

Il teatrino di carta (teatr papierowy) w Lamparcie Luchina Viscontiego

ZBIGNIEW MICH

Lampart w reżyserii Luchina Viscontiego ¹ po raz pierwszy został pokazany widzom 27 marca 1963 r. w Rzymie ². Palmiro Togliatti po obejrzeniu filmu napisał do Antonella Trombardoriego, działacza partii komunistycznej i znajomego reżysera: *Wielkie dzieło sztuki. Gdybyś przypadkiem spotkał Viscontiego, to przekaz mu, proszę, wyrazy mego podziwu i bezgranicznego uznania. Przy każdym z jego filmów odnosi się wrażenie, że przeszedł w nim samego siebie (...) Ale powiedz też, by nie zgodził się na proponowane mu cięcia. Zwłaszcza niech nic nie wycina z balu, kulminacyjnego punktu tego arcydzieła, także ze względu na obsesyjność (nie wiem, czy to odpowiednie słowa) właściwą wielkim dziełom sztuki* ³. Jury festiwalu w Cannes nagrodziło obraz w tymże roku Złotą Palmą ⁴.

Scenariusz został napisany na podstawie powieści, która ukazała się w 1958 r. Jej autor, Giuseppe Tomasi, książę Lampedusy ⁵, zmarł rok wcześniej. Książka rozchodziła się znakomicie. Krytyka z lewa i z prawa gromiła utwór.

Tak szalenie interesowałem się polemiczną dyskusją krytyków na temat powieści, iż miałem ochotę dołączyć moje zdanie do tej debaty. Może to było powodem, dla którego przyjąłem propozycję sfilmowania powieści ⁶. Słowa reżysera zostały wypowiedziane krótko po premierze filmu, w piątym roku od publikacji książki. Mogłoby się wydawać, że emocje dyskusji wśród krytyków w ciągu kilku lat od pierwszego wydania *Lamparta/Geparda* ostygły. Nie całkiem tak było. Kiedy u początku XXI w. czytam opinie z tamtego czasu na temat powieści i jej adaptacji filmowej, uderza obecna w nich nie tylko refleksja, ale też ciągle podskórnie pulsująca ideologia. Szesnaście lat po ukazaniu się powieści we Włoszech krytyk z odległego kraju pisał o niej w zgodzie z linią rządzącej w tym kraju partii: *Książę Salina rozumie i z powodzeniem wyzyskuje walkę klas jako siłę napędową przemian, jako motor historii* ⁷.

Dzielnie sekundował mu krytyk w książce wydanej w Monachium rok później: *Przyszłość należy do klasy, z której pochodzi ta dziewczyna* ⁸. Mowa jest o Angelice, granej w filmie przez Claudię Cardinale. Luchino Visconti w rozmowie ze wspomnianym już Antonellem Trombardorim, odbytej po premierze, zwrócił uwagę na mechanizm przemian, który chciał w filmie przedstawić. *Centralny temat „Il Gattopardo” – „by wszystko mogło zostać po staremu, wszystko musi się zmienić” – interesował mnie zresztą nie tylko z punktu widzenia bezwzględnej krytyki trans-*

formizmu, który niczym ołowiana koldra ciąży na naszym kraju i przeszkadzał mu do chwili obecnej w rzeczywistej przemianie, lecz także ze względu na ogólniejszy i niestety bardzo aktualny aspekt, by dążenie świata ku nowemu naginać do reguł starego, dopuszczając obłudnie i dwuznacznie do opanowania nowego przez reguły starego⁹. Ten mechanizm można było odnieść do Sycylii z XIX wieku, jak również do całych Włoch z połowy dwudziestego stulecia, a kto wie, może i do innych krajów, a także innych przemian. *En politique, plus ça change, plus c'est la même chose*¹⁰. W powyższej maksymie Alphonse Karr, satyryk i dziennikarz, w założonym przez siebie piśmie „Les Guêpes” zawarł stosunki polityczne panujące we Francji w pierwszej połowie XIX stulecia. Jest prawdopodobne, że Giuseppe Tomasi rozczytujący się w historii Francji mógł znać ten *bon mot*, nim podobny, a przecież znacznie bardziej wieloznaczny, włożył w usta Tancrediego¹¹. Nie jest wykluczone, że zawarta w tym zdaniu myśl była jedną z przyczyn burzy krytycznej wokół powieści. W wypowiedzi Tancrediego autor nie zawarł wyłącznie aluzji do stosunków panujących na Półwyspie Apenińskim w połowie ubiegłego wieku czy też sto lat wcześniej. Na różne wykładnie tej rzuconej *en passant* uwagi wskazał Jochen Trebesch, niemiecki biograf pisarza¹². Szło wedle niego między innymi o trwałość podstawowych relacji zawartych w *condition humaine* jako takiej, co zdawał się sugerować Giuseppe Tomasi. Mógł też autor *Lamparta/Geparda* zwracać uwagę na „niezmienialne prawa mentalności włoskiej” albo na przepowiadanie pułkownika Pallavicina. *Na razie, (...) nie mówi się już o czerwonych koszulach, ale przyjdzie czas, że będzie się jeszcze mówiło. A gdy znikną, pojawią się inne, w innym kolorze, a potem znowu czerwone. I jak się to skończy?*¹³ Koszule „w innym kolorze” były w Italii wszechobecne przez lata między wojnami światowymi. Może też formułując słynne zdanie, Giuseppe Tomasi myślał o Sycylii ciągle od nowa negocjującej z kolejnymi najeźdźcami. Zasada: „by wszystko zostało tak, jak jest, trzeba, by wszystko się zmieniło” znana jest doskonale osobom uprawiającym ogrody. Obcinanie zmrożonych jednorocznych kwiatów, grabienie i wywożenie liści, przycinanie pędów drzew i krzewów, koszenie traw, przenoszenie roślin do oranżerii na zimę, etc. – wszystko to są zmiany, które muszą nastąpić, by kolejną wiosną można było powiedzieć, iż w ogrodzie „wszystko zostało tak, jak jest”. To pewnie nie ostatnia interpretacja uwagi Tancrediego i *volens volens* autora książki. Ideologie oraz aktualna polityka miały wpływ na przyjęcie powieści, a tym bardziej filmu wedle niej. Nie bez związku z podziałem na trzy światy¹⁴ krytyk „ze świata kapitalizmu”, pisząc o filmie w latach 70. XX w., unikał jak diabeł święconej wody słowa „komunista”¹⁵. Autor nowego w języku polskim tłumaczenia powieści będącej podstawą filmu także używał (w roku 2007, czyli ponad 30 lat później) owiniętego w aksamit sformułowania *kręgi zapamiętałe lewicowe*, choć przynajmniej w języku sfery publicznej podział na trzy światy należy do tak zwanej odległej przeszłości i wydawałoby się, że można odpowiednio dawać rzeczy słowo. *Powieści (...) nie przyjęto przychylnie. Kręgi zapamiętałe lewicowe wytykały jej, teraz już otwarcie, „reakcyjność, wsteczność i niezaangażowanie” (Moravia, Pratolini, Fortini), gorliwi moralisci katolicy dopatrzili się oczywiście „niemoralności i dotkliwej pustki duchowej” (De Rosa), megalomańskich patriotów sycylijskich (Guercio, Alicata) i kardynała Palermo oburzyło „jałowe szkalowanie bohaterskiej ojczyzny”. (...) Natomiast krytycy nieskażeni uprzedzeniami, ale mierzący wysoko, zobaczyli w powieści tylko „przypoito technicolor, podsunęty przez*

dobrze wychowanych dobrze wychowanym” (Bazlen): zatem niejako przewidzieli głośny film *Viscontiego*¹⁶. Cóż w tej sytuacji pozostało starannie wychowanemu Luchinowi Viscontiemu? Musiał film nakręcić! Zrobił to w 1962 r. Upłynęły dwa lata. W sierpniu 1964 r. reżyser stanął na warcie honorowej przy trumnie Palmira Togliattiego. Przywiązanie reżysera do sztuk i do ideologii należy datować znacznie wcześniej. Wszystko zaczęło się w Mediolanie, w domu przy Via Cerva 44. Teatro alla Scala znajdował się kilka przecznic dalej. *Przez przypadek, którego nie można nazwać inaczej niż skandalicznym, przyszedłem na świat w Dzień Zaduszny miast we Wszystkich Świętych, z dwudziestoczworgodzinnym opóźnieniem. Ta data prześladowała mnie jak zły omen przez całe życie. Pochodzę z bogatego domu. Mój ojciec był szlachetnie urodzony, lecz wcale nie głupi ani też niewykształcony. Było nas siedmioro dzieci, ale nasze życie rodzinne harmonijne. Mój ojciec wychowywał nas surowo i bez pobjaźania, lecz pomógł nam cenić to, co się naprawdę liczy: muzykę, teatr, sztukę... Moje dzieciństwo przepelniają zapachy apteczne: jako dzieci odbywaliśmy wiele ekskursji po korytarzach firmy Erba, gdzie pachniało kwasem karbolowym i były to emocjonujące przygody. Zmysł do materialności, realności, który, zdaje mi się, miałem zawsze, odziedziczyłem po matce; ona lubiła życie towarzyskie, wielkie bale, wystawne uroczystości, ale kochała także swoje dzieci, muzykę, teatr. Troszczyła się każdego dnia o nasze wychowanie i dbała o to, bym uczył się gry na wiolonczeli*¹⁷. Proszę zwrócić uwagę na fragment wypowiedzi, który pozostaje nie bez związku z omawianym tematem: *Zmysł do materialności* w powiązaniu z dalszą częścią wypowiedzi, gdzie mowa o balach i rautach, można rozumieć jako upodobanie do reprezentacji, ale można go też rozumieć jako przywiązywanie wagi do precyzyjnego oddawania realności, jako dostrzeganie w materialnych szczegółach, w drobnych nawet przedmiotach obrazu kultury materialnej i kultury wysokiej konkretnego czasu i środowiska. Bardzo wiele epizodów filmowych z dorobku Luchina Viscontiego, oraz sposób pracy potwierdzają jego „zmysł do materialności”.

*Pewnego dnia mieliśmy właśnie opracować szczegółowy scenariusz do tej sekwencji z Tarnowskiej, w której służba Hôtel des Bains przynosi jej śniadanie. Luchino zapytał; „No, co waszym zdaniem znajduje się na tacy?”. Na to ja: „Nikt nie może tego wiedzieć lepiej od ciebie, Luchino. Tylko ty potrafisz opisać tę scenę”. Zapisał dwanaście stron. Jedynie taki arystokrata – Europejczyk jak on mógł wymienić każdą sztukę porcelany, grzanki, masło i malutki nożyk do masła, konfitury, kwiat, srebra na tacy. Zawsze był wybitnym dekoratorem. Lecz w tym przypadku podobna skrupulatność miała pierwszorzędne znaczenie: gdyby pomyłono rekwizyty na tacy, cały film okazałby się pomyłką*¹⁸. Film o awanturnych przygodach hrabiny Marii Tarnowskiej (1877-1949) zresztą nigdy nie powstał. Wystawiana była natomiast sztuka teatralna o losach hrabiny. *Panią ze słonecznikiem* napisał po drugiej stronie Adriatyku, w Chorwacji, Ivo Vojnović¹⁹. Scenografia do *Lamparta*, dobór rekwizytów, mebli, innych obiektów są także dobrymi przykładami „zmysłu do materialności” Luchina Viscontiego. Dbał o każdy, nie tylko materialny drobiazg w inscenizacjach zarówno teatralnych, jak i filmowych. Powtarzają się opinie o jego „opętaniu szczegółami”. Wydany pośmiertnie pod tytułem *Angelo* fragment powieściowy reżysera zawiera bardzo drobiazgowy opis powierzchowności bohatera. *W tym zarówno balzakowskim, jak i kinematograficznym opisie odnajdujemy określające reżysera filmowego opętanie szczegółami, któ-*

rego oku nie umknie nic mającego związek z oglądanym światem (...). Smakowanie szczegółu w portrecie Angela zdradza bez wątpienia oko filmowca. Pomyślmy tylko o (...) poszukiwaniach Viscontiego wykonawcy do roli Tadzia. Istnieją niezliczone anegdoty aktorów o jego bezbłędnych życzeniach co do ich wyglądu, karnacji, ubrania, gestyki, brzmienia głosu²⁰.

Podobną opinię wystawił Franco Zeffirelli, który dobrych parę lat terminował u Luchina Viscontiego. Pewnej jesieni była kręcona, mająca się odznaczać rozmachem, scena batalistyczna z kawalerią i morzem statystów. Reżyser dostrzegł uchybienie. „Ogień!” zawołał. „Nikt nie zapalił ognia w kuchniach połowych”, co było prawdą i to był właśnie ten rodzaj szczegółów, na które lubił się uwziąć²¹. Ogromna scena musiała być kręcona od nowa.

Na zainteresowania przyszłego reżysera wpływ miały niewątpliwie także upodobania ojca.

*Giuseppe Visconti, wielki miłośnik teatru, utrzymuje w swoim mediolańskim domicylu Teatro Casa Giuseppe Visconti, który przy udziale przyjaciół i dla przyjaciół przedstawia dramaty klasyczne i sztuki napisane przez niego samego*²².

Luchino Visconti w wieku chłopięcym opracowywał dla domowego teatru teksty Szekspira. Był też autorem krótkiego dziełka „operowego”²³. Nie bez wpływu na upodobania małego Luchina mogły być wizyty w Teatro alla Scala w Mediolanie. Siadano w łoży familijnej.

*Nowa opera wytrącała całe miasto z równowagi. Czy chłopiec z dawnych dni przy tak wielkim zachwycie nie powinien był się zakochać w teatrze, w naszym teatrze La Scala? Przypominam sobie całkowicie zapełniony, rozświetlony teatr. I grzmiące oklaski po każdym akcie. Łoże miały właścicieli, nasza była czwarta na pierwszym balkonie, dokładnie nad orkiestrą*²⁴.

Zabawna koincydencja: Franco Zeffirelli podczas pierwszej wizyty we florenckim teatrze operowym siedział właśnie w łoży ponad orkiestrą. Znacznie wcześniej Wolfgang Amadeusz Mozart dostrzegł korzyści z zajmowania miejsc w łożach nad kanałem orkiestry: (...) *nie uwierzysz, jak wdzięcznie brzmi muzyka słuchana w łoży znajdującej się w pobliżu orkiestry, znacznie lepiej niż na galerii, musisz tego spróbować*²⁵.

Arturo Toscanini, kierownik artystyczny w Teatro alla Scala w latach chłopięcych Luchina Viscontiego, mieszkał z rodziną o jedną ulicę bliżej teatru, przy Via Durini. Należał do dobrych znajomych rodziny Viscontich. Dzieci obu rodzin bały się wspólnie.

*Rosłem wchając zapach kurzu sceny naszego teatru prywatnego, który mieliśmy przy Via Cerva i wprawiającej w zachwyt sceny Scali, która wtedy znajdowała się w prywatnych rękach i była utrzymywana przez fundację mego dziadka, a potem – wujka*²⁶.

Opera była więc dla chłopca chlebem powszednim. Skorupka nasiąkała miłością do różnych form teatralnych. *O porze kolacji w pokoju robiło się ciemno, a mój ojciec mawiał: „Teraz zapalili w La Scali światła”*²⁷. Chłopiec wyrósł. Jak przystało arystokracie z Mediolanu, zawołanemu jeźdźcowi, miłośnikowi, hodowcy koni wyścigowych, przyjacielowi króla Umberta, młody pan oddawał się różnym zajęciom, szukając swego miejsca w życiu. Było tak do czasu, gdy z polecenia Coco Chanel został asystentem Jeana Renoira. Luchino Visconti zbliżał się wtedy do drugiej połowy życia. Poświęcił się w niej zawodowo filmowi i teatrowi. Ro-



*dzina i miasto rodzinne zbliżyły go do sztuki, służba wojskowa nauczyła dyscypliny, potem Francja dała mu pojęcie, co znaczy wolność – pod każdym względem*²⁸.

Trudno Caterinie D'Amico de Carvalho, odpowiedzialnej w Centro Sperimentale di Cinematografia w Rzymie za dzieło Luchina Viscontiego, zarazem córce długoletniej współpracownicy reżysera, odmówić celności i elegancji sformułowań. Nie sposób naturalnie przecenić wpływu, jaki miał na twórcę *Rocca i jego braci* Jean Renoir.

*Grupa wokół Renoira stała zdecydowanie na lewicy, a sam Renoir nie był wprawdzie zarejestrowanym członkiem partii komunistycznej, jednakże znajdował się bardzo blisko niej. Przybyłem z kraju faszystowskiego, gdzie niczego o tym nie można było się dowiedzieć, niczego przeczytać, niczego doświadczyć, nie mówiąc o osobistych doświadczeniach. Przeżyłem szok. Gdy wróciłem do Włoch, rzeczywiście bardzo się zmieniłem*²⁹.

Jako reżyser teatralny Luchino Visconti debiutował 30 stycznia 1945 r. *Trafiłem do teatru przez przypadek (...). Poproszono mnie o reżyserię w zespole Teatro Eliseo w Rzymie, który już wtedy określał się jako „Teatro Stabile”. Za kulisami był finansowany przez Riccarda Gualina, właściciela Lux Film-Studiów. Dyrektorem administracyjnym teatru był Libero Solaroli, który pracował jako mój kierownik produkcji przy kręceniu zdjęć do „Ossessione”. Mogłem się wykazać jednym filmem, ale nigdy praktycznie nie pracowałem w teatrze. Trochę próbowałem jako młody człowiek w Mediolanie, myślę, że to był rok 1928. Skończyłem służbę wojskową i gdy powróciłem do domu, mój ojciec założył właśnie grupę teatralną „Teatro dell’Eden” (...). Reżyserowałem jedynie dwa przedstawienia. Wtedy miałem w głowie przede wszystkim konie*³⁰.

Z powyższej wypowiedzi można wnieść, że pierwsza praca Luchina Viscontiego w zawodowym teatrze nie całkiem była przypadkiem, skoro debiutant znalazł dyrektora administracyjnego teatru, a być może związanego z filmem właściciela tegoż. Ten

sposób przekraczania teatralnych progów był też znany w innych czasach i krajach. Późny debiut można by tłumaczyć, choć brzmi to jak paradoks, oddziaływaniem domowych gier i zabaw teatralnych. To były zajęcia wypełniające czas wolny w dobranym gronie, podobnie jak gra na wiolonczeli czy widowiska w teatrze z papieru, ale to nie mogły być zajęcia dla mężczyzny z pozycją towarzyską jednego z Viscontich. Było tak aż do pewnego dnia, tego właśnie przedostatniego dnia stycznia roku końca II wojny światowej, gdy po zaledwie czternastu dniach prób odbyła się w Rzymie premiera sztuki Jeana Cocteau *Les Parrents terribles*.

Nie miałem odpowiedniego wykształcenia, nigdy na przykład nie pracowałem w teatrze jako asystent reżysera. Samodzielnie nakręciłem dotąd tylko „Ossessione”, a wcześniej byłem przy jednym krótkim filmie asystentem Renoira ³¹.

Kto wie, czy z braku doświadczenia i udziału w powstawaniu filmu krótkometrażowego adept inscenizacji nie wyciągnął wniosku, że im krócej się pracuje, tym lepsze osiąga się rezultaty. Jeszcze krócej, bo tylko dziesięć dni, inscenizował balet *Maratona di danza* z muzyką Hansa Wernera Henzega w Berlinie. Z czasem pośpiech z początków teatralnych Luchino Visconti rekompensował sobie w dziełach, których piękno nie chciało się kończyć. Ścieżki twórców pokazujących teatr papierowy w filmie przecinają się. Około 1936 r. Alexander Korda związany zawodem i towarzysko z Laurence'm Olivierem nie bardzo umiał wyobrazić sobie pewnego młodego dobrze urodzonego mężczyzny z Mediolanu w roli własnego asystenta. Niespełniony asystent londyńskiego reżysera i koniarz zawołany po latach wahań sam zaczął reżyserować. Na podjęcie decyzji niejaki wpływ miało kierownictwo włoskiej partii komunistycznej: *Na początku roku 1947 partia poprosiła go o nakręcenie, z myślą o wyborach w następnym roku, filmu dokumentalnego o „walce” sycylijskich chłopów: „La terra trema” („Ziemia drży”). Przedstawione powinno być solidaryzowanie się rybaków, a także robotników strajkujących w kopalniach siarki i miejskich fabrykach z ludźmi ze wsi, którzy zajęli i uprawiali leżące odlegiem pola należące do feudalów. (...) Jeśli idzie o treść [reżyser] zdystansował się do „zlecenia filmowego” i przesunął temat ku wolnej adaptacji powieści „I Malavoglia” pisarza włoskiego Giovanniego Vergi* ³².

Zdjęcia do filmu *Ziemia drży* ukończył w maju 1948 r. ³³ Obraz został pokazany na festiwalu w Wenecji 1 września w tym samym roku ³⁴. Za „środki stylistyczne i wielogłosowość” praca Luchina Viscontiego otrzymała Premio Internationale ³⁵. Zaś Gran Premio Internationale dla najlepszego filmu wyróżniony został *Hamlet* Laurence'a Oliviera ³⁶.

Teatr papierowy pojawi się w *Lamparcie*, którego premiera odbędzie się piętnaście lat później. Akcja *Lamparta* ³⁷ toczy się w czasach wielu przeobrażeń cywilizacyjnych, politycznych w Europie i rozkwitu... zabawy teatralnej zwanej we Włoszech *il teatrino di carta*. W drugiej połowie XIX w. teatry domowe cieszyły dorosłych i dzieci z bez mała wszystkich warstw społecznych w wielu krajach. W zależności od posiadanych środków mogły to być pałacowe sceny nawiązujące do tradycji pańskich teatrów z czasów barokowych, jak Teatro Casa Giuseppe Visconti z Mediolanu albo teatr rodziny Potockich w ich łańcuckiej siedzibie bądź teatr rodu Tomasich di Lampedusa w Santa Margharita.

Był to prawdziwy teatr w całym tego słowa znaczeniu, z dwoma rzędami łóż, po jedenaście w każdym, do tego galeria, no i naturalnie parter. Sala, zdolna pomieścić co najmniej trzysta osób, była cała w bieli i w złocie, fotele i ściany łóż

miała obite jasnyniebieskim aksamitem. Styl Ludwika XVI, stateczny i elegancki. Pośrodku był też odpowiednik łoża królewskiej, czyli nasza łoża, nad którą widniał ogromny ornament ze złoconego drzewa, wyobrażający krzyż z dzwonkami na piersi dwugłowego orła. (...) Sala oświetlona była złoconymi lampami naftowymi, umieszczonymi na wystęgach w murze, wystających pod pierwszym rzędem łoż. Co więcej, ten teatr (mający, rozumie się, także wejście dla publiczności, od strony placu) bywał czynny nader często ³⁸.

Skromniej wyposażona w środki finansowe ciotka Franca Zeffirellego, w swoim czasie asystenta Luchina Viscontiego, mogła siostrzeńcowi kupować jedynie karton, farby i nożyczki. Chłopiec majsterkował własne *teatrini*. Zabawa w teatr sprawiała temu ostatniemu najpewniej podobną radość, jakiej gry teatralne na większej scenie dostarczały Luchinowi Viscontiemu.

Film z historią księcia Saliny nakręcił arystokrata według powieści innego arystokraty. Obaj należeli do starych rodzin. Diuk Palmy był dziesięć lat starszy od hrabiego di Modrone, a ten przeżył sycylijskiego pana o prawie dwa dziesiątki lat. Poza przynależnością do tej samej warstwy dzieliło ich wszystko. Księżę mieszkający w Palermo żył skromnie. Luchino Visconti, jak na prawdziwego, choć nie posiadającego legitymacji partyjnej komunistę przystało, otaczał się dworem. Biografka opisała powszedni dzień letniego wypoczynku reżysera w posiadłości na Ischii.

Rano zjawiała się cała procesja handlarzy antykami, którzy proponowali mi do kupienia wszelakie możliwe przedmioty. Obiad był podawany o pół do drugiej, a o piątej Visconti przerywał poobiednią drzemkę gości, bo o szóstej procesja taksówek wiozła ich wszystkich do kawiarni w Porto d'Ischia. Stamtąd udawał się ze swymi przyjaciółmi na spacer, przy czym zatrzymywał się pod każdym sklepem, by nabyć dla nich prezenty. Innym rytuałem był ten z tuberozami (...) We wnętrzu domu zapach tych białych, jędrnych letnich kwiatów był tak ciężki, że przyprowadził wielu gości o ból głowy. Wieczorem trzeba było oglądać telewizję, niezależnie od tego, jak zły bądź irytujący był program. Kiedy w końcu spikerka żegnała się z widzami, Visconti miał zwyczaj krzyczenia ku niej: „ty świnió”! ³⁹

Kiedy z kolei diukowi Palmy w jednym z londyńskich klubów nosiciel orderu podwiązki zadał pytanie: *Do you play poker, my dear Duke?* ten odpowiedział przytomnie: *So sorry Mylord, I have never been able to learn* ⁴⁰. Później z oszczędną uwagą przyglądał się grze.

„*Jesteśmy biedni i w biedzie umrzemy*”, skomentował Giuseppe Tomasi, gdy podano mu wysokość stawki pokerowej w londyńskich klubach. Międzynarodowe miary różnią się rzeczywiście znacznie od sycylijskich ⁴¹.

Ze słów o biedzie Giuseppe Tomasi uczynił swoje motto życiowe. Na koniec przyswoił je sobie Don Fabrizio Salina z *Lamparta/Geparda*.

Zdjęcia do *Lamparta* reżyser kręcił cztery lata po ukazaniu się powieści na rynku. W akcji filmu nadchodzi moment, gdy oprócz pełnych życia salonów, korytarzy, sypialni, tarasów widzowie mogą zobaczyć niezamieszkaną pomieszczenia letniej rezydencji rodu Salinów w Donnafugacie ⁴². Para zakochanych, bawiąc się w chowanego, przemierza pełne kurzu i skąpo zaopatrzone w meble pokoje. Epizod zaczyna się od pocałunku narzeczonych przerwano go nawoływaniem guwernantki, mademoiselle Dombreuil, która najwyraźniej zagubiła się w labiryncie pokoi. Angelica odwraca głowę w kierunku, z którego dochodzi głos. Idzie

w tę stronę. Kamera podąża za nią. Za plecami Angeliki można dostrzec teatr papierowy oświetlony słońcem. Panna burmistrzanka nie zwraca uwagi na scenę z kartonu i drewna. Nieuważny widz także może jej nie zauważyć. *Teatrino* widać w filmie jedynie przez dziewięć sekund! Jest za to przez reżysera doskonale wyeksponowany, choć znajduje się za plecami aktorki. Ruch Angeliki, a i ruch kamery tak zostały pomyślane, że teatr przesuwa się przed oczami widzów dwa razy. Jego scena jest pusta, nie widać żadnych ruchomych dekoracji ani figur. Teatr stoi w zapomnieniu w jednym z wielu pomieszczeń, których domownicy nie używają.

Gdy opracowuję powieść do sfilmowania, piszę scenariusz, pozostawiam wiele rzeczy otwartymi, zastrzegam sobie zawsze dużą swobodę do wymyślenia. Na przykład do sceny Tancrediego i Angeliki w pałacu Donnafigaty Tomasi di Lampedusa dał mi jedynie impuls, ale przecież scena musiała jeszcze zostać przetransponowana w obrazy. Ja byłem tym, kto tę scenę raz na zawsze przetłumaczył na określone obrazy. Na tym zasadza się moja wielka twórcza wolność. Przy „Gattopardo” musiałem tak samo wynajdywać i rozwiązywać połączone z tym problemy, jak przy filmie „Rocco i jego bracia”, który nie opiera się na żadnym utworze literackim⁴³.

Impuls, którego dostarczył Giuseppe Tomasi di Lampedusa, zainspirował reżysera do serii obrazów w powieści nieobecnych, a istotnych zapewne dla twórcy filmu. Niezwykłość epizodu powieści rozgrywającego się w nieużywanej części książęcego pałacu zafascynowała nie tylko Luchina Viscontiego. Przyciągnęła także uwagę Konstatęgo A. Jeleńskiego, czemu dał wyraz w omówieniu książki⁴⁴.

Wiele przedmiotów, mebli, widoków, pomieszczeń obecnych w powieści reżyser w inscenizacji tego epizodu pominął. Tak rzecz się ma dla przykładu z pozytywkami⁴⁵. Nie są pokazane salony recepcyjne, kuchnie, wozownie, stajnie, kaplice, tarasy, oranżerie ani *teatri*. Zamiast sal teatralnych widz może obejrzyć i to przez moment jedynie teatr z papieru. Najwspanialej wyposażony teatr – model jest o niebo tańszy od wynajęcia budynku ze sceną i widownią teatralną. Nie można wykluczyć, że reżyser, myśląc o kosztach czterdziestominutowej sekwencji balu w siedzibie rodu Pantaleone, umieścił w epizodzie wędrowną zakochanych przez podupadłe wnętrza zamieszkałe niegdyś przez arystokratów praktykujących mniej i bardziej wyrafinowane gry i zabawy. Zamiast barokowego *teatro all'italiana* przedstawił więc tu zakurzony *teatrino di carta*. Przywiązanie starych rodów do teatru, także wspomnienia własne reżysera związane z Teatro Casa Giuseppe Visconti, zostały w filmie ukazane w sposób dyskretny, a dla innych miłośników opery i komedii łatwo zrozumiały i budzący nawet u niektórych dawne wzruszenia. Uberta Mannino, najmłodsza siostra Luchina Viscontiego, wspominała dziecięce lata: (...) *dzieciństwo – nieustannie – teatrzyki i przedstawienia kukielkowe, które Luchino przygotowywał całymi tygodniami dla obydwu „małych”*: *Brał sukienki lalek, meble z lalczynego domku siostry; rwał, rozpruwał, zabierał to, co było mu potrzebne do przedstawienia, które później nie dochodziło do skutku. Siostra [czyli o dwa lata od Uberty starsza Ida] była zrozpaczona; ja nie – znacznie chętniej bawiłam się z moją małpką aniżeli lalkami⁴⁶.*

Kłopoty z nazewnictwem i nikła obecnie znajomość gier z pomocą teatrów papierowych, a też i nieprzywiązywanie wagi przez większość dorosłych do dawnych rozrywek nie pozwalają teraz określić, cóż to były za „teatrzyki”, którymi Luchino

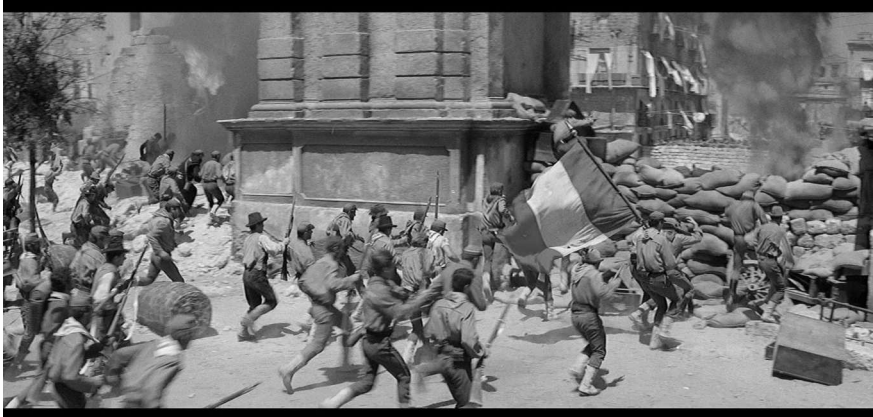
miał zamiar rozbawić siostry. Być może w domu przy Via Cervia prócz dużego *théâtre de société* znalazło się miejsce dla jednego, a może i kilku teatrów papierowych. Wypada w tym miejscu przypomnieć, iż liczni wydawcy teatrów z papieru mieli swe siedziby w Mediolanie ⁴⁷.

Znacząca jest krótka wypowiedź doświadczonego już reżysera na temat tego, czym dla niego jest teatr. Wypowiedź pochodzi z lat 60. XX wieku: *Zawsze uważałem, że teatr musi być przede wszystkim grą do oglądania, to znaczy nadaniem wyrazu dostrzegalnemu stanowi faktycznemu* ⁴⁸.

Formuła ta doskonale pasuje również do teatru papierowego, który jest właśnie „grą do oglądania”. Czy jest to przypadkowa zbieżność, czy też artysta zawarł w tym sformułowaniu wrażenia utrwalone podczas dziecięcych zabaw? Pamiętając o wszystkich doświadczeniach teatralnych Luchina Viscontiego z dzieciństwa i wczesnej młodości, można zaryzykować twierdzenie, że jego kontakt z teatrem papierowym w tym czasie nie był niemożliwy. Pytaniem zostanie, czy Franco Zeffirelli opowiadał mistrzowi o swoich dziecięcych zabawach – inscenizacjach wagnerowskich w teatrze z papieru? Choć są to tylko poszlaki, wszystkie one wskazywałyby, że wykorzystanie teatru papierowego do epizodu filmu, w którym Angelica Sedara i Tancredi Falconieri odbywają *podróż inicjacyjną kochanków*, było świadomą i przemyślaną decyzją reżysera. Teatr papierowy grał przecież często niemałą rolę w inicjacji zakochanych... w teatrze.

Film przedstawia nie tylko wkraczanie na scenę nowej warstwy społecznej, jest też opowieścią o zapadaniu w niebyt pewnych form zachowania, obyczajów, gustów, przechowywanych latami pamiątek, sposobów spędzania czasu, przesądów, zabaw, świętowania i nawet wspólnych modlitw. Odchodził dawny porządek, jego wypieranie przez chaotyczną codzienność opisał Giuseppe Tomasi. Reżyser podzielał tęsknotę pisarza za bezpowrotnym czasem. W scenie odkrywania stojących pustką i w zapomnieniu pomieszczeń pałacu w Donna fugacie użył wielu przedmiotów, które odnosiły się do czyjejs pełnej niegdyś słońca i niespodzianek teraźniejszości i wyczekiwanej przyszłości. Przedmioty, choć bez głosu, mówią o właścicielach. Poświadczają smak i przywiązania. Trzeba się jedynie nauczyć mowy rzeczy, lubić przedmioty. Książki, obrazy, meble młodym widzącym je w odwiedzanych zakurzonych pomieszczeniach są kompletnie obce. Ktoś kiedyś tam otaczał je opieką, poświęcał im uwagę, czerpał z nich przyjemność. Wśród tych przedmiotów jest też zabawka, teatr papierowy. Burmistrzanka nawet nie omiata go wzrokiem. Tancredi, patrząc na Angelikę, jest ślepy na inne piękności, inaczej niż reżyser filmu. Nie sposób ustalić, które z użytych przez reżysera przedmiotów w inscenizacji epizodu podsunęła mu pamięć, a które wyobraźnia. Dotyczy to również teatru papierowego.

Jeśli przyjąć, że Luchino Visconti nie miał w dzieciństwie ani w młodości kontaktu z teatrem papierowym, to bez wątplenia czytał *Buddenbrooków*. W wypowiedziach to potwierdzał: *„Buddenbrokowie” (...) to powieść, o której nigdy nie przestałem myśleć* ⁴⁹. Na innym miejscu podkreślał fascynację „patriarchalną rodziną niemiecką”, które to zauroczenie zawdzięczał autorowi *Pajaca*. [Thomas Mann] *w swoich utworach wcielał się w każdego z nas, w szczęściu i w nieszczęściu. Potrafię go zrozumieć (...) choć jest Niemcem z Lubeki, ja zaś mediolańczykiem. (...) „Zmierch bogów” – powstały z inspiracji „Buddenbrooków”, czego w sposób oczywisty dowodzi pierwsza scena, scena rodzinnego obiadu w domu Essenbecków*





– stanowi, jak wszystkie filmy Viscontiego, złożoną kombinację najrozmaitszych wpływów literackich: Szekspira, Dostojewskiego, Sartre’a „Więźniów z Altony”...⁵⁰.

Gdyby te wypowiedzi nie zostały utrwalone, to mając w pamięci, iż reżyser znał Thomasa Manna, należałoby przyjąć jako w najwyższym stopniu prawdopodobne, że znał i tę jego powieść. Poświadczyła to dodatkowo Suso Cecchi d’Amico, długoletnia współpracownica Luchina Viscontiego: *Miał (...) zdrowe staroświeckie poglądy na temat rodziny... Jakie zresztą były jego ulubione lektury? „Buddenbrokowie” oraz „Józef i jego bracia” Tomasza Manna*⁵¹.

Skoro zaś tak było, to reżyser najprawdopodobniej pamiętał ten fragment powieści o upadku pewnej rodziny, w którym Hanno został obdarowany teatrem z papieru. Mały domowy teatr Hanna mógł się twórcy filmowej wersji *Śmierci w Wenecji* skojarzyć z rodzinnym teatrem domowym. Najbardziej okazałe *teatrini di carta* nie były wprawdzie tak duże, jak domowy teatr z mediolańskiego pałacu, który dobrze utrwalony w pamięci przywoływał dawne zabawy nie tylko Luchina Viscontiego, jego najbliższych, ale także wielu osób z własnej sfery, z którymi urwał się kontakt. W powieści pana z Lampedusy mowa jest o „teatrach” w opuszczonej części pałacu Donnafugaty. Pojawiają się w liczbie mnogiej. Papier i drewno były, mogły być, miały być *pars pro toto* nie tylko fantazyjnych *teatri* księcia z Lampedusy, ale także konkretnej sceny z Teatro Casa Giuseppe Visconti, który w czasie kręcenia *Lamparta* już nie istniał. Zniszczyły go bomby II wojny światowej. Podobny los spotkał dom Giuseppe’a Tomasiego na Sycylii. Po Teatro Casa z Mediolanu zostały karty z zapisanymi na nich wspomnieniami. Został papier i pamięć. Papierowy teatr mógł być metaforą dobrego czasu, gdy rodzina była jeszcze razem, zarówno prawdziwa rodzina Viscontich, jak i wymyślona rodzina Salinów, i prawdziwa rodzina Tomasich, gdy więc rodzina była jeszcze najważniejszym miejscem wspólnoty i wartości. Teatr papierowy przy jego kruchości oddawał dobrze stan przeszły, dawne czasy. *Nota bene* jedną z ostatnich prac Viscontiego dla teatru była inscenizacja *Dawnych czasów* Harolda Pintera. Teatr papierowy z Donnafugaty od dłuższego czasu stał w pajęczynach i zapomnieniu. Nieużywane zabawki mogą na chwilę wzniecić przeszłość. Naprawdę przywrócić jej nie potrafią. Pozostają tylko wspomnieniem, jak ojcowski Teatro Casa Giuseppe Visconti dla reżysera *Lamparta*. Wspomnienia można od czasu do czasu zainscenizować, dla siebie, dla innych. Wtedy żyją. Pobudzają wyobraźnię, dostarczają wzruszeń. W takiej funkcji Luchino Visconti użył teatru papierowego. Zrobił to w sposób subtelny i prawie niedostrzegalny. Przetworzył swoją przeszłość w sztukę – jak wyraził się kiedyś Horst P. Horst⁵².

Pomieszczenia, po których krążą Angelica i Tancredi, zieją pustką. Przedmioty zgromadzone w mniejszych i większych pokojach najczęściej są ułożone albo ustawione pod ścianami, co jeszcze bardziej podkreśla pustkę⁵³. Teatr świecący pustką jest złym snem każdego reżysera. Pusty dom wskazuje na rozpad małego świata, na nicość skrywającą się za równymi wprawdzie ciągle jeszcze powierzchniami ścian, już wszak pokrytymi kurzem. Wskazuje na nieobecność przyszłości. Wnętrza ukazane w tym epizodzie *Lamparta* reżyser wypełnił zmysłowością młodych bohaterów. Tłem dla ich objęć jest wszakże pustka. Zmysłowość i pustka się uzupełniają. Opisany w niniejszej pracy obiekt – teatr papierowy – w krótkim prologu do „podróży inicjacyjnej” też nie grzeszy erupcją barw i form. Jeśli wisi w nim zwinięta kurtyna, to jej nie widać. Między wyblakłymi fragmentami płaszcza Ar-

lekina zwisa pajęczyna. Na konstrukcji teatru z drewna nie ma śladu oświetlenia, mechanizmów do lotów, apoteoz ani innych cudów teatru. Dwie kulisy po każdej stronie sceny uzupełniają prospekt. Szczeliny w konstrukcji wskazują, że kiedyś tło na scenie wysłaniały cztery kulisy z obu boków. Brak ruchomych dekoracji, nie ma śladu po figurach. Scena wygląda tak, jakby ktoś wymiół z niej życie. Pusta scena teatru papierowego ogniskuje pustkę wszystkich pokoi, korytarzy, schodów przemierzanych przez narzeczonych. Ten stan opuszczenia jest zainscenizowany, zgodny z wolą reżysera. A przez pokazanie na początku epizodu teatru papierowego bez śladów akcji, bez postaci bohaterów, bez urządzeń scenicznych, a zwłaszcza ustawienie kamery w pozycji, która wyklucza iluzję, jaką powinna stwarzać scena wypełniona dekoracjami i figurami, sprawia że pusta rozprzestrzenia się na cały epizod jeszcze intensywniej. W emblematyczny sposób reżyser wyznacza parze zakochanych zadanie wypełnienia pustki zostawionej przez dawne pokolenia. Objęcia i pocałunki narzeczonych w pewnym stopniu wypełniają nieobecność, ale zczynając całą sekwencję od dwukrotnego pokazania teatru papierowego reżyser jakby sugerował, że czułości Angeliki i Tancrediego są jak z teatru, są bardziej *amour-goût*, miłością jak ze sztuki Alfreda de Musseta, raczej nie są wyrazem *amour-passion*. Miłość powinna pustkę unicestwiać, tak jak teatr, nawet papierowy, powinien emanować namiętnościami. W tym fragmencie filmu na początku jest ukazany pusty teatr papierowy i w dalszym przebiegu sceny pustka nie zmniejsza się, raczej rozrasta. U góry ramy prosceniowej w *teatrino* został wymalowany zegar⁵⁴. Pokazuje, że jest dwadzieścia minut po dziewiątej. Od jak dawna? W tym szczególnie iluzja obrazu, gra z upływającymi chwilami, ma ironiczne zabarwienie. Wskazówki zegara od jakiegoś czasu stoją. Zatrzymały się w momencie namalowania – na zawsze? Kamera prócz teatrzyku z zegarem pokazuje znacznie większe przestrzenie, a kurzu oraz pajęczyn nie ubywa. Opuszczona scena teatru papierowego sugeruje, że upłynie jeszcze sporo czasu (zegar wszak stanął), nim scena większa, pałac w Donnafugacie wypełni się życiem. W całym epizodzie pusty teatr papierowy nabiera znaczeń metafory. Ta jego funkcja nie nosi śladu reżyserskiej ostentacji.

Cóż mógł odpowiedzieć Luchino Visconti na pytanie o wątki autobiograficzne w filmie *Portret rodzinny we wnętrzu? Ten film nie jest bardziej autobiograficzny, niż inne moje filmy. Jedynym elementem autobiograficznym jest samotność. Nie, nie, to nie jest żaden film autobiograficzny*⁵⁵.

Pytanie nie trafiło zapewne na podatny grunt, stąd gwałtowna wolta w odpowiedzi. Większość utworów artystycznych jest dziełem fantazji, a elementy biograficzne autorów dzieł, jeśli się pojawiają, tak są w nich przetworzone, iż czytelnicy, widzowie, słuchacze, smakosze, krytycy i recenzenci nie są w stanie dostrzec „ziemskich brudów”, w kontaktach z którymi nawet oko i szkiełko mędrców może być zawodne. Tancredi i Angelica są zajęci sobą. Na scenę z papieru wcale nie zwracają uwagi. Z przedmiotów, na które natykają się w wędrowce przez niezamieszkałe pomieszczenia na ich uwagę zasługuje jedynie łóżko. To mógłby być mebel użyteczny. Czyż rozpalone zmysły potrzebują książek, ram po obrazach? Puste pokoje i drzwi w sposób należyty spełniają funkcję parawanu, więc i on jest zbyt czysty, o krzesła wcale nie wspominając. *Ambiente* ustanowione wolą reżysera podkreśla samotność we dwoje. Kamera wędruje za zakochanymi, pokazując książki, obrazy, szafy, parawan, rozbitą wagę, krzesło, inne obrazy, puste ramy,

portret panującego z jabłkiem i berłem w dłoniach. Na opartym o ścianę portrecie w miejscu ust postaci świeci dziura. Śmiech Angeliki i *charme* jej narzeczonego nie są w stanie wyzwolić mijanych sal, pokoi z opuszczenia, z metaforycznie ujętej samotności. Ona bije z całej inscenizacji epizodu. Czulości przyszłej pary młodej jeszcze podkreślają „samotność” mijanych przedmiotów i komnat. Opuścili je dawni użytkownicy. Na teatrze papierowym stojącym pod ścianą też nie widać śladów czulej ręki. Książkę czyta się najczęściej w pojedynkę, obraz można podziwiać samemu. Teatrowi trzeba przynajmniej dwóch dusz ludzkich. Nie ma przy nim nikogo. Zabawa teatrem papierowym w pojedynkę bohatera opowiadania Tomasa Manna *Pajac* tylko podkreśla jego samotność, podobnie jak zapatrzenia na scenę z papieru chłopca o imieniu Alexander z innego filmu, nakręconego wiele lat po *Lamparcie*. W *Donnafugacie* nikt nie bawi się teatrem. Narzeczeni nawet go nie zauważyli. Teatr papierowy migający przez chwilę przed widzami panoramy obyczaju i historii poświadcza być może samotność inscenizatora, który go w kadrze zatrzymał i być może samotność widza, który go w ciągu niewielu sekund spostrzegł. *Nie, nie, to nie jest żaden film autobiograficzny.*

Przywiązanie do detali i troska o nie tylko materialne drobnostki każą wnosić, że ukazujący się w *Lamparcie* jedynie przez kilka sekund teatr papierowy znalazł się – zgodnie z wolą twórcy – w odpowiednim miejscu akcji celowo.

ZBIGNIEW MICH

¹ Właściwie: Conte Don Luchino Visconti di Modrone.

² Za: G. Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, 3 edition, British Film Institute, London 2003, s. 237.

³ L. Schifano, *Luchino Visconti ogień namiętności*, tłum. E. Radziwiłłowa, PIW, Warszawa 2010, s. 237.

⁴ *Il gattopardo* (Włochy, Francja 1963) produkcja: Titanus (Rzym) / Pathé Cinéma, SGC (Paryż); zdjęcia od kwietnia do października 1962 na Sycylii i w Rzymie; format: 35 mm, technicolor, oryginalna długość: 5482 m, czas projekcji: 201 min; producent: Goffredo Lombardo, dyrektorzy produkcji: Enzo Provenzale, Giorgio Adriani, kierownik produkcji: Pietro Notarianni; reżyseria: Luchino Visconti; asystenci reżysera: Rinaldo Ricci, Albino Cocco; scenariusz: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli (według powieści Giuseppe'a Tomasiego o tym samym tytule; zdjęcia: Giuseppe Rotunno; montaż: Mario Serandrei; scenografia: Mario Garbuglia; kostiumy: Piero Tosi; muzyka: Nino Rota (z użyciem tematów Giuseppe'a Verdiego); aktorzy – Burt Lancaster (Don Fabrizio, książę Salina), Claudia Cardinale (Angelica Sedara), Alain Delon (Tancredi, siodłtrzeniec księcia),

Rina Morelli (Maria Stella), Paolo Stoppa (Don Calogero Sedara), Serge Reggiani (Don Ciccio Tumeo), Lucilla Morlacchi (Concetta), Romolo Valli (Ojciec Pirrone), Ida Galli (Carolina), Ottavia Piccolo (Caterina), Pierre Clementi (Francesco Paolo), Carlo Valenzano (Paolo), Anna Maria Bottini (Gouvernante), Leslie French (Chevally), Giuliano Gemma (General), Lola Braccini (Donna Margherita), Howard Nelson Rubien (Don Diego), Mario Girotti (Conte Cavriaghi), Brock Fuller (mały książę), Ivo Garrani (generał Pallavicino), Giovanni Mesendi (Don Onufrio Rotolo), Marino Mase (wychowawca), Olimpia Cavallo (Mariannina).

⁵ Właściwie: Don Giuseppe Maria Fabrizio Salvatore Stefano Vittorio Tomasi, książę Lampedusy, diuk Palmy, baron Montechiaro, baron Torretta.

⁶ L. Visconti, *Libri*, „Paese Sera”, 19 IV 1963, cyt. za: *Visconti, Schriften, Filme, Stars und Stills*, red. M. Schneider, L. Schirmer, Schirmer / Mosel, München 2008, s. 54.

⁷ J. Adamski, *Modele miłości i wzory człowieczeństwa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 165.

⁸ W. Schütte, *Kommentierte Filmografie, Il Gattopardo, 1962*, w: *Reihe Film 4 Luchino Visconti*, Mit Beiträgen von M. Schlappner,

- K. Geitel, W. Schütte, H. H. Prinzler, Carl Hanser Verlag, München 1975, s. 97.
- ⁹ A. Trombadori, *Interview*, w: *Il film „Il Gattopardo” e la regia di Luchino Visconti*, red. S. Cecchi D'Amico, Cappelli, Bologna 1963, s. 23-30; cyt. za: *Visconti, Schriften, Filme, Stars und Stills*, dz. cyt., s. 53. Zdanie: *by wszystko mogło zostać po staremu, wszystko musi się zmienić*, przeszło zabawną transformację pod piórem Jerzego Adamskiego w czwartym roku rządów nowego władcy starożytności. *Książę Salina (...) od razu pojął, na czym polega „duch czasu”: że bardzo wiele musi się stać, aby wszystko zostało po staremu*. Por.: J. Adamski, dz. cyt., s. 163.
- ¹⁰ *Im więcej się w polityce zmienia, tym bardziej pozostaje tym samym*.
- ¹¹ W polskim tłumaczeniu zdanie to brzmi: *Jeśli chcemy, by wszystko pozostało tak, jak jest, wszystko się musi zmienić*, G. Tomasi di Lampedusa, *Lampart*, tłum. Z. Ernstowa, PIW, Warszawa 1970, s. 29. *Jeśli chcemy, by wszystko zostało tak, jak jest, trzeba, by wszystko się zmieniło*, G. Tomasi di Lampedusa, *Gepard*, tłum. S. Kasprzysiak, Czyły Barbarzyńca Press, Warszawa 2010, s. 28.
- ¹² Por. J. Trebesch, dz. cyt., s. 247-248.
- ¹³ G. Tomasi di Lampedusa, *Lampart*, dz. cyt., s. 228.
- ¹⁴ Pozwalam sobie przypomnieć, że w publicystyce (= propagandzie) z czasów „zimnej wojny” glob był podzielony na: świat socjalistyczny (stolica: Moskwa), świat kapitalistyczny (stolica: Waszyngton) i trzeci świat (stolica: New Delhi, a czasami Belgrad).
- ¹⁵ *Reżyser filmu jest „marksistą” i „lewicowym socjalistą”: Ponadto materiał Lampedusy dawał lewicowemu socjaliście, hrabiemu Viscontiemu możliwość otwartego i niedwuznaczniego refleksyjnego funkcji jego klasy, jej zadań i tracenia na ważności w rozwoju historycznym*. W. Schütte, dz. cyt., s. 94; tekst wprowadzający do tomu, przedstawiający Luchina Viscontiego, jest bardziej pryncypialny: *Kiedy we Włoszech nie spełniły się nadzieje na szybką zmianę relacji społecznych, jako marksista skierował swą uwagę na symptomy upadku kultury burżuazyjnej*.
- ¹⁶ S. Kasprzysiak, *Posłowie*, w: G. Tomasi di Lampedusa, *Gepard*, dz. cyt., s. 311.
- ¹⁷ Cyt. za: R. de Ceccatty, *Posłowie*, w: L. Visconti, *Angelo*, tłum. M. Schneider, Schirmer Graf Verlag, München 2006, s. 156-157, autor powołuje się z kolei na: „Settimo giorno”, 28 V 1963 i cytaty z C. Constantini, *L'ultimo Visconti*, SugarCo 1976 oraz B. Villien, *Visconti*, Calman-Lévy 1986. Matka reżysera pochodzi z rodziny Erba, stąd brały się „wycieczki” do firmy produkującej lekarstwa.
- ¹⁸ M. Antonioni, wypowiedź cytowana w: L. Schifano, dz. cyt., s. 217.
- ¹⁹ *Moją uwagę na ten utwór zwróciła pani profesor Lidia Kuchłówna. Akcja sztuki nawiązywała do głośnego procesu, który odbył się w 1910 r. w Wenecji. Oskarżoną była hrabina Maria Tarnowska. Obciążono ją odpowiedzialnością za zabójstwo rosyjskiego hr. Komarowskiego, dokonane według jej zbrodniczych planów: Wojnowić przedstawia w swojej sztuce tajemniczą Panią ze słonecznikiem – Miss Mag, żonę hrabiego rosyjskiego, otoczoną licznymi wielbicielami. Hrabina spotyka w Wenecji lotnika Malipiero, z którym miała kiedyś przelotny romans. Ów romans dla młodego człowieka zakończył się wówczas fatalnie: lotnik został uznany za zabójcę narzeczonego Miss Mag. Teraz, po latach, kobieta wyznaje Malipierowi, że to ona z mordowała szantażującego ją listami narzeczonego, by oddać rękę hrabiemu. Malipiero chce ogłosić całej Wenecji, że tajemnicza Pani ze słonecznikiem jest zbrodniarką. Ona jednak sama sobie wymierza sprawiedliwość: rzuca się w morze. Sztukę zaczął pisać Wojnowić w roku 1910. Zachwycony występami Solskiej w Zagrzebiu, oznajmił aktorze, że główną rolę napisze specjalnie dla niej. (...) Pani ze słonecznikiem – to jedna z femme fatale, powracających w repertuarze Solskiej*. L. Kuchłówna, *Irena Solska*, PIW, Warszawa 1980, s. 113-114.
- ²⁰ W: L. Visconti *Angelo*, dz. cyt. s. 133-134.
- ²¹ F. Zeffirelli, *Zeffirelli - Autobiographie*, tłum. I. Leipold, Piper Verlag, München – Zürich 1987, s. 183.
- ²² C. D'Amico, *Visconti – ein Lebenslauf*, w: *Visconti, Schriften, Filme, Stars und Stills*, dz. cyt., s. 294.
- ²³ Por. L. Visconti, *Angelo*, dz. cyt., s. 168.
- ²⁴ Wywiad, A. Di Sonico, „Il Mondo” 1976, nr. 1-2, s. 1; cyt. za: *Visconti, Schriften, Filme, Stars und Stills*, dz. cyt., s. 37.
- ²⁵ W. A. Mozart, *List do żony*, 8 i 9 października 1791, cyt. za: A. Kolb, *Mozart*, tłum. M. L. Kalinowska, PIW, Warszawa 1990, s. 225.
- ²⁶ L. Coletti, Wywiad z Luchinem Viscontim, „L'Europeo”, 21 XI 1974, w: *Leggere Visconti*, 1976, red. G. Callegari, N. Lodato, cyt. za: *Visconti, Schriften, Filme, Stars und Stills*, dz. cyt., s. 68.
- ²⁷ Cyt. za: R. Ceccatty, *Posłowie*, dz. cyt., s. 156, autor powołuje się z kolei na: G. Servadio, *Luchino Visconti*, Mondadori 1980 i B. Villien, *Visconti*, Calman-Lévy 1986.

- ²⁸ C. D'Amico, *Visconti – ein Lebenslauf*, w: *Visconti, Schriften, Filme, Stars und Stills*, dz. cyt., s. 296.
- ²⁹ Wywiad, który przeprowadził Giuseppe Ferrara, w „Cahiers du Cinéma”, Paris 1960, cyt. za: *Visconti, Schriften, Filme, Stars und Stills*, dz. cyt., s. 14. Hans Werner Henze, którego balet inscenizował Luchino Visconti na podstawie własnego libretta w latach 50. XX w. w Berlinie doznał podobnego szoku w obozie jenieckim po II wojnie światowej podczas rozmów z pewnym muzykiem. U kompozytora wychowanego w hitlerowskich Niemczech skutkowało to emigracją do Włoch i wstąpieniem tam do partii komunistycznej.
- ³⁰ L. Visconti, *Zwanzig Jahre Theater*, w: „L'Europeo”, 22 Jg., nr 13, 24 III 1966, s. 34-41; nr. 14, 31 III 1966, s. 62-67; cyt. za: *Visconti, Schriften, Filme, Stars und Stills*, dz. cyt., s. 23-24.
- ³¹ L. Visconti, *Wie wir Les Parrents terribles machten*, w: *Il mio teatro*, Bd. 1, 1979, s. 33ff.; cyt. za: *Visconti, Schriften, Filme, Stars und Stills*, dz. cyt., s. 19.
- ³² J. Trebesch, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Leben und Werk des letzten Gattopardo*, NORA Verlagsgemeinschaft Dyck & Westerbeide, Berlin 2012, s. 391.
- ³³ Por. *Visconti, Schriften, Filme, Stars und Stills*, dz. cyt., s. 301.
- ³⁴ Por. L. Schifano, Laurence, dz. cyt., s. 466.
- ³⁵ Por.: *Visconti, Schriften, Filme, Stars und Stills*, dz. cyt., s. 301.
- ³⁶ O *Hamlecie* i związanym z tym filmem teatrem papierowym piszę w pierwszym rozdziale przygotowywanej książki.
- ³⁷ Film opowiada historię kontraktu małżeńskiego zawartego między arystokratą (Don Fabrizio Salina) i nuworyszem (Don Calogero Sedara). Idzie o związek Tancrediego, biednego siostrzenica arystokraty z Angelicą, córką Don Calogera, nowobogackiego burmistrza Donnafugaty, miłośnika, w której ksiądz posiada letni pałac. Rzecz rozpoczyna się wspólnym odmawianiem różańca w domu księcia Saliny pod Palermo. Modlitwę przerywa służba. W ogrodzie został znaleziony martwy żołnierz. Starcia wojsk Królestwa Obojga Sycylii z garibaldczykami przybierają na sile. Tancredi przyłącza się do oddziałów Garibaldi. Concetta, córka księcia zakochana w Tancredim, nie chce się pogodzić – podobnie jak cała rodzina – z przystąpieniem młodzieńca do rebeliantów walczących o zjednoczenie Italii. Jedyne ksiądz rozumie decyzję stanięcia po stronie przybyszów z północy, którą podjął krewniak i broni jej przed pałacowym kapela-

nem i spowiednikiem. Walki trwają, ale villegiatura ma swoje prawa. Don Fabrizio wyjeżdża z całą rodziną do Donnafugaty. Po kolejnych zwycięstwach garibaldczyków ksiądz opowiada się podczas głosowania mieszkających Sycylii za zjednoczeniem Włoch. Na polowaniu dowiadyuje się od towarzysza łowów, a zarazem organisty z miasteczka, który głosował przeciw, że ta „jednogłośnie” podjęta decyzja ludu była oszustwem wyborczym. Nagłej miłości Tancrediego do Angeliki, córki Don Calogera, nie należy przypisywać tylko cynizmowi i polowaniu na posag. Uroda dziewczyny mogłaby rozplomić każdego. Don Fabrizio, sam ciągle nieobojętny na czary młodych i jeszcze młodszych dam akceptuje skłonienie się Tancrediego ku Angelice na niekorzyść Concetty. W końcu ksiądz w imieniu siostrzenica prosi burmistrza o rękę jego córki. Don Calogero, rosnący w siłę politycznie i wchodzący w posiadanie coraz to nowych włości, by stać się niebawem jednym z największych posiadaczy ziemskich w okolicy, zapewni Tancrediemu oparcie finansowe na przyszłość. Tancredi i Angelica odwiedzają zamieszkałe i opuszczone pomieszczenia księżęcej siedziby w Donnafugacie, a w nich poznają także sztukę pocałunków i objęć. Wysłaniec rzadowy z Piemontu oferuje księciu miejsce w senacie nowo powstającego królestwa. Zamiast siebie Don Fabrizio proponuje jako senatora wysłannikowi z północy ojca Angeliki – bez odzewu. Na wielkim balu w Palermo ksiądz i Tancredi przedstawiają Angelikę w kręgach arystokracji zebranej w pałacu księcia Ponteleone. Także Don Calogero ma skromny udział w przyjęciu. Tancredi dawno zapomniał o garibaldczykach. Został oficerem w służbie króla z Piemontu. Po balu, o świcie, ksiądz, by zacerpnąć powietrza, idzie samotnie do domu. Przykłęka, gdy spotyka księdza udającego się z wiatykiem do umierającego. Don Fabrizio wstaje z klęczek. Słychać z oddali strzały. Przy świecącej ciągle jeszcze Wenus ochotnicy wierni Garibaldiemu zostają rozstrzelani przez oddział egzekucyjny nowego króla, Wiktora Emanuela. Don Calogero może spokojnie drzemać w karecie odwożącej po balu jego samego, córkę i narzeczonego. Film jest – jak obraz historyczny – panoramą fragmentów społeczności sycylijskiej około roku 1860 oglądaną z perspektywy wieku XX.

- ³⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *Miejsca mojego dzieciństwa*, w: *Opowiadania*, tłum. J. Brigtiger, Przedmowę napisał G. Bassani, PIW, Warszawa 1964, s. 123-124.

³⁹ G. Servadio, *Gaia: Luchino Visconti, A Biography*, Watts, New York 1993, cyt. za: A. Garcia Düttmann, *Visconti: Einsichten in Fleisch und Blut*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2006, s. 194.

⁴⁰ Por. G. Tomasi di Lampedusa, *Ein Literat auf Reisen, Unterwegs in den Metropolen Europas*, tłum. G. Waeckelin-Induni, Piper Verlag, München – Zürich 2009, s. 34-35.

⁴¹ Tamże, s. 207.

⁴² Przytaczam odpowiedni fragment z powieści: *Tancredi chciał, żeby Angelica zwiedziła tę olbrzymią rezydencję, wszystkie jej gościnne pokoje, salony recepcyjne, kuchnie, kaplice, sale teatralne, galerie obrazów, zalatujące specyficznym zapaszkiem wozownie, duszne cieplarnie, stajnie, wąskie korytarzyki, schodki, tarasy, podcienia, a przede wszystkim cały kompleks apartamentów opuszczonych i nie zamieszkałych od dziesiątków lat, które tworzyły istny labirynt, tajemniczy i zagmatwany*, G. Tomasi di Lampedusa, *Lampart*, tłum. Z. Ernstowa, dz. cyt., s. 201-202. Zamiar Tancrediego przedstawia się w nowym tłumaczeniu podobnie, czyli całkiem inaczej: *Tancredi chciał, żeby Angelica zapoznała się z pałacem w całym chaotycznym zespole jego starych i nowych pokoi gościnnych, apartamentów reprezentacyjnych, kuchni, kaplic, teatrów, galerii obrazów, wozowni pachnących skórą, stajni, dusznych oranżerii, korytarzy, przejść, schodów, tarasów i podcieni, a przede wszystkim z ciągiem nieużytkowanych i niezamieszkałych od lat pokoi, które tworzyły zagadkową, zawiłą jak labirynt gmataninę*. G. Tomasi di Lampedusa, *Gepard*, dz. cyt., s. 153-154. Chcę zwrócić uwagę na „sale teatralne” i „teatry”. Oba sformułowania mogą informować o wspólnej przestrzeni osób działających i uczestniczących w widowisku, ale do całego budynku teatralnego, całego obiektu można zastosować tylko drugie określenie. W oryginale na właściwym miejscu pojawia się wyraz „teatr”.

⁴³ C. Constantini, *L'ultimo Visconti*, Mailand 1976, s. 48; cyt. za: *Visconti, Schriften, Filme, Stars und Stills*, dz. cyt., s. 154.

⁴⁴ *Halucynacyjne krążenie po pustych pokojach pałacu Donnafugaty – rodzaj podróży inicjacyjnej obojga kochanków – ma zupełnie inny walor na planie psychicznym. Intuicja poetyczna przemienia barokowy, zrujnowany pałac, który zapamiętaliśmy w każdym szczególe, w coś na kształt „siedliska duszy”*. K. A. Jeleński, *Gepard w proch obrócony*, „Preuves” 1959, nr 97; przedruk w tłumaczeniu J. Lisowskiego w: „Zeszyty Literackie”,

nr 40 (jesień 1992), s. 121. Giuseppe Tomasi di Lampedusa był według autora recenzji *idealnym typem wykształconego arystokraty, dyletanta*. Na początku tekstu Jeleński wytyka Sycylijczykowi: *Zakochany w historii autor „Il Gattopardo” nie potrafił niekiedy się uchronić od dotkliwie irytujących śmieszności, jak np. „profetyzmu” tak łatwego przecież w powieściach historycznych. A propos wielkiego balu wydanego w Palermo w 1862 roku pisze: „Uważali się za nieśmiertelnych – bomba wyprodukowana w pensylwańskim Pittsburgu miała im w 1943 roku dowieść, że jest inaczej”*. Potem bomba z Pittsburga urasta recenzentowi do rozmiaru bomby atomowej, która powstała dwa lata później: *Kilkakrotnie odniesienia do Freuda, by wytłumaczyć mechanizmy psychologiczne bohaterów, są tak samo niepotrzebne, jak wzmianka o bombie atomowej*. Recenzja została napisana w 1959 r., w czasie gdy zbrojenia atomowe mocarstw bardzo zajmowały oświecone umysły i tak Konstata A. Jeleński, wytykając księciu z Lampedusy anachronizmy sam wpadł do dołka. Giuseppe Tomasi, pisząc o bombardowaniach z 1943 r., chciał być może pozostawić znak po zniszczeniu dwóch rodzinnych siedzib przez amerykańskie, bardzo konwencjonalne pociski. O tym nieszczęściu recenzent w 1959 r. mógł nie wiedzieć, ale osoba podająca tekst do druku w 1992 r. wiedzieć powinna.

⁴⁵ Rozumiejąc i dzieląc upodobanie Luchina Viscontiego do szczegółów przypominam stosowny fragment powieści: *Pewnego popołudnia znaleźli w jednej z szaf cztery pozytywki, te grające pudeleczka, które wprawiały w zachwyt naiwnych i pełnych afektacji ludzi osiemnastego wieku. Trzy z nich, tonące w kurzu i pajęczynach, były zepsute, ale czwarta, nieco nowsza i szczerzej zamknięta w puzderku z ciemnego drzewa, puściła w ruch swój miedziany cylinder pokryty nacięciami; stalowe języczki zaczęły się unosić i dała się słyszeć nagle delikatna muzyczka, rozbrzmiewająca wysokimi, srebrzystymi tonami: słynny „Karnawał w Wenecji”*. G. Tomasi di Lampedusa, *Lampart*, dz. cyt., s. 205-206. Przywiązanie do szczegółu, „zmysł do materialności” miał zarówno Luchino Visconti, jak i Giuseppe Tomasi. W nowszym tłumaczeniu jego powieści upodobanie do szczegółu przybiera całkiem inne oblicze: *Którego popołudnia znaleźli w komodzie o trzech nogach cztery carillons, te skrzynki muzyczne, które upodobala sobie wymyślna prostota XVIII*

wieku. Trzy z nich pokryte kurzem i pajęczynami, nie wydały dźwięku, ale czwarta, nowsza, szczelniej zamknięta w pudełku z ciemnego drewna, ruszyła z miejsca, obracając swój miedziany cylinder z wypukłymi punktami, a stalowe języczki uniesione w górę od razu wyzwoliły z niej wdzięczną melodię całą ze srebrzystych wysokich tonów – sławetny „Karnawał wenecki”. G. Tomasi di Lampedusa, *Gepard*, dz. cyt., s. 156-157. Kłopot ze szczegółem jest taki: autor napisał, że zakochani znaleźli *carillon*, co mogłoby znaczyć, iż odkryli kuranty (*carillon*) albo też pozytywki (*scatola armonika* to *carillon*). W sposób oczywisty nie idzie o kuranty. Z opisu wynika jasno – narzeczeni trafili na pozytywki. Tłumacz używa zwrotu „skrzynki muzyczne” przeniesionego z angielszczyzny, co potem prowadzi do niezręczności, bo wychodzi na to, że jedna ze skrzynek była zamknięta „w pudełku z ciemnego drewna”. Wyjaśnienie, jak pozytywka puszcza w ruch swój mechanizm odkładam *ad acta*. Pozytywki z powieści, na szczęście, w filmie się nie pojawiają. Nie ma więc potrzeby zajmowania się nimi dłużej.

⁴⁶ L. Schifano, dz. cyt., s. 121.

⁴⁷ Około 1880 r.: O. Bianchi, A. Borigione, Lebrun, Boldetti; około roku 1890: Cromo Lit. Arte; dziesięć lat później: A. Giore; około roku 1920: Carroccio. Za: Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, A. Zwemmer Ltd, London 1992, s. 168.

⁴⁸ L. Visconti, *Zwanzig Jahre Theater*, w: „L'Europeo”, 22 Jg., nr 13, 24 III 1966, s. 34-41; nr. 14, 31 III 1966, s. 62-67; cyt. za: M. Schneider / L. Schirmer (Hrsg), dz. cyt., s. 25.

⁴⁹ L. Schifano, dz. cyt., s. 380.

⁵⁰ Tamże, s. 380 i 381.

⁵¹ Tamże, s. 362. Świadectwo odczytania zostało wystawione reżyserowi w życiorysie załączonym do fragmentu powieściowego *Angelo*, obrazka z życia niższych sfer, którego był autorem i który został wydany po jego śmierci. *Zły uczeń, ale zapalony czytelnik*. L. Visconti, *Angelo*, dz. cyt., s. 166. Przyjemności i korzyści, jakie reżyser czerpał z lektur, potwierdziła Marianne’a Schneider jeszcze raz. *Luchino Visconti był od najwcześniejszej młodości niezamordowanym, zapalonym czytelnikiem i pozostał nim oczywiście przez całe życie*. Visconti, *Schriften, Filme, Stars and Stills*, dz. cyt., s. 11.

⁵² Por. L. Schifano, dz. cyt., s. 144.

⁵³ Autor powieści z na pół opuszczonymi domami, w których nie było żywej duszy, miał

doświadczenia. Przyszłej żonie tak opisywał swój dzień. *O wpół do dziesiątej schodzę do Contabilità (biuro), szeregu pokoi znajdujących się w tylnej części dziedzińca, których nigdy nie widziałas*. C. Cardona, *Lettere a Lily*, Selerino, Palermo 1987, cyt. za: D. Gilmour, *Ostatni lampart, życie Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, tłum. A. Wójcicka, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009, s. 86. Trzeba dodać, że *Contabilità* to określone biuro, mianowicie księgowość. Nie można wykluczyć, że narzeczony oprowadzał Alessandrę Wolff (1894-1982) po pałacu, jak Tancredi Angelicę. Na inny rodzaj samotni zwrócił uwagę biograf Giuseppe Tomasiego di Lampedusa. Przybrany syn księcia chciał pomóc w szukaniu materiałów do książki. *Po śniadaniu kierował mnie do nieużywanego pokoju i sugerował, abym poszperał w starym kredensie, gdyż mogło znajdować się tam coś użytecznego, z trudem go otwierałem, po czym wysypywała się cała sterta listów Lampedusy*. Tamże, s. 8.

⁵⁴ Zegary w portalach teatralnych, zwłaszcza włoskich, nie są czymś odosobnionym. Zauważył je Erwin Herzberger. W teatrach miejskich, jak np. w Lugo można często zauważyć, że na miejscu arystokratycznego herbu był umieszczany w środku górnej części portalu zegar, który powinien obrazowo przedstawiać technicznie postępowego ducha mieszczaństwa. E. Herzberger, *Typologischer Vergleich*, w: *Teatro, Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16. – 19. Jahrhunderts*, Beiträge von S. Albrecht, U. Dembski, S. Grötz, E. Herzberger und U. Quecke, Jonas Verlag, Marburg 2001, s. 110. W jednym ze szkiców do przebudowy berlińskiego teatru królewskiego Karl Friedrich Schinkel na mającym powstać portalu także umieścił zegar. Pozostał on na projekcie, który jest przechowywany w berlińskim Kupferstichkabinett (Schinkel, Karl Friedrich, *Entwurf zur Veränderung von Bühne und Zuschauerraum des Nationaltheaters. Prosenium und Bühne*, Zuschauerraum, Platfond, 1812, Feder, Pinsel, schwarze Tusche, Deckfarben, blaues Tonpapier 49,3 x 54,3 cm. Kupferstichkabinett Berlin SM23b63). Zegary zainstalowano w portalach teatrów: La Fenice (Wenecja), alla Scala (Mediolan), Verdi (Padwa) Comunale (Capri).

⁵⁵ C. Constantini, *Interview*, w: tegoż, *L'ultimo Visconti*, dz. cyt., s. 73; cyt. za: Visconti, *Schriften, Filme, Stars and Stills*, dz. cyt., s. 250.