecie właściwości mistyczne, sam nie jest mistykiem, choć niejednokrotnie próbuje tak siebie przedstawić. Jednak

dążenie do jedności z wiecznością nie może zostać zrealizowane bezpośrednio [...] w doświadczeniu mistycznym. Doświadczenie mistyczne bowiem realizuje się w najwyższym stopniu w świecie, który jest rozumiany jako świat stworzony przez Boga<sup>29</sup>.

Dlatego też kobieta nie może być dla Don Juana, w szczególności zaś dla Casanovy, drogą do wieczności. Wenecjanin, czekając na Isabellę w dreźnieńskiej karczmie, mówi: „Całe życie będę czekał, jeśli trzeba”. Nie mija jednak kilka chwil, gdy spotyka swoją starą znajomą, po czym poznaje garbatą dziewczynę o niezwyklej seksualnej żądzy. Wystarczy to, żeby Casanova zapomniał o Isabelli. Tym Casanova różni się od Johannaesa z *Dziennika uwodziciela*, że odstępuje od obiektu swoich westchnień również wtedy, gdy nie ma szansy na fizyczne spełnienia, wystarczy, że na horyzoncie pojawia się inna możliwość seksualnego zaspokojenia, byleby tylko mechanizm Casanovy mógł zostać puszczony w ruch.

Konstrukcja filmu Felliniego poprzez epizodyczność, pozbawienie Casanovy arystotelesowskiego podziału akcji, która ma swoje rozpoczęcie, zakończenie i zwroty akcji, wyklucza drogę do wieczności, drogę do zbawienia. Błędy nie zostają naprawione, nie dochodzi do ekspiacji, czy też do zrozumienia siebie oraz świata. Giacomo Casanova wciąż od nowa przeżywa te same historie, z których wychodzi niezmienny, wciąż owładnięty pragnieniem zdobycia następnej kobiety, należnego mu zaszczytu. Choć pozornie dąży do wieczności, w praktyce poprzestaje na najbardziej trywialnych celach.

Perspektywa wierzeń i obyczajowości starożytnych Rzymian oraz toposu Don Juana pozwoliła zobaczyć szeroki kontekst przywoływany w *Casanovie*

<sup>28</sup> Tamże, s. 68.

<sup>29</sup> Tamże.

Felliniego. Niewątpliwie kwestie te pokazują pewne motywy, które wpłynęły nie tylko na sam film, ale również na baśń włoską. Widać to na przykładzie wspomnianej we wstępie *Doniczki z majerankiem*, która również bardzo silnie akcentuje napięcia pomiędzy moralnością i frywolnością, czy też niedojrzałością i umiejętnością wejścia w dorosłość. Żeby lepiej spoić rzeczywistość *Casanovy* z rzeczywistością baśniową, posłużę się kilkoma wyznacznikami, które Bruno Bettelheim uznał za swoiste *differentia specifica* baśni.

Niewątpliwie taką cechą charakterystyczną jest dla Bettelheima uniwersalny charakter baśni oraz jej ogólność pod względem prezentacji postaci czy też krajobrazu.

Baśń upraszcza wszystkie sytuacje. Wszystkie postacie zostają w niej zarysowane z wielką wyrazistością. Szczegóły zaś – jeśli nie mają naprawdę istotnej wagi – są pomijane. Bohater baśniowy reprezentuje określony typ, a nie niepowtarzalne indywiduum<sup>30</sup>.

Tę ogólność, archetypiczność postaci potwierdza praktyka Felliniego, który opowiada o castingach przed filmem:

Dla mnie częścią najbardziej absorbującą [...] jest moment castingu, wyboru twarzy, wszystkich twarzy do filmu, [...] które dla mnie mają takie samo znaczenie jak scenografia, wystrój wnętrz i kolory. [...] A ponieważ moje opowieści nie są psychologiczne [...] są to po prostu obrazy [aktorzy] i każdy z nich musi natychmiast przemawiać za siebie, i musi uderzać cię w bardzo krótkim czasie, poprzez serię symboli...<sup>31</sup>

Podobnie jest z postaciami w *Casanovie*, każdy bohater jest bardziej symbolem niż bohaterem. Matka nie jest zwyczajną matką, ale sugeruje zerwanie więzi naturalnej, biologicznej, oddzielenie się od przyrody, a zarazem przypomina o niezdrowym edypalnym związku, który być może niespełniony, niezaleczony, zaważył na późniejszych kontaktach Casanovy z kobietami. Podobnie olbrzymka, w której zakochuje się Casanova, to symbol tęsknoty bohatera za niezwykłością, za wyjściem poza schematy, poza strojny strój. Zakochuje się więc w kimś, kto nie przystaje w sposób oczywisty do świata, w którym funkcjonuje. Isabella, córka Moebiusa, przedstawia możliwość koniunkcji, scalenia rozczłonkowanej osobowości Wenecjanina (która przypomina trybiki mechanizmu, bezwiednie działające w relacji ze sobą, lecz każdy w istocie jest odseparowany od drugiego). Przykłady tego typu można by mnożyć. Nasycanie drugoplanowych czy epizodycznych postaci sensem nie psychologicznym, ale archetypicznym, symbolicznym, odpowiada koncepcji Bettelheima, który uważał, że każdy element albo jest ogólny, jeśli ma nieznaczący wpływ na interpretację baśni (jej nieświądomą treść trafiającą do czytelnika), albo znaczy silnie, tak by każdy słuchacz wzbogacał siebie poprzez owe elementy.

<sup>30</sup> B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. D. Danek, Warszawa 2010, s. 30.

<sup>31</sup> F. Fellini, *Fellini. Zawód: reżyser. Rozmowy*, wyw. Rita Carlo, Izabelin 2003, s. 40–41.

Istotne dla Bettelheima jest również to, by baśniowy bohater pozostawał kimś niedookreślonym<sup>32</sup>, by chłopiec, księżę niczym „x” w równaniu, mógł zostać zamieniony na osobę czytelnika. Pomimo opowieści o konkretnym człowieku, żyjącym realnie w XVIII wieku, *Casanova* broni się przed zarzutem nadmiernego dookreślenia, ponieważ życie głównego bohatera stało się legendarne, a on sam wpisał się w topos Don Juana, tym samym nazwisko Casanovy jest równie archetypiczne co – przecież nazwany nieco konkretniej niż po prostu dziewczynką – Kopciuszek. Jedynymi zarzutami, które można postawić *Casanovie* jako filmowi realizującemu wyznaczniki baśniowe podane przez Brunona Bettelheima, jest jego pesymistyczny wydźwięk (Bettelheim przypisuje go mitowi<sup>33</sup>) oraz brak zwartej fabularnej formy, prowadzącej do przemiany bohatera. Pewnym fałszywym „dobrym zakończeniem” jest wizja Casanovy, który tańczy na lodzie z mechaniczną lalką, swoją ostatnią miłością. Połączeni ze sobą, błogosławieni przez matkę Casanovy oraz papieża, stają się idealnym Pigmalionem i Galateą. Nigdy jednak Bettelheim nie uznałby takiej wizji za „dobre zakończenie”, ponieważ stary Casanova wciąż śni ten sam sen o kobiecie idealnej. Zresztą sam pejzaż z zamrożoną wodą, pejzaż życia, które ustało, zamarzło, mówi o lodzie uczuć, jaki może być dany w związku z mechaniczną lalką. Znaczące jest notabene, że taki związek pobłogosławić może matka oraz papież (symbolizujący tutaj ojca, uniwersalnego ojca każdego wierzącego, szczególnie zaś każdego Włocha), dla których pozbawiona emocji oraz namiętności miłość jest najlepszym, egoistycznym wyborem dla „syna”, z powodu zazdrości (matka) oraz moralności (kościół).

Podobnie jak w baśni, o czym pisze Bettelheim, w filmach Felliniego poszukuje się sensu życia:

Jeśli nie chcemy żyć z dnia na dzień, ale pragniemy w pełni świadomie przeżywać własną egzystencję, wówczas naszą największą potrzebą i najtrudniejszym zadaniem jest znalezienie jej sensu<sup>34</sup>.

Często jednak bohaterom Felliniego sztuka ta się nie udaje, najbliższym celu jest chyba Guido Anselmi w zakończeniu *Osiem i pół*, które również posiada silnie baśniową strukturę. Inni bohaterowie, jak choćby Casanova, popadają w schemat działania i nie są w stanie się z niego wydostać, czy też przegrywają w walce o odnalezienie sensu życia. Istotne w baśniach, tak samo jak i w koniunkcji, jest to, by umieć scalić w jedno trzy części naszej struktury psychosomatycznej: id, ego i superego. Symbolizują je w baśniach trzy rodzaje zwierząt. Id to gady i płazy, które jednocześnie symbolizują sferę popędową, zaspokajanie najniższych potrzeb. Psy symbolizują ego, ponieważ umieją korzystać z własnej natury, a zarazem niejako ją powstrzymać i koegzystować z ludźmi. Ptaki zaś można

<sup>32</sup> Zob. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne*, s. 75.

<sup>33</sup> Zob. tamże, s. 69.

<sup>34</sup> Tamże, s. 21.

powiązać z warstwą duchową człowieka, jego superego, ponieważ poruszają się po niebie, tym samym mając kontakt z Bogiem, konotują ideały, cele natury duchowej<sup>35</sup>. Wszystkie te trzy elementy powinny zostać scalone.

Wymienione powyżej rodzaje zwierząt występują w *Casanovie*. Jednak o ile żółw oraz psy są przedstawione jako żywe, o tyle wielokrotnie powtarzane symbole ptaków zawsze są posążkami, figurkami czy mechanicznymi zabawkami. Oznacza to, że w oczywisty sposób powierzchowna sfera osobowości, ego, jest dla Casanovy dostępna. Psy pojawiają się w scenie orgii u ambasadora Talowa, pokazując zarazem, jak bardzo skarlałe stało się ludzkie ego, do jakich celów wykorzystywana jest wierzchnia sfera osobowości, będąca na styku, wręcz zlewająca się z id, które doprowadza do realizacji wyuzdanych fanaberii (notabene sekwencja ta następuje po krótkiej scenie wizyty Casanovy u papieża, co jakby emblematycznie, że sfera id oraz ego odreagowują krótką dominację superego, które w oczywisty sposób musiało przejąć władzę nad psychiką podczas audyencji). Co ciekawe, sfera ego w *Casanovie* jest miejscem, do którego zostają przesunięte zwyczajowe cechy id. Podczas uczty odbywają się zawody na największą ilość orgazmów. Rywal Casanovy, woźnica księcia del Brando, Righotto, pomimo przegranej wciąż pozostaje „niewyżyty” opanowanym przez id mężczyzną, któremu stosunek z kobietą przynosi satysfakcję. Casanova traktuje zaś seks jak sport. Przed pojedynkiem stosuje dietę, wypija miksturę z dwunastu jaj, rozgrzewa się. Zawody te odsyłają również do praktyk małych chłopców przywoływanych przez Bettelheima w *Ranach symbolicznych*. Bettelheim zwraca uwagę, że chłopcy, żeby sprawdzić, na ile już są dojrzały, porównują swoje członki, czy też urządzają zawody w oddawaniu moczu na odległość<sup>36</sup>. To tylko kolejny dowód na to, że Casanova, biorąc udział w takich zawodach, nie osiągnął dojrzałości, ale również na to, że nie jest on pewny swej męskości, więc musi ją udowodniać.

Twarz Casanovy podczas wszelkich scen erotycznych pozbawiona jest zupełnie emocji, wygląda niczym na treningu, ukazując jedynie coraz większe zmęczenie, ocieka potem. Świetnie pokazują to wszelkie półzblżenia i zbliżenia, w których Wenecjanin podczas scen erotycznych wygląda jak atleta wykonujący pompki. Tym samym w gruncie rzeczy sfera kontaktów seksualnych nie sytuuje się ani pośród doznań prawdziwie cielesnych, biologicznych, związanych z przyjemnością zmysłową, empiryczną, ani też pośród przyjemności duchowych. Wszystko staje się mechanicznym treningiem, wyćwiczeniem, niczym więcej jak dziełem pustego ego.

Tę symbolikę dopełniają zakłete w nieruchomą czy też mechaniczną materię ptaki. Posążek sowy symbolizuje przywoływaną już wiedzę, w którą tak naprawdę się nie wierzy. Najbardziej emblematyczny, będący obok mechanicznej

<sup>35</sup> Zob. tamże, s. 166–168.

<sup>36</sup> Zob. B. Bettelheim, *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska*, s. 96–97.

lalki, najsilniej znaczącym symbolem całego filmu, jest mechaniczny ptak, którego Casanova za każdym razem nakręca w chwilach, gdy uwodzi kolejne kochanki, a także gdy zaczyna z nimi erotyczną grę. Ów ptak daje obietnicę pewnych wyższych wartości, które powinny podążać za cielesnymi doznaniem, ale jest obietnicą pustą. Odgrywający sekwencję ruchów, metalicznych dźwięków, jest jedynie błyskotką, mechanicznie odtwarzającą zaprogramowane ruchy, tak samo jak mechanicznie odgrywa seks oraz całe swoje życie Casanova. Ptak ów nie jest więc tylko metaforą erotycznej sfery życia Wenecjanina, ale również symbolizuje, że jego dusza uległa automatyzacji, odgrywa puste idee – pozbawiona jest wiary w transcendencję, bezwiednie odtwarza uwielbienie dla poetów, naukowców, filozofów, alchemików, bez głębszej refleksji.

Tak jak dobra baśń, według Bettelheima, pozwala nam zgłębić aspekty własnej psychiki oraz w sposób nieświadomy przejść przez etapy dojrzewania, tak też refleksje na temat baśni pozwalają nam na zbadanie pewnych istotnych kwestii dla postaci Casanovy przy pomocy koncepcji niezajmujących się bezpośrednio baśnią, jednak powiązanych poprzez myśl psychoanalityczną z teorią Brunona Bettelheima zawartą w *Cudowne i pożyteczne*. Znacząco pomogą nam w tym tezy Zygmunta Freuda zawarte w *Kulturze jako źródle cierpień*, ale również pośrednio w książce Bettelheima *Freud i dusza ludzka*.

Czy Casanovę z filmu Felliniego można nazwać bohaterem posługującym się zasadą przyjemności? Czy z jednej strony poszukuje on przyjemności, z drugiej zaś walczy o to, żeby jego życie pozbawione było przykrości? Wcześniej wysunąłem przeciw tezę, że Casanova pod pozorem sadyzmu jest w rzeczywistości masochistą. Paradoksem w przypadku Wenecjanina jest fakt, że destrukcyjny popęd nierozzerwalnie wiąże się u niego z popędem Erosa.

Nie pomylimy się chyba, jeśli odpowiemy, że dążą oni [ludzie] do szczęścia: chcą być i pozostać szczęśliwi. Dążenie to ma dwa cele – pozytywny i negatywny; z jednej strony ludzie dążą do braku cierpienia i przykrości, z drugiej zaś pragną przeżycia silnych uczuć przyjemnych<sup>37</sup>.

Freud zwraca również uwagę na trzy rodzaje cierpienia: ze strony własnego ciała, ze strony świata zewnętrznego oraz ludzi<sup>38</sup>. Wydawałoby się, że Casanova, kierując się zasadą przyjemności, zwraca jedynie uwagę na ów aspekt pozytywny – dążenie do przyjemności za wszelką cenę, nie zaś chęć pozbawienia się cierpienia. Wenecjanin jednak obawia się własnego ciała, jego ułomności, dlatego przykrywa je strojami odwracającymi uwagę od jego fizyczności, na twarzy nosi makijaż. Nie akceptując starzenia własnego ciała, tak długo, jak tylko może, stara się udowodnić swoje siły, stąd też decyzja o stanięciu w szranki z woźnicą księcia del Brando, by udowodnić, że wciąż on, Casanova, potrafi osiągać największą ilość orgazmów w ciągu godziny. Poddając jednak ciało próbom, wy-

<sup>37</sup> Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, s. 67.

<sup>38</sup> Zob. tamże, s. 68.

stawia się na cierpienie, tym samym działa w sposób agresywny w stosunku do samego siebie. Świadczy o tym rozpacz Casanovy, gdy jego przyrodzenie nie daje satysfakcji kobiecie: „Pierwszy raz... Twój rumak odmówił posłuszeństwa. Eros cię opuścił” – mówi do siebie i chce utonąć w Tamizie.

Podobnie jak obawia się niemocy własnego ciała, Casanova obawia się również cierpień pochodzących ze strony innych ludzi. Nieumiejętność stworzenia satysfakcjonujących więzi z innymi kobietami, poczawszy od matki, skończywszy zaś na licznych kochankach, świadczy o tym, że odcina się on od wszelkich dłuższych relacji wykraczających poza spełnienie potrzeby seksualnej, podobny jest w tym nie tylko do Don Juana, przypomina również Johannes z *Dziennika uwodziciela*, bo ten, chociaż nie uwodzi dla stosunków seksualnych, to równie silnie obawia się relacji z kobietą innej niż tej opartej na fałszu związanym z uwodzeniem, choćby i pięknym, prowadzącym do rozwoju estetycznego. Casanova ucieka od kobiet, bądź to kobiety uciekają od niego. Traktując je jak zabawkę sam traktowany jest podobnie. Nieświadomie również pozwala, by żadna kobieta nie chciała przy nim zostać na dłużej. Na zamku w Waldenstein Casanova stary, śmieszny w swych ciągłych próbach utrzymania pozycji kochanka, uczonego, człowieka wybitnego, pozbawiony czci stara zrozumieć się, dlaczego nie wzbudza już szacunku, dlaczego jego stroje, makijaż budzą tylko śmieszność. Zasada przyjemności, która podszyta była w rzeczywistości masochistycznym pozbawianiem siebie doznań człowieka pełnego, ponosi klęskę.

Owa klęska zasady przyjemności jest również silnie powiązana z nieumiejętnością sublimowania swoich popędów, płytkim, bez pełnego zaangażowania, zainteresowaniem sztuką, filozofią czy też nauką. Freud, opisując sublimację, zwraca uwagę, że w dziedzinach, w których dokonuje się sublimacja,

intensywność jest – w porównaniu z zadowoleniem prymitywniejszych i pierwotniejszych skłonności popędowych – słabsza: nie wstrząsają one naszą cielesnością<sup>39</sup>.

Pozytywna (zdobywanie kolejnych kochanek), jak i negatywna (próba uchronienia się przed cierpieniem) zasada przyjemności zamiast dostosować się do zasady rzeczywistości, zamiast dać się poddać sublimacji, przeciwnie pozwala popędom, by rzutowały one na całą egzystencję Casanovy, który przykłada seksualną miarę do wszystkiego, również do filozofii, sztuki, nauki, niezmiennie traktując je jak przygodne kochanki do „spółkowania” przez pięć minut w karocy. Dlatego też sublimacja jest jedną z fałszywych dróg wyzwolenia Casanovy niemających w gruncie rzeczy miejsca.

Do takiej roli popędów, niemożliwości sublimacji, predestynuje kultura, w której żyje Casanova, kultura będąca – zdaniem Felliniego – podobną do tej XX-wiecznej. Freud zwracał uwagę na dwa cele kultury: ma ona bronić przed naturą oraz regulować relacje pomiędzy ludźmi<sup>40</sup>. Cele kultury w *Casanovie*

<sup>39</sup> Tamże, s. 71.

<sup>40</sup> Zob. tamże, s. 79.

prowadzą jednak do własnej karykatury. Wenecjanin żyje w świecie pozbawionym natury, pośród teatralnej scenografii. Kontakty z innymi ludźmi ograniczają się do konwenansów oraz chaosu, bezładu, brak tu form pośrednich pomiędzy tymi skrajnościami, nie ma prawie w tym świecie miejsca na zażyłość, na rozmowę pozbawioną poetyckiej bądź retorycznej formy, która ukrywa, że za słowami nie kryje się żadna treść. Jednak czy uwodziciel może porozumiewać się innym językiem niż tym retorycznie rozbuchanym, pełnym egzaltacji, który zawsze odkrywa pewien niedobór sensu? Johannes mówi chociażby takie słowa:

Moje zmysły szaleją jak morze wzburzone wichrami namiętności. Gdyby kto mógł ujrzeć mą duszę w tym stanie, mogłaby mu się wydawać podobna do łódki, która się zanurza dziobem głęboko w morze i grozi jej w tej niebezpiecznej wyprawie zatonięcie na głębokościach morskiej otchłani<sup>41</sup>.

Być może, jak chce Baudrillard, uwodzenie pozbawia, oddala sens<sup>42</sup>, dlatego też nawet tak wyrafinowany uwodziciel jak Johannes mówi językiem niewiele różniącym się od języka Casanovy.

Warto zwrócić uwagę na to, że Casanova żyje w okresie oświecenia, okresie, w którym emocjonalność została zwyciężona przez intelektualizm. Rozum pozbawiony emocji nie daje szansy na satysfakcjonujące relacje międzyludzkie. Silnie ów rozdźwięk pomiędzy rozumem a emocjami wybrzmiewa w książce Brunona Bettelheima *Freud i dusza ludzka*, gdzie autor wytykając amerykańskiemu tłumaczom Freuda błędy, zobrazował wielki rozłam w kulturze. Bettelheim zwraca uwagę na podstawowe dla całej psychoanalizy terminy: „id”, „ego”, „superego”, piętnuje wybranie właśnie takich tłumaczeń, zamiast czytelniejszych, bardziej treściwych i zrozumiałych dla innych terminów: „to”, „ja” i „nad-ja”, które lepiej odnoszą się do rzeczy w nas pierwotnych<sup>43</sup>. Niepotrzebne naukowe wyabstrahowanie psychoanalizy szkodzi nie tylko tej dziedzinie, ale i człowiekowi poddającemu się terapii, jest jak tabletki lecząca skutki, lecz niedocierająca do przyczyny. Taki charakter ma m.in. wygłoszone przez Casanovę własne requiem, gdy chce się utopić w Tamizie. Barokowy „bełkot” jest tylko wyabstrahowanym obrazem odsyłającym do pustki w samym sobie:

Jeśli mam stanąć w strasznej obecności śmierci, stanę z szykiem, w najlepszym odzieniu, jak na największą uroczystość przystało.

Casanova w tej, jak się wydaje, dramatycznej dla niego chwili nie mówi nam nic o sobie. Opowiada jedynie o właściwościach powierzchownych tak swoich, jak i epoki: szyku, modzie, strojach.

Casanova, tak jak amerykańscy psychoanalicy według Bettelheima, ceni intelekt, pozbawiony jest zaś emocji. Bettelheim twierdził, że

<sup>41</sup> S. Kierkegaard, *Dziennik uwodziciela*, s. 370–371.

<sup>42</sup> Zob. J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, s. 55.

<sup>43</sup> Zob. B. Bettelheim, *Freud i dusza ludzka*, tłum. D. Danek, Warszawa 1991, s. 73.



nasze życie intelektualne nie ma żadnego związku z naszym życiem emocjonalnym, ze światem naszych fantazji i snów...<sup>44</sup>

Chociaż Casanova sprawia wrażenie, że nie posiada wypracowanej sfery emocjonalnej, że niczym psychoanaliza w USA jest obrazem człowieka spłyconego, płaskiego bądź też pustego, to jednak żaden człowiek nie może zostać pozbawiony tej sfery w pełni. Dlatego też możemy zaobserwować w *Casanovie* kilka scen, które są swoistym wydobyciem się sfery emocjonalnej z nieświadomości. Są to zaskakujące reakcje, jak choćby płacz w ogrodzie du Bois, gdzie Weneccjanin zastanawia się nad swoim szczęściem i boi się, że ono, pod postacią Henrietty, opuści go. Trudno jasno stwierdzić, ile prawdy jest w słowach Casanovy, ale nawet jeśli kłamie, to płacz oraz niezwykła sprzeczność pomiędzy jego słowami i czynami pozwala na zauważenie szczeliny w monolitycznej, wydawałoby się, osobowości uwodziciela.

Wylimitowanie emocjonalności prowadzi do powstania *człowieka spustoszonego, człowieka-skamieliny*, pozbawionego irracjonalnej sfery psychiki<sup>45</sup>, która dla integralności jednostki jest niezbędna. Tę pustkę przywołuje również narcyzm Casanovy, ponieważ

troszczenie się wyłącznie o siebie sprowadza własną klęskę [...] oddala nas i oddziela od innych i od rzeczywistego świata, a w końcu wyobcowuje każdego również z samego siebie<sup>46</sup>.

Dokładnie taką drogę narcystyczną przechodzi bohater filmu Felliniego. Casanova wciąż tworzy przelotne, połowicznie satysfakcjonujące więzi z kolejnymi kochankami, wymieniając z nimi jedynie fizyczność oraz puste wyznania. Świat w krzywym zwierciadle jasno zostaje zarysowany w jednej z ostatnich sekwencji na dworze w Wirtembergu, gdzie wszelki ład zostaje zarzucony, prawa moralne zostają wyśmiane. Monumentalna scena przypomina drwinę ze świata podobną do drwiny ze sztuki, na którą zdecydował się Fellini w *Próbie orkiestry* (1979). Sceny jak ta pełnią w *Casanovie* istotną funkcję, bo nawet jeśli przyjmujemy, że sam Casanova jest przypadkiem skrajnym pod względem zdegradowania psychiki, to pochodzi on z rzeczywistości, w której przynajmniej częściowo stan ten jest czymś normalnym, gdzie jednostka wyobcowuje się od innych, od rzeczywistości, od siebie.

Problemem Casanovy jest statyczność, jego zachowania posiadają niezbyt szeroką w swej różnorodności amplitudę; widoczny jest brak progresu. Weneccjanin wciąż porusza się na linii kobieta – fascynacja nią – stosunek seksualny – zerwanie więzi. Niekiedy jeszcze stosunek seksualny, niejako w ramach umowy dwustronnej, zostaje zastąpiony obietnicą przemiany duchowej Casanovy, w zamian za co uwodziciel ma otrzymać kobiece ciało. Tak jest w przypadku

<sup>44</sup> Tamże, s. 86.

<sup>45</sup> Zob. tamże, s. 90–91.

<sup>46</sup> Tamże, s. 115.

Isabelli, córki Moebiusa. Jacques Lacan określa takie zachowanie, niezwykle statyczne, mianem frustracji ego<sup>47</sup>. Pragnienie Casanovy alienuje się, jego wyimaginowana potrzeba kobiety idealnej nie może w pełni usytuować się w żadnej kobiecie, dlatego właśnie najlepiej pragnienie to wyraża mechaniczna lalka.

Problemem jest również

uwieżenie [podmiotu] w [...] wyobraźniowej [...] obiektywizacji jego statyki, wręcz statuy, w odnowionym statusie jego alienacji<sup>48</sup>.

Dosłowną egzemplifikacją tego stwierdzenia jest scena Casanovy z mechaniczną lalką, najpierw tańca z nią, później zaś słownego uwodzenia i wreszcie stosunku. Lalka, którą Casanova nazywa Miłość, jest w gruncie rzeczy ową obiektywizacją statyki. Tak Casanova wyobraża sobie ideał relacji damsko-męskich, pośród mechanicznych zaplanowanych ruchów. Lalka, choćby czyniła dworskie gesty zgorszenia, odtrącenia, tak naprawdę będzie Casanovie wierna, po pewnym czasie nie zaskoczy go niczym, odgrywając sekwencje ruchów. To wyobrażenie prześladuje Casanovę, takiej kobiety poszukuje, pustej podobnie jak on sam. Fellini stosuje niezwykle zabieg techniczny w tej scenie. Wielokrotnie wcześniej mogliśmy ujrzeć bohatera w jednostajnym ruchu pokazującym ruchy frykcyjne przypominające powtarzalne ćwiczenie fizyczne. Tym razem w sposób niemal identyczny, z nienaturalnie półprzymkniętymi i półotwartymi powiekami, pokazywana jest lalka, tak jakby owo zobiektywizowane wyobrażenie było absolutem Casanovy, jakby on był tylko nieznacznym odpryskiem idei, którego pełnię stanowi mechaniczna lalka. Dlatego właśnie Casanova w interpretacji Felliniego w sposób tak dokładny realizuje teorię mówienia pustego Jacques'a Lacana. Jest ono widoczne:

kiedy podmiot zdaje się daremnie mówić o kimś, kto chociażby byłby do złudzenia do niego podobny, nigdy nie złączy się z przyjęciem przez podmiot własnego pragnienia<sup>49</sup>.

Mówienie puste częściowo pokrywa się z pierwszym z paradoksów mówienia:

Nieobecność mówienia przejawia się w stereotypach dyskursu, kiedy podmiot [...] nie mówi, lecz jest mówiony: rozpoznajemy w nich skamieniałe formy symboli nieświadomego...<sup>50</sup>

Casanova nie wypowiada się więc jako świadomy człowiek, ale również jako mechaniczna lalka niemówiąca z poziomu swojej świadomości, ale z rejestru wliczonych w jego mechanizm słów. Mówi nie za siebie, bo słowa, które wypowiada, alienują się w stosunku do niego i sprawiają wrażenie wypowiedzianych przez kogoś innego, co zresztą potwierdza skłonność do cytowania oraz przyta-

<sup>47</sup> Zob. J. Lacan, *Funkcja i pole mowy i mówienie w psychoanalizie*, tłum. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996, s. 27–28.

<sup>48</sup> Tamże, s. 30.

<sup>49</sup> Tamże, s. 34.

<sup>50</sup> Tamże, s. 78.

czania słów i teorii innych. Mówienie jest dla Casanovy niczym więcej niż korzystaniem ze skamielin własnej nieświadomości oraz nieświadomości zbiorowej. Zachowuje się niczym rezerwuar na trybiki, które będą mówiły za niego.

Także drugi paradoks mowy Jacques'a Lacana w dużym stopniu odnosi się do Casanovy.

Mówienie jest tutaj wygnane z konkretnego dyskursu porządkującego świadomość, znajduje jednak dla siebie nośnik [...] w naturalnych funkcjach podmiotu<sup>51</sup>.

Ponownie władzę nad słowami, ale także i czynami Casanovy przejmuje siła, którą nie dysponuje sam Casanova. Rzecz dotyczy tu jednak nie tyle *naturalnych funkcji podmiotu*, co biologicznego instynktu kierującego wszelkie działania ku kopulacji. Wszelki sens przykrywany jest przez potrzebę zdobywania. Mechanizm Wenecjanina nastawiony jest na zdobywanie, wykorzystywanie kobiet.

Nie jest obcy bohaterowi Felliniego również trzeci paradoks, jak nazywał to Lacan: „stosunku pomiędzy mową a mówieniem”<sup>52</sup>, czyli wyalienowanie podmiotu w cywilizacji naukowej. Lacan zwraca tutaj uwagę na problem poruszony również przez Bettelheima. Człowiek współczesny, co Lacan odnotowuje za Villonem, zamiast powiedzieć: „to jestem ja”, powie: „to jest ego”<sup>53</sup>. Mówiąc więc o sobie, będzie mówił w istocie o kimś innym, o abstrakcyjnym ego, bądź też będzie widział siebie przez pryzmat sztuki, nauki, filozofii. Za Casanovę wciąż przemawia inna rzecz, a to alchemia, a to Torquatto Tasso, wielcy filozofowie, Casanova w zasadzie nigdy nie mówi w swoim imieniu.

Skoro jednak Wenecjanin nie będzie miał okazji przejść baśniowej przemiany z chłopca – biorącego udział w zawodach o laur w sprawności seksualnej – w mężczyznę, który potrafi zamienić puste słowa na czyny, to należy zadać pytanie – dlaczego? Zapewne tak Freud, Bettelheim, jak i Lacan próbowaliby szukać przyczyn w sferze nieświadomości. Casanova jest jednak dla Felliniego przykładem człowieka współczesnego. Czasy zdegradowanej kultury – współczesnymi czasami. Wszystko to zarazem pornografia, jak i *trompe-l'oeil*, czyli nadzancenność, groteska związana ze zbytnią dosłownością<sup>54</sup>, za którą już nic nie stoi (barokowa retoryka, powtarzalne stosunki seksualne), oraz jednocześnie fałsz pozbawiony natury, nieba, twarzy, psychologii<sup>55</sup>. Czy jednak nie ma już ratunku, nie ma traumy, która ukształtowała Casanovę w ten, a nie inny sposób? Może gdzieś za niekiedy panicznie realizowanym, negatywnym aspektem zasady przyjemności stoi wydarzenie kreujące ten lęk? Odpowiedź na to pytanie nie jest jednoznaczna, ani z punktu widzenia teorii psychoanalitycznych, które przywołałem, ani z punktu widzenia samego Felliniego. Niewątpliwie za pustym

<sup>51</sup> Tamże, s. 79.

<sup>52</sup> Tamże, s. 81.

<sup>53</sup> Tamże.

<sup>54</sup> Zob. J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, s. 31.

<sup>55</sup> Zob. tamże, s. 62.

Casanovą przemawia fakt, że porusza się on w świecie sztucznych wnętrz pozbawionych przyrody, gdzie funkcjonują obok niego ludzie podobni do niego. Niekiedy jednak Casanova płaczem, histerią reaguje jak człowiek, do którego świadomości przebijają się treści nieświadome. Fellini nie ma jednak zbyt wiele współczucia dla swojego bohatera i dla epoki, w której sam żyje, pośrednio więc również dla siebie. Traktuje Casanovę jako żalosego człowieka, który, gdyby tylko potrafił wykazać się konsekwencją, miałby możliwość przemiany i tak jak w *Donicze z majerankiem* przebiłby kukłę i stałby się jednostką z pełną strukturą psychosomatyczną. Bez tego pozostaje tylko wydrążonym człowiekiem. Casanova, tak jak baśniowy bohater, symbolizuje eliotowskiego człowieka wydrążonego bez ciała i duszy:

My, wydrążeni ludzie  
My, chochołowi ludzie  
Razem się kołyszemy  
Głowy napelnia nam słoma [...]   
Kształty bez formy, cienie bez barwy  
Siła odjęta, gesty bez ruchu.

*Casanova* jest więc współczesną baśnią, która nie posiada dobrego zakończenia. Póki co, zakończenie śni się, ale jeśli gdzieś pośród tej pustki, na zasadzie przeciwwagi, nie pojawi się treść, to taniec z kukłą pośród zmrożonego jeziora może stać się rzeczywistością, nie zaś tylko snem. Wydaje się, że Fellini chce powiedzieć, iż współczesny świat, poza pewnymi wyjątkami, cały jest niczym mechaniczna kukła. Zderzenie widza z takim faktem, choćby nieświadomie, jak chciałby tego Bettelheim, powinno być impulsem do zmiany, choć trudno wyrokować, na ile Fellini był w tym względzie optymistą.

## Streszczenie

W artykule, skupionym wokół kluczowych toposów i symboli *Casanovy* (1976) Federica Felliniego (głównie toposu Don Juana), podjęta jest problematyka dychotomii Natura/Bóg, emocjonalność/racjonalność, świadome/nieświadome w dyskursach filozoficznych i kulturoznawczych, zakorzenionych zwłaszcza w antropologii uwodzenia (począwszy od *Dziennika uwodziciela* Sorena Kierkegarda po refleksje Jeana Baudrillarda) oraz psychoanalizie (Freud, Bettelheim, Lacan). Konstrukcja filmu Felliniego służy także autorowi do formułowania wniosków na temat związków ponowoczesnej etyki i estetyki.

**Słowa kluczowe:** Don Juan, mit, racjonalizm, transcendencja, antropologia uwodzenia.

## Summary

### **„Empty” Brother of Johanness from the *Diary of a Seducer*, or a Seducer without Body and Soul: Federico Fellini’s *Casanova* within the Perspective of Psychoanalysis and Psychoanalytical Interpretation of a Fairy Tale**

This paper is focused on the crucial topoi and symbols in Federico Fellini’s *Casanova* (1976), mainly on the topos of Don Juan, and undertakes the issues of a series of dichotomies: Nature/God, emotionality/rationality, conscious/unconscious in the philosophical and cultural discourses that are rooted within anthropology of seduction (from Søren Kierkegaard’s *Diary of a Seducer* to the reflections of Jean Baudrillard) and within psychoanalysis (Freud, Bettelheim, Lacan). Construction of Fellini’s film helps also in inferring the conclusions on the relations between postmodern ethics and aesthetics.

**Key words:** Don Juan, myth, rationalism, transcendence, anthropology of seduction.

Paulina CHAMCZYK

## Piękno jako zagadka umysłu

Każdy z nas porusza się w świecie obrazów, zapachów, smaków, dźwięków i dotyku. Cała otaczająca rzeczywistość jest odbierana za pomocą zmysłów. Gdy zdamy sobie sprawę, jak wiele dzieje się w otoczeniu, może nas zaintrygować fakt, że mnogość zdarzeń uchodzi naszej uwadze. Gdybyśmy skupiali się na każdym bodźcu, który do nas dociera – z pewnością nie moglibyśmy funkcjonować w taki sam sposób, w jaki robimy to teraz, a być może nawet nie moglibyśmy funkcjonować wcale. Człowiek, który postawił sobie za cel poznanie świata, znajduje się w obliczu tego w dość niekomfortowej sytuacji. W jaki sposób zwrócić się w stronę tego, co dla nas na co dzień niedostępne? Na poziomie sensorycznym, czyli dotarcia bodźców do zmysłów, z których dane nie przedostały się jeszcze do mózgu, zachodzi pierwsze ograniczenie. Skupimy się tutaj na narządzie wzroku, gdyż jest on dość dobrze poznany. W przyrodzie zachodzi zjawisko emitowania fal elektromagnetycznych, ale oko odbiera z tego spektrum tylko wąski przedział o określonej długości – światło widzialne. Umykają mu mikrofały, czy też fale radiowe, które możemy wykryć za pomocą specjalistycznego sprzętu. Część rejestrowana przez nasze siatkówki odbija się od cząsteczek, na przykład kubka, pod danym kątem. Później trafia do nas i jest zasadniczo informacją o długości odbitej fali, jednak to, co spostrzegamy, to fakt, że kubek jest żółty. Takie zjawiska może zbadać fizyka.

Jednak jak wytłumaczyć fakt, że nasz mózg odbiera długość fali elektromagnetycznej jako wrażenie koloru? Dane docierające do mózgu są interpretowane i nabierają znaczenia przy udziale pamięci, motywacji i emocji danej jednostki<sup>1</sup>. Jaką drogę wybrać, aby zrozumieć wszystkie te procesy? Czy wytłumaczenie na poziomie fizyki jest dobrą ścieżką i czy w ogóle dostępną? Jeżeli nie, to jaka na-

---

<sup>1</sup> P.G. Zimbardo, R.L. Johnson, V. McCann, *Psychologia. Kluczowe koncepcje*, t. 3, red. M. Materska, przeł. M. Guzowska-Dąbrowska, E. Czerniawska, A. Gruszka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 28.

uka ma przynieść nam odpowiedzi na ważne pytania dotyczące umysłu? Poznanie samej mechaniki molekularnej jest niewystarczające: „Z układów złożonych wyłaniają się istotnie nowe jakości”<sup>2</sup>, jak pisze Wodzisław Duch, polski kognitywista. Tym, co chcemy w tym momencie poznać, jest umysł: „Pytanie «czym jest umysł» ma bardzo prostą, ale niezbyt interesującą odpowiedź: umysł jest tym, co robi mózg”<sup>3</sup>. Mózg zaś odpowiada za wszelkie procesy mentalne, takie jak świadomość, pamięć, czy nawet to, iż w naszych oczach (w zasadzie w naszym mózgu) coś posiada kolor.

Istnieje potrzeba wybiegnięcia dalej niż neurobiologia, sięgnięcia do poziomu wyjaśniania psychologii, metod obliczania matematyki, modelowania informatyki, zagadnień filozofii umysłu, lingwistyki, wytłumaczeń w ujęciu ewolucjonizmu i innych dziedzin, które mogą nas przybliżyć do zrozumienia, jak umysł działa. W odpowiedzi na taką potrzebę powstała kognitywistyka – interdyscyplinarna dziedzina, która spełnia wymogi naukowości, gdyż modele umysłu, które tworzy, są falsyfikowalne. Metoda tworzenia modeli jest chyba najskuteczniejszą, jaką posiadamy, jeśli nie jedyną. Przykładowo: uczymy się na podstawie kinetyczno-cząsteczkowego modelu atomu: elektrony krążą wokół jądra zawierającego protony i neutrony. Możemy to wyczytać w każdym podręczniku traktującym o podstawach chemii oraz zobaczyć rysunek okrągłych orbit elektronów. Na użytek początkowego nauczania taki model bardzo się przydaje, jednak już De Broglie zwrócił uwagę na falową naturę elektronu, w związku z czym rysunek taki staje się nieadekwatny do nowszego stanu wiedzy<sup>4</sup>. Tak samo nauka działa, jeżeli chodzi o umysł. Modele mają tłumaczyć pewne fakty i wedle takich celów ujmują dane regularności.

Można się skupić na poziomie molekuł, fizyki bądź chemii, ale także na poziomie fenomenów takich jak stany mentalne. Oczywiście najbardziej przewidyujące teorie łączą bardziej szczegółowe ujęcia z ogólnymi, jednak rodzą spore trudności obliczeniowe ze względu na złożoność procesów zachodzących w mózgu. Użyteczne także staje się łączenie różnych dziedzin. Zasób wiedzy, jaki posiadamy w dzisiejszych czasach, nie pozwala na wykształcenie „specjalisty od wszystkiego”, dlatego ważne jest, aby korzystać z dokonań nauk w kwestiach, które interesują kognitywistykę; stworzyć w tym obszarze wspólny dla nich język, model wykorzystujący wszelkie dokonania. Zatem to, co należy zrobić, to zadać pytanie: „jak działa umysł i czym jest”, oraz podjąć próbę odpowiedzi na nie, sięgając do różnych dziedzin. Poniżej znajduje się próba spojrzenia na zagadnienie poznania, a w zasadzie na niespodzianki, jakie w sobie kryjemy.

<sup>2</sup> W. Duch, *Czym jest kognitywistyka?*, tekst w całości dostępny na stronie internetowej: <http://www.is.umk.pl/~duch/cog-book/kognitywistyka.htm> [stan z 2.11.2012].

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> N. Spielberg, B.D. Anderson, *Fizyka. Siedem teorii, które wstrząsnęły światem*, przeł. J. Błaszczak, Amber, Warszawa 1997, s. 242.