

Anna Miler

Cztery odyseje Ermanno Olmiego

Panoptikum nr 8 (15), 201-209

2009

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Cztery odyseje Ermanno Olmiego

[...] przeszłość podróżnika zmienia się w zależności od przebytej drogi; nie przeszłość niedawna, która wzrasta wraz z upływem każdego dnia, lecz przestrzeń najodleglejsza. Przybywając do każdego nowego miasta, podróżny odnajduje własną przeszłość, o której posiadaniu już nie pamiętał: obcość tego, czym nie jesteś lub czego nie posiadasz, oczekuje Cię przy przejściu przez miejsca obce [...].

Truizmem jest stwierdzenie, że podróż jest nieodłączną częścią *conditio humana*. Droga – w swych niezliczonych formach i postaciach – stanowi także jedną z najstarszych (*Odyseja*, *Eneida*) oraz najbardziej uniwersalnych (*Żyd wieczny tułacz*, buddyjska *sansara*) metafor ludzkiego losu; postrzegana w sensie symbolicznym może służyć również do opisu tych doświadczeń, które stają się udziałem człowieka „zasiedziałego” (myśl tu choćby o psychologicznej podróży „w głąb siebie”).

W niniejszym eseju, poświęconym analizie wybranych filmów Ermanno Olmiego, będę posługiwać się terminem „podróż” zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym. Zrealizowane na przestrzeni niemal dwóch dekad filmy Olmiego (*Posada*, *Narzeczeni*, *Niech żyje czcigodna pani*, *Legenda o świętym pijaku*) wykazują się bowiem ciekawą właściwością: stawiają w centrum zainteresowania bohaterów mobilnych przestrzennie (czyli wędrowców *sensu stricto*²), a jednocześnie mogą stać się przyczynkiem do szerszej refleksji nad kondycją współczesnego człowieka.

Ideą jednoczącą przywołane utwory wydaje się spojrzenie emigranta, a więc podróżnika wykorzenionego z ojczyzny. Należy przy tym na wstępie zaznaczyć, że jest on postrzegany swoiście – co wynika z faktu, iż Olmi w swych filmach odnosi się głównie do społecznego kontekstu Włoch. By zatem uzasadnić ten pomysł interpretacyjny, konieczny wydaje się choćby krótki komentarz na temat specyficznych – ugruntowanych historycznie, a potwierdzanych także współcześnie – wyróżników specyficznej włoskiej mentalności.

Jej ważnym elementem jest lokalny patriotyzm. Innymi słowy, przykładowo, mieszkaniec Florencji czuje się w pierwszej kolejności Toskańczykiem, nie zaś Włochem³. Przywiązanie do własnego miasta i najbliższej okolicy wynika z pewnością z burzliwej historii kraju, który jako całość pojawił się na mapie dopiero w 1860 roku; wypowiedziane wtedy przez Camillo Cavoura słowa: „Stworzyliśmy Włochy, teraz musimy stworzyć Włochów” nie tracą zresztą nadal swej aktualności. W konsekwencji emigrantami czują się niejednokrotnie mieszkańcy Półwyspu Apenińskiego w obrębie własnego państwa – wówczas, gdy zmuszeni są zmienić miejsce zamieszkania na przykład z południa na północ kraju („małe ojczyzny” we Włoszech znaczą zatem coś innego niż w Polsce).

Zjawisko to potwierdzają filmy Olmiego. Jego „emigracyjna” perspektywa oglądu świata jest przy tym silnie związana z przemianami społecznymi, których reżyser był świadkiem. Szczególnie pierwsze realizacje artysty – *Posada* (1961) i *Narzeczeni* (1963) – niczym czuły sejsmograf odzwierciedlają *boom* ekonomiczny lat sześćdziesiątych, który spowodował ogromną falę migracji ludności ze wsi do miast oraz industrializację biedniejszych, południowych rejonów kraju. I tak w debiutanckim utworze reżysera, główny bohater Domenico, młody mężczyzna pochodzący z małej miejsciny, ubiega się o tytułową posadę w mediolańskim przedsiębiorstwie, zaś w filmie *Narzeczeni* mediolański robotnik wyjeżdża na Sycylię, by modernizować „zacofany technologicznie” region. Jak zauważa Gian Piero Brunetta, dzięki wyostrzonemu zmysłowi obserwacji uświadomienia Olmi epokową rewolucję: ukazuje w swych filmach transformację chłopca w pracownika fabryki. Badacz dodaje przy tym, że twórca *Posady* jest pierwszym włoskim reżyserem, który bohaterem swych realizacji czyni psychologiczne (a zatem pojmowane szerzej niż w kategoriach klasowych) konsekwencje owej zmiany⁴.

Zanim przejdę do analizy wybranych filmów, chciałabym dokonać jeszcze jednego zastrzeżenia, które być może lepiej uzasadni obrany przeze mnie kierunek interpretacji, dopatrującej się w twórczości Olmiego emigracyjnego charakteru. Wypada bowiem przypomnieć, że samo pojęcie emigracyjności posiada co najmniej dwa osobne znaczenia. W ujęciu tradycyjnym odnosi się przede wszystkim do traumy wykorzenia, która objawia się często rozpamiętywaniem przeszłości, bądź przeciwnie – dążeniem do jej przekreślenia, umożliwiając otwarcie „na nowe”. Spojrzenie „wykorzonego z ojczyzny” funkcjonuje tu zatem jako strategia rozpoznania nowych alternatyw, których istnienie zaciera często rutyna codziennego życia. Emigracja uruchamia niejako mechanizm porównawczy między „My” a „Oni”, umożliwiając ocenę tego, co „nasze” z zupełnie innej perspektywy. Obcość i swojskość są bowiem ogólnymi kategoriami poznania świata; gdy napotyamy w naszym doświadczeniu coś nieznanego, możemy podjąć wysiłek reinterpretacji tych sądów, które wcześniej przyjmowaliśmy jako bezdyskusyjne. W rozumieniu „ponowoczesnym” natomiast – wedle popularnej w kręgu polskiej humanistyki teorii Zygmunta Baumana – emigrant to podróżnik dążący do podtrzymania stanu niezakorzenia; jego tożsamość to sprawa negocjowana w procesie subiektywnych decyzji, zaś życiowa wędrówka „nie z celu, ale sama z siebie czerpie swój cel”⁵.

„Przestrzenie fizyczne – przestrzenie wnętrza”

Olmi w swych filmach korzysta jedynie z pierwszej „emigracyjnej postawy” pojmowanej tradycyjnie: ukazuje psychiczny dyskomfort, który jest immanentnie wpisany w status wykorzonego. Uwypukla raczej wyostrome poczucie lokalnej tożsamości bohaterów niż tendencję do asymilacji z nową kulturą, a tym samym zatarcia „odium” obcego.

W filmie *Narzeczeni* jeden z pracowników zakładów mówi, że Sycylijczycy – rolnicy od pokoleń, „nie chcą przywyknąć do masek; przyzwyczajeni są do innego życia, brak im przemysłowej mentalności”. Po chwili dodaje jednak: „niektórzy przychodzili do pracy z jedzeniem w tobołku, a teraz noszą teczki jak inżynierowie”. W *Posadzie* Domenico czuje się nieswojo w ogromnym, zatłoczonym Mediolanie. W czasie przechadzki ulicami miasta z poznaną na egzaminie Antonietą ze zdziwieniem przygląda się sklepowym wystawom z manekinami prezentującymi najnowsze trendy mody. Także pospieszna kawa w towarzystwie dziewczyny ujawnia zakłopotanie bohatera (przeciskając się przez tłum przy bufecie, gubi łyżeczkę) oraz jego „nieobycie” (Domenico waha się, co zrobić

z brudnymi naczyniami, dopiero spojrzenie na sąsiedni stolik utwierdza go w przekonaniu, że filiżanki należy zostawić dla sprzątającego kelnera). Zagubienie w nowym środowisku i samotność młodzieńca najlepiej ukazuje jednak scena sylwestrowego balu. Obraz chłopaka z butelką wina, w „obowiązkowej” karnawałowej czapce, który czeka na krzeselku w niemal pustej sali, a następnie wpada w szpony starszej pary zainteresowanej jedynie alkoholem bohatera; wreszcie zbliżenia na twarz wyraźnie zakłopotanego Domenica wśród roztańczonych par, wzmacniają wrażenie jego obcości. Co prawda, postawa bohatera zmienia się w trakcie imprezy: przekonany, że ukochana Antonietta już nie przyjdzie na bal, chłopak wpada w wir sylwestrowego szaleństwa. Radość Domenica wydaje się jednak raczej aktem rozpaczny, zgodą na udział w „delirium” po to, by zapamiętać i za wszelką cenę stać się częścią wirującej gawiedzi.

Podobnie wyobcowany zdaje się główny bohater realizacji *Narzeczeni* – Giovanni, który, jak już wspominałam, podejmuje pracę na Sycylii, z dala od swojej ukochanej. On także czuje się samotny (w listach do Liliany wyznaje: „nie mogę znaleźć sobie miejsca”) i zagubiony (w hotelowym pokoju nie odróżnia początkowo sygnału telefonicznego budzenia od dzwonka do drzwi; na balu maskowym, zdezorientowany, przeciska się z wyraźnym trudem pod prąd roztańczonego tłumu). Doświadczanie wewnętrznej pustki przez postać podkreśla dodatkowo sposób organizacji przestrzeni – Giovanni często jest sytuowany na tle rozległych, przyciągających uwagę krajobrazów lub przemierza puste obszary (znakomitym przykładem jest choćby scena spaceru po „wymarłym” sycylijskim miasteczku).

Eksplorowanie przez kamerę pustych przestrzeni (w filmie *Narzeczeni* główny bohater niejednokrotnie opuszcza ramy kadru, a kamera jeszcze przez kilka lub kilkanaście sekund kontempluje wnętrze pokoju czy krajobraz miasta) nasuwa skojarzenia z rozwiązaniami stosowanymi przez Antonioniego. Celowi temu służy także zastosowana strategia narracyjna. Akcję od momentu przybycia mężczyzny na wyspę [!] tworzą bowiem, wykonywane przez niego w pojedynkę, powszednie działania podkreślające monotonię samotnego życia: dojazdy do pracy, posiłki, wielogodzinne przebywanie w hotelowym pokoju, długie spacery. Kontakty z innymi pracownikami ograniczają się do konwencjonalnych zachowań: pozdrowień i zdawkowych rozmów.

Na podobieństwa pomiędzy reżyserami wskazuje także podejmowana przez nich tematyka. Nie ulega wątpliwości, że obaj reżyserzy ukazują szeroko pojęty kryzys wartości nowego społeczeństwa Zachodu; o ile jednak twórca *Przygody* zastanawiał się nad problemem alienacji środowiska intelektualistów, o tyle dla Olmiego punkt wyjścia i odniesienia stanowi świat robotników. Co więcej, u Antonioniego motywy postępowania bohaterów nie są widzowi wyjaśniane, natomiast Olmi rozbudowuje te segmenty narracji, które pogłębiają świat wewnętrzny postaci. Niejednokrotnie widzimy na ekranie projekcję ich myśli, zazwyczaj w formie retrospekcji. Przywołują one pamięć „dni szczęśliwych”, zwracają się ku bliskim, umacniając jednocześnie poczucie tożsamości bohaterów (np. kelner Libenzo, z filmu *Niech żyje czcigodna pani*, wraca myślami do dzieciennych lat – dziewczyna ujrzana na biesiadzie przywołuje wspomnienia obrazu anioła wiszącego w rodzinnym domu młodzieńca).

Najwyrazistszym dowodem na istnienie świata wewnętrznego postaci Olmiego, a zatem także swoistej wędrówki bohaterów „w głąb siebie”, pozostaje jednak film *Narzeczeni*. W jego strukturze narracyjnej następuje nieoczekiwana wolta; studium samotności Giovanniego, współtworzone przez sycylijski krajobraz⁶, zostaje bowiem w połowie filmu zastąpione przez sekwencje pokazujące niemal wyłącznie korespondencję z Lilianą.

Od tego momentu film tworzą obrazy wspomnień bohatera wyrażające tęsknotę za ukochaną – ich dialog na odległość, wprowadzony jako *voice over*⁷. Błędem byłoby jednak stwierdzić, że „prywatny świat” mediolańczyka stanowi dominantę wyłącznie drugiej („korespondencyjnej”) części filmu. Również w sekwencjach „fabrycznych” świat zdaje się przefiltrowany przez emocje bohatera, zaś dłuższy pierwszej części filmu tłumaczą tok powolnych, wewnętrznych przemian Giovanniego⁸. Także ten aspekt potwierdza, że – jak pisze Mieczysław Dąbrowski – „emigracyjność sygnalizuje wielką pracę świadomościową, która [...] może prowadzić do [...] uświadomienia sobie, co w tym doświadczeniu godne jest zatrzymania i kultuwowania [...]”. Znakomitą ilustrację przeżywania takiego procesu stanowi słowa Liliany, która w jednym z listów do ukochanego pisze: „Kochany Giovanni, odkąd wyjechałeś nawet niemiłe wspomnienia stały mi się drogie. Ten wyjazd przydał się nam obojgu; może właśnie odległość pozwoliła nam zrozumieć wiele spraw. Wydaje mi się, jakbyśmy teraz obydwójce byli inni – lepsi”. Olmi zdaje się zatem sugerować, że podróż jest przede wszystkim powrotem – rozumianym w sensie realistycznym (Libenzo ucieka z rezydencji signory) lub częściej metaforycznym – oznaczającym „odświeżenie” głębszej relacji z ukochaną osobą.

Konfrontując ze sobą kulturę wiejską (rolniczą) z rzeczywistością przemysłową, reżyser wyraźnie obdarza sympatią tę pierwszą. „Nowa cywilizacja” w filmach Olmiego jest niezrozumiała, obca lub wręcz groźna. W *Posadzie* Mediolan, który – jak głosi napis otwierający dzieło – dla mieszkańców lombardzkich miasteczek jest przede wszystkim miejscem pracy, to miasto pełne ludzi, pojazdów (z powodu natłoku samochodów Domenico wraz z dziewczyną mają problem z przejściem na drugą stronę ulicy), nieustannego hałasu (huk spowodowany przez ekipę budowlaną słychać nawet podczas przeprowadzanego egzaminu) i nieładu (mieszkańcy utyskują, obserwując postępujące roboty – „burzyli i rozbierali siedem razy. – Za dużo inżynierów”). Samo przedsiębiorstwo także robi wrażenie przestrzeni nieprzyjaznej – labirynt niemal kafkowskich korytarzy, ogromne schody, wreszcie geometrycznie zaprojektowane pokoje podkreślają nienaturalność otoczenia.

Podobną kompozycję przestrzeni zastosował Olmi w filmie *Narzeczeni*. Naszpikowane dymiącymi kominami zakłady, w których pracuje Giovanni, wyraźnie przytłaczają bohatera. Ogromne maszyny, zbliżenia na ich poszczególne części, wreszcie ujęcia ludzi w planie totalnym intensyfikują uczucie zagrożenia, co zdaje się potwierdzać sekwencja zestawiająca ze sobą bezpośrednio ujęcia prezentujące olbrzymie maszyny oraz scenę wjazdu na sygnale karetki pogotowia¹⁰. Kontrast pomiędzy technologią a przyjaznym człowiekowi i środowisku systemem pracy sycylijskich rolników uzmysławia natomiast budowa sekwencji, w której po obrazach hałaśliwych zakładów następują ujęcia ukazujące w kompletnej ciszy pole owiec i napędzany siłą natury wiatrak. Znamienna wydaje się również scena, w której bohater przybywa po raz pierwszy do nowego miejsca pracy – Giovanni filmowany jest bowiem przez kraty, co powoduje wrażenie jego zamknięcia w klatce.

Vado lavorare!

Bohaterowie filmów Olmiego przemieszczają się jednak nie tylko przestrzennie, zmieniając miejsce pobytu w sensie geograficznym, ale podróżują także metaforycznie – pnąc się w hierarchii społecznej. Przepustką do lepszego życia stanowi praca podjęta w przedsiębiorstwie (*Posada*), fabryce (*Narzeczeni*) czy rezydencji zamożnej akcjonariuszki międzynarodowej korporacji (*Niech żyje czcigodna pani*). Otrzymana posada Domenica to dla jego rodziny niezwykle awans społeczny; znamienna wydaje się tu scena wyjścia do

pracy chłopaka wraz ze swoim ojcem. Podczas gdy ten ostatni ma na sobie krótką marynarkę i beret – uniform robotnika, jego syn ubrany jest w odzienie „innej klasy” – nowo zakupiony długi płaszcz (reszta ubiegających się o miejsce w przedsiębiorstwie nosi podobny strój). Aspiracje rodziny Domenica sięgają jednak wyżej. Bohater zapytany przez szefa, dlaczego porzucił naukę i chce pracować, wspomina bowiem o swoim młodszym, uczącym się bracie Franco. Sugeruje tym samym, że musiał podjąć pracę zarobkową, ponieważ rodzina zainwestowała w edukację najmłodszego członka rodziny.

Praca postrzegana jest jako sposób osiągnięcia społecznego awansu także w filmie *Narzeczeni* oraz *Niech żyje czcigodna pani*. Giovanni tłumaczy swojej ukochanej przed wyjazdem: „Raz w życiu przydarza mi się taka szansa [...] Jeśli nie pojedę, znajdą dziesięciu chętnych na moje miejsce”. Natomiast młodzutki adept kelnerskiego fachu Libenzo, który wraz z grupą przyjaciół bierze udział w przygotowaniu wystawnego przyjęcia na cześć tajemniczej wiekowej signory, słyszy od przełożonego: „zostaliście wybrani jako najlepsi z waszego kursu, postarajcie się więc jak najlepiej skorzystać z danej wam okazji”. Jak dowiadujemy się z głośników rozmieszczonych w całej rezydencji, na biesiadę zjadą bowiem „luminarze świata finansów i kultury; ich obecność przynosi wielki zaszczyt firmie”, ważna jest zatem „gotowość, staranność i elegancja”.

Przemysłowa rzeczywistość wymaga szybkiej adaptacji. Prezentując silnie zhierarchizowaną strukturę społeczną¹¹, reżyser uzmysławia charakterystyczne dla niej cechy: hipokryzję elity, a zarazem swoiste „odczłowieczenie”, które staje się jej udziałem. W *Posadzie* najbardziej „ludzką” postacią, jaką napotyka w swej podróży w wielkim przedsiębiorstwie Domenico, jest przełożony gońców. Podczas gdy jego zwierzchnicy przykuci do swoich biurk muszą ściśle przestrzegać ustalonych procedur, Sartori może sobie bowiem pozwolić na swobodne przemieszczanie się po firmie, na sprzeciw będący wszak zarazem symptomem lenistwa (mężczyzna nie reaguje na wzywający do obowiązków sygnał dzwonka) oraz własne zdanie („lepiej gdyby pracownicy wyszli na zewnątrz i zacerpnęli trochę świeżego powietrza”). Otrzymanie prestiżowej posady po zmarłym pracowniku paradoksalnie pozbawia zatem chłopca wolności, jakiej doświadczał, roznosząc przesyłki.

Świat elity ukazany jest jako nieprzyjazny w filmie *Niech żyje czcigodna pani*. O uprzedmiotowieniu jednostki świadczy najlepiej scena niemal wojskowego szkolenia, jakie przechodzi przed przyjęciem grupa młodych kelnerów (musztra, kontrola dłoni, czystości butów, sprawdzanie umiejętności posługiwania się korkociągiem przypomina nieco „test psychofizyczny” z *Posady*), a także kompozycja obrazu w scenie biesiady; na pierwszym planie widać bowiem głównie stoły, kieliszki i obrusy, ludzie natomiast stanowią jakby mało istotne tło. Zakłamanie oraz konformistyczne posłuszeństwo „luminarzy świata finansów i kultury” (jak określają ich dialogi) ilustruje znakomicie scena posiłku – choć jest on obrzydliwy, niektórzy z gości głośno chwalać potrawy, jedząc na siłę przygotowane specjały. Strach wobec władzy, ale i pozór wyjątkowości zebranych biesiadników uświadamia zaś sekwencja zastąpienia nieobecnego gościa przez kelnera. W sytuacji patowej – „czcigodna pani nie toleruje pustych miejsc” – to on siada przy stole – w pożyczonych okularach, by poprawić swój wygląd¹².

W świecie przymusu i pośpiechu (pierwsze słowa, które słyszą kelnerzy po przyjeździe z peronu do rezydencji, to „pospieszcie się! tracimy czas”), ostoją ludzkiej wolności znów, podobnie jak *Posadzie*, wydaje się niższa, uboższa warstwa społeczna. To służący pozwalają sobie na krytykę przełożonej i bunt wobec nakazów (podczas gdy ścieżka dźwiękowa przynosi wykład zasad poprawnego zachowania, obraz owym zasadom zaprzecza; kiedy

z *voice-over* słycać na przykład: „pamiętaj, nie zamykaj drzwi nogami, gdy masz zajęte ręce”, na ekranie widzimy kelnerów wykonujących zakazane czynności).

Warto zwrócić uwagę, że we wszystkich przywołanych filmach Olmiego upragniona przez bohaterów praca, w miarę upływu czasu, traci w ich oczach na atrakcyjności lub zostaje jej całkowicie pozbawiona. Owszem Domenico dostaje długo oczekiwaną, prestiżową posadę, jednak ostatnia sekwencja filmu sugeruje jałowość oczekiwań chłopca. Śmierć najwyższego w hierarchii pracownika (siedział on w pierwszej ławce – naprzeciwko „szefa” działu) powoduje wprawdzie zmianę w biurowej strukturze (każdy przesuwają się o jeden stolik do przodu), tak naprawdę jest jednak pozorna: nie oznacza nowych obowiązków ani przywilejów, jedynie lepszą lampkę i ławkę¹³. W *Narzeczonych* gorzkie słowa prawdy wypowiada jeden z kolegów Giovanniego po fachu, stwierdzając, iż życie na Sycylii „kosztuje tyle co w Mediolanie. Praca na południu to już żaden interes, zwłaszcza jeśli ma się rodzinę [...] wielu przywiozło ze sobą żony, ale to ciężkie życie”. Największe rozczarowanie staje się chyba udziałem kelnera Libenzo. Na własnej skórze przekonuje się on bowiem, że kartą przetargową, czy może raczej walutą zapewniającą awans w hierarchii jest seks.

Z upływem lat znaczenie pracy w twórczości Olmiego ulega wyciszeniu. Już w *Posadzie* każdy z anonimowych urzędników ma swoje „bogate” życie prywatne – jeden realizuje się w czasie wolnym jako śpiewak, zaś pracownik, po którym Domenico przejmuje stanowisko, chce napisać książkę. Sekwencje te są rozbudowane i stanowią pokazną część narracji utrzymanej w poetyce podglądania, w którą wpisuje się również przywołana wcześniej scena zabawy sylwestrowej – podczas imprezy, oczami bohatera obserwujemy bowiem przynajmniej dwie „romansowe” historie (wampa i późniejszej towarzyski chłopca), mogące z powodzeniem zostać potraktowane jako inspiracja odrębnych, domagających się rozwinięcia fabuł¹⁴. Gdy w ostatniej sekwencji *Narzeczonych* Giovanni telefonuje do ukochanej, praca staje się dla niego sprawą drugoplanową. W *Niech żyje czcigodna pani* Olmi idzie o krok dalej – Libenzo decyduje się bowiem w ogóle zaniechać pracy. Postawa bohatera, jak twierdzi Gian Piero Brunetta, jest ostatecznym dowodem na to, iż *homo ruralis* nie całkiem zmienił się w *homo technologicus*, a w konsekwencji, że dom i bliscy cały czas stanowią najistotniejszą wartość w życiu Włocha¹⁵.

Podróż introspekcyjna: *Legenda o świętym pijaku*

Interesującym, a nie przedstawionym jeszcze podróżnikiem jest tytułowy bohater *Legendy o świętym pijaku*. Emigrant z Polski (Andrzej wspomina między innymi swój wyjazd z Dolnego Śląska), podczas swojej niespodziewanej pielgrzymki po Paryżu, otrzymuje od nieznanego przechodnia dużą sumę pieniędzy, którą ma przekazać – gdy uzna za stosowne – jako ofiarę w Kościele. Tajemniczy ofiarodawca sądzi bowiem, że zawdzięcza świętej Teresie wielką łaskę; jako jej „dłużnik” pomaga pijakowi, czyniąc go pośrednikiem świętej transakcji.

Podobnie jak we wcześniejszych realizacjach także w tej odnajdziemy motyw pracy. Co znamienne, Andrzej („jestem z zawodu górnikiem jak ojciec i rolnikiem jak dziadek”) nie ma w ogóle stałego zatrudnienia i wcale nie ubiega się o nie (bohater podejmuje jedynie dwudniową pracę, widz nie ogląda jednak tego epizodu). Również w tym filmie odnaleźć można, jakże istotny, motyw przestrzeni – choć mężczyzna chce iść do przodu (spłacić dług), mimowolnie się cofa. Słabość alkoholika sprawia, że tkwi przytwierdzony przy tym samym stoliku, w tym samym parszywym barze¹⁶.

Według Brunetty najpóźniejsza chronologicznie, wybrana przeze mnie, realizacja stanowi swoiste podsumowanie rozważań Olmiego nad sensem ludzkiego życia¹⁷. Opo- wieść o włóczędze rzeczywiście wydaje się najpełniejszym świadectwem światopoglądu artysty – pojawia się tu bowiem, jak wspomniałam, wiele wątków znanych z wcześniejszych filmów, ale jednocześnie bardziej rozbudowany został poziom metafory. Historia może być zatem z powodzeniem traktowana jako rodzaj filozoficznej powiastki. Na taki trop wskazuje już sam tytuł filmu – *Legenda o świętym pijaku* odnosi się bowiem wprost do średniowiecznej literatury hagiograficznej. Także dominanta fabularna – „permanen- tne wędrowanie” (bohater jako bezdomny zmienia codziennie miejsce swego pobytu) – może być potraktowana jako metafora ludzkiego losu. Za symboliczną interpretacją dzieła przemawia wreszcie samo miejsce akcji (choć wiemy, że rozgrywa się ona w Pa- ryzu, miasto, jak zauważa Tadeusz Sobolewski – jest „jakby pozaczasowe, przeniknięte melancholijnym światłem, trochę jak ze snu”¹⁸).

Już pierwszy dialog między pijakiem a tajemniczym ofiarodawcą zdradza inspirację tekstami Ewangelii. Film rozpoczyna się bowiem pytaniem: „Dokąd idziesz, bracie?”, bezdomny odpowiada: „Mój Boże, któż to wie?”, na co „opatrznościowy mąż” deklaruje: „Mogę wskazać ci drogę; to Bóg sprawił, że się spotkaliśmy”. Choć Andrzej cieszy się z otrzymanej „cudownie” zapomogi i obiecuje ją spłacić, jego plany spełzają na niczym – w podziękowaniu świętej Teresie przeszkadzają bowiem doczesne przyjemności: ko- biety i alkohol, do których namawia bohatera Wojtek (kolega – oszust z młodzieńczych lat¹⁹). Zachowanie bohatera jest zatem metaforą losu chrześcijanina, który pomimo naj- lepszych chęci i dążenia do życia według przykazań – grzeszy. Pijak nie przestaje jednak wierzyć, że uda mu się osiągnąć cel; bardzo chce dotrzymać danej obietnicy. Można powiedzieć, że pieniądze cudem przez bohatera zdobywane i beztrosko tracone, pełnią tu funkcję chrześcijańskiej łaski (Andrzej między innymi dwukrotnie znajduje portfel z banknotami, a także otrzymuje pożądaną kwotę od ponownie spotkanego, tajemni- czego bogacza).

Ostatnia sekwencja filmu ukazuje mężczyznę, który w przedśmiertnym delirium doświadcza widzenia świętej Teresy i okazuje skruchę, przyznając, że nie udało mu się wypełnić swojego postanowienia. Kończąc swoją ziemską wędrówkę, zawstydzony, ale i z nutą radości szepcze: „Przyszłaś do mnie, choć zbłądziłem...”. Finał filmu, w którym umiera postać pierwszoplanowa, wydaje się optymistyczny. Olmi sugeruje bowiem, że nawet w chwili śmierci Bóg wyciąga do skruszonego grzesznika pomocną dłoń – Teresa w ostatnim widzeniu deklaruje: „jeśli potrzebujesz pieniędzy, mam w torbie”. Artysta przypomina tym samym, że „drogi boskie nie są ludzkimi drogami” – wszak według Ewangelii pierwszym zbawionym był nawrócony na krzyżu złoczyńca.

Jak starałam się wykazać, wybrane filmy Olmiego zawierają w sobie motyw różnie rozumianej podróży. „Nowoczesny Ulises”, mimo najbardziej tragicznych i absurdal- nych perypetii, powraca do domu w poczuciu sensu egzystencji, utwierdzony we własnej tożsamości. Najznakomitszym tego przykładem jest *Legenda o świętym pijaku*, gdzie błą- kający się i zagubiony *homo viator* zastąpiony jest przez świadomego celu swej wędrówki *homo peregrinusa*. Artysta przypomina w ten sposób, iż każda podróż „jest sama przez się wieczną preambułą, wstępem do czegoś, co ma wciąż nastąpić i co jest tuż, tuż”²⁰.

Przypisy

- ¹ I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, Warszawa 1975, s. 23.
- ² Zob. K. Podemski, *Socjologia podróży*, Poznań 2004, s. 8.
- ³ Włosi swój lokalny patriotyzm określają mianem *campanilismo* – przyznając, że ich zainteresowanie światem nie sięga poza zasięg najbliższej dzwonnicy kościelnej czyli *campanile*. O skali tego fenomenu świadczy fakt, iż autorzy zarówno włoskich, jak i angielskich opracowań dotyczących włoskiego kina niemal zawsze podają, z jakiego regionu pochodzą reżyserzy będący przedmiotem ich uwagi. Zob. np.: P. Russo, *Storia del cinema italiano*, Torino 2007 czy C. Celli i M. Cottino-Jones, *A New Guide to Italian Cinema*, New York 2007.
- ⁴ Por. G.P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo*, Bari 2007, s. 185.
- ⁵ Poglądy Baumana na kwestie, o których mowa, dobrze oddaje jego artykuł *Ponowoczesne wzory osobowości*. Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 1993, nr 2, s. 10. Por. także: Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 133-180.
- ⁶ Pustynny krajobraz Sycylii i panujący skwar wzmacniają odczuwaną przez bohatera pustkę oraz jego emocjonalny dyskomfort. Powracające uczucie znajduje też swoje odzwierciedlenie w aurze – skojarzone zostaje bowiem z wodą (gdy w ostatniej sekwencji filmu Giovanni telefonuje do ukochanej, po długim okresie suszy wybucha gwałtowna, letnia burza; po scenie, w której bohater czyta list narzeczonej, następnym ujęciu prezentuje orzeźwiający kąpiel bohatera w morzu).
- ⁷ Rozwój uczucia podkreśla dodatkowo praca kamery – w sekwencji czytania listów Olmi niejako „na odległość” buduje frazę ujęcie – przeciwujące: bohaterowie kadrowani są oddzielnie, jednak narasta wrażenie, że rozmawiają ze sobą, aż wreszcie spotykają się i całują w jednym kadrze; antycypują niejako w ten sposób kolejne ujęcie, w którym Giovanni rozmawia z dziewczyną przez telefon i nawiązuje z nią bezpośredni kontakt.
- ⁸ Christian Depuyper nazwał kino Olmiego *cinema ipodermico* – „kinem podskórnym”, ponieważ pozwala widzowi „wśliznąć się pod skórę” bohatera. Podają za: G.P. Brunetta, *Il cinema contenporaneo*, op. cit., s. 183.
- ⁹ M. Dąbrowski, *Swójobcylinny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Warszawa 2001, s. 21.
- ¹⁰ Podobny wydźwięk ma dość długie ujęcie podczas balu w filmie *Narzeczeni*, prezentujące ogromną papierową rzeźbę (symbol nowej cywilizacji?), która podczas pokazu fajerwerków zapala się, a następnie jest pospiesznie gaszona.
- ¹¹ Obowiązującą hierarchię wyraża dobitnie scena rozmieszczania wizytówek na przyjęciu w filmie *Niech żyje czcigodna pani*. W *Posadzie* natomiast zwraca uwagę scena powitania kolejno szefa, Domenico i nędzara przez portiera (pierwszemu kłania się on w pas, drugiego zbywa, trzeciego nie zauważa) oraz scena w biurze kierownika – jedna osoba przynosi mu kawę, natomiast mieszanie łyżeczką należy już do obowiązków innej.
- ¹² Warto dodać, że pożyczone okulary nie spełniają swojego zadania – na pytanie: „Widzi pan?” kelner odpowiada przecząco. Istnieje pokusa, by zinterpretować ten epizod jako dowód na swoistą krótkowzroczność elity, zajętej wyłącznie sobą; wszak *signora* także posługuje się lornetką. Do tej hipotezy nie pasuje jednak główny bohater – również okularnik, który jest obserwatorem całego spektaklu.
- ¹³ Jeśli przyjąć, że *Posada* to film posiadający cechy paraboli, a firma to metafora biurokratyzowanego życia (za taką interpretacją przemawia fakt, że nie wiemy, co w zasadzie owo przedsiębiorstwo produkuje, brak także specyfikacji obowiązków poszczególnych pracowników) można wysnuć hipotezę, iż tytułowa posada to ludzkie życie – wszak powtarzane w filmie hasło *Il posto sicuro per tutta la vita* znaczy nie mniej, ni więcej tylko „pewne stanowisko na całe życie”. Opuuszczona przez zmarłego pracownika ławka nabiera dodatkowego znaczenia; sugeruje mianowicie, że śmierć to ostateczna „promocja”.
- ¹⁴ Swobodna konwencja akcentująca „nieznaczące” (jeśli za kryterium uznać budowę intrygi) epizody przypomina nieco późniejsze filmy Miłocha Formana – wspomniana scena nasuwa skojarzenia z balem w *Miłości blondynki* (1965).
- ¹⁵ Por. G.P. Brunetta, *Il cinema contenporaneo*, op. cit., s. 192.
- ¹⁶ Bohater poszukuje także przyjaznej, domowej przestrzeni – wszak z radością przyjmuje perspektywę stabilizacji (możliwość stałego lokum w zamian za „przywilej bezdomnego” nocuującego każdego dnia pod innym mostem), która pojawia się po spotkaniu z bogatym przyjacielem z lat szkolnych. Tęsknota za oazą spokoju to kolejny motyw spajający *Legendę o świętym pijaku* z filmami wcześniej analizowanymi. Wątek ten obecny jest również choćby w realizacji *Narzeczeni*. Mówiąc o współpracownikach w fabryce, jeden z robotników stwierdza, że współtowarzysze „jak tylko odłożą parę groszy, budują dom. Nieważne, że potem przyjdzie im zaprzestać pracy w połowie, byle tylko położyć parę cegieł”.
- ¹⁷ Por. G.P. Brunetta, *Il cinema contenporaneo*, op. cit., s. 191.

¹⁸ T. Sobolewski, *Ukryta religijność kina*, „Znak” 2000, nr 10, s. 21-22.

¹⁹ Istnieje pokusa, by uznać Wojtkę, który namawia głównego bohatera do „złego”, za drugie „ja” Andrzeja. Hipoteza ta może zostać łatwo obalona, ponieważ we wspomnieniach alkoholika mamy obraz radosnego uścisku obu postaci ze szkolnych lat. Można jednak przyjąć, że wtedy rozdwojenie jaźni nie miało jeszcze miejsca – „ciemna strona” charakteru jeszcze się nie ujawniła.

²⁰ Cyt. za: przedmowa do: C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Milano 2005, s. 3. (Tłumaczenie J. Ugniewska).

Summary

This essay is dedicated to Ermanno Olmi's oeuvre. Miller analyzes four of his feature films (*The Job*, *The Engagement*, *Long Live the Lady!* and *The Legend of the Holy Drinker*), pointing out that the main motif that connects them is travel. It could be considered literally (all main characters of Olmi's films are emigrants) or in a metaphorical way – as a psychological journey. Miller concludes her essay with the analysis of *The Legend of the Holy Drinker*. According to her, this movie sums up Olmi's views on life regarded as travel from birth to the “earthly death” – here the *homo viator* figure is replaced by *homo peregrinus*. Therefore, it could be claimed that Olmi's cinema focuses on “coming back home” scheme, which enables the protagonists to sustain their self-identities.