http://dx.doi.org/10.18778/7525-738-0.04

Aleksandra Brzyszcz

Podróż: ku przebudzeniu i śmierci

Podróż (*Il viaggio*, 1974, reż. Vittorio De Sica), którego premiera odbyła się w Paryżu w 1974 roku, był ostatnim dziełem w dorobku De Siki. Film ten już w początkowej fazie realizacji naznaczony był swoistym „piętnem końca", nie tylko z powodu podejmowanego tematu, ale również z uwagi na ciężki stan zdrowia reżysera, który podczas pracy nad filmem odczuwał silne dolegliwości wywołane nieuleczalną chorobą serca. De Sica zmarł w Paryżu w dniu uroczystego pokazu Podróży[1].

Jak zauważa Tadeusz Miczka, motyw upadku, końca i rozkładu, cechujący sztukę europejską drugiej połowy XIX wieku przeżył renesans w czasach postmodernizmu[2]. Refleksja o schyłku kultury zachodniej wpłynęła również na kinematografię włoską, gdzie rozważania dotyczące ostatecznego upadku tradycyjnych wartości przybrały formę „obsesji śmierci". Atmosferą dekadentyzmu przesycone są także ostatnie filmy De Siki. Po nakręceniu oscarowego Ogrodu rodziny Finzi-Continich (*Il giardino dei Finzi-Contini*, 1970), którego „nekrologiczna"[3] wymowa wzbudziła szereg

[1] Tadeusz Miczka, *Obsesja śmierci. O dekadencji w schyłkowym okresie twórczości włoskich mistrzów sztuki filmowej*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – antropologia kultury – humanistyka*, t. XII, red. Jacek Kolbuszewski, Wrocław: Wrocławskie Towarzystwo Naukowe 2009, s. 190.

[2] *Ibidem*, s. 188.

[3] Termin użyty przez Miczkę odsyła z jednej strony do warstwy narracyjnej dzieła, które koncentruje się wokół losów żydowskiej rodziny wywiezionej do obozu koncentracyjnego do Niemiec, z drugiej natomiast odnosi się do specyficznych środków wyrazu, określonych przez autora jako „manieryzm tanatologiczny". Miczka wskazuje ponadto na stan ducha reżysera przeżywającego głęboko dramat starości oraz upływającego czasu. *Ibidem*, s. 189.

dyskusji, zwrócił się on w stronę realizacji kameralnych dramatów miłosnych. Zarówno Krótkie wakacje (*Breve vacanza*, 1973), jak i wspomniana już Podróż oparte są na utrwalonym w historii kultury motywie współistnienia miłości i śmierci, na odwiecznej dialektyce między Erosem a Tanatosem. W obrazach tych gwałtowności uczuć towarzyszy myśl o śmierci i chorobie, a miłosne uniesienia bohaterów naznaczone są bliskością nieuchronnego końca. Ostatni film De Siki nawiązuje luźno do noweli Luigiego Pirandella o tym samym tytule. Literacki pierwowzór opowiada historię sycylijskiej wdowy, Adrianny Braggi, która zmuszona udać się po diagnozę poza rodzinne strony w towarzystwie brata zmarłego męża, odkrywa w sobie uczucie do towarzysza podróży. Odwzajemniwszy miłość, Cesare Braggi zabiera Adriannę w romantyczną podróż po Włoszech. Nowo odkryte uczucie rozwija się jednak w cieniu śmiertelnej choroby Adrianny, której symptomy coraz częściej dają o sobie znać. Pod wpływem listu od swoich dzieci, świadoma skandalu, na jaki naraża się związkiem z Cesare, Adrianna popełnia samobójstwo, przyjmując śmiertelną dawkę lekarstwa przepisanego jej przez lekarza. Zarówno w noweli Pirandella, jak i w obrazie De Siki napięcie między tłumionym uczuciem a widmem czyhającej śmierci jest silnie zarysowane. Jednak De Sica zdecydował się rozbudować niektóre elementy opowiadania Pirandella, dzięki czemu nadał dziełu dramatycznej głębi. W jaki sposób przebiega zatem owa miłosna podróż, u kresu której filmowi bohaterowie De Siki dostępują przebudzenia okrutnie przypieczętowanego śmiercią?

Kameralność

Ostatnią realizację De Siki można nazwać dramatem kameralnym. Należy jednak zadać pytanie, na czym polega owa „kameralność" w dziele włoskiego reżysera. Zazwyczaj termin ten kojarzony jest ze specyficzną atmosferą domowego zacisza. Standardowy

aspekt „kameralności" rozumianej jako tło oraz ściśle związanej z miejscem akcji obecny jest również w Podróży. W istocie większość scen ukazuje bohaterów na tle bogato wyposażonych wnętrz, przywodzących na myśl efektowny przepych *la belle époque*, urozmaicony sycylijskim folklorem. Opowiadana historia nabiera dzięki temu intymnej atmosfery, co w oczywisty sposób współgra z jej tematem. Kameralna, zamknięta przestrzeń stanowi przy tym doskonałe pole dla rodzącej się bliskości między Adrianną i Cesare. Nabiera ona dzięki temu szerszego znaczenia, odnoszącego się ściśle do erotycznej fascynacji między kochankami. Ta korespondencja między miłosnym wątkiem a tłem buduarowych dekoracji, będąca inwencją włoskiego reżyser, nie jest obecna w tekście literackim. Pirandello skupił się bowiem na opisie losu sycylijskich kobiet, dla których całkowite odseparowanie i zamknięcie w domu były elementem codzienności. Pisarz identyfikuje kameralność z izolacją, monotonią, nudą i rezygnacją, nadając mu silnie pejoratywne znaczenie. Niemniej jednak spokój, który zdaje się wyłaniać z przytulnych wnętrz przedstawionych w filmie, jest także jedynie pozorny. Reżyser zdecydował się bowiem odejść od literackiego oryginału i nadać relacjom głównych bohaterów więcej dramatyzmu. W noweli znajduje się jedynie wzmianka o tym, że Cesare myślał już wcześniej o poślubieniu Adrianny – w filmie natomiast charakter ich znajomości jest od samego początku bardzo czytelny. Oto Cesare (Richard Burton), po odczytaniu ojcowskiego testamentu, odwiedza Adriannę (Sofia Loren). Zapowiedź wizyty ukochanego zastaje Adriannę w sypialni, pośród pościeli, prześcieradeł, koronek. Ona sama ubiera się w pośpiechu, próbując jednocześnie uprzątnąć nieład panujący w damskim buduarze. Kobieta niecierpliwie oczekuje przyjazdu mężczyzny, a z jej zachowania wynika, że nie jest to pierwsza wizyta Cesare w jej rodzinnym domu. Intymność, która przesyca opisywaną scenę, zostaje zakłócona przez wiadomość, iż zgodnie z ostatnią wolą ojca Cesare ma ona poślubić nie jego, lecz młodszego brata, Antonia.

Następnie widz przenosi się wraz z nowo poślubioną parą do majątku rodzinnego, gdzie ma ona spędzić swój miesiąc miodowy. Znamienna jest scena, w której Antonio oprowadza młodą żonę po domu. Przy wejściu do sypialni zatrzymują się, gdyż Adriannę ogarnia słabość. W rzeczywistości jest to jednak przerażenie wynikające z niechcianej bliskości. Do kameralnej atmosfery sypialni powraca De Sica jeszcze dwukrotnie. Po raz pierwszy kiedy, po śmierci Antonia, Adrianna nasłuchuje w sypialni kroków powracającego do domu Cesare. Kobieta, spacerując pomiędzy otwartym oknem a łóżkiem, stara się odgadnąć, co dzieje się w pokoju na górze. Przyszli kochankowie oglądają ponadto przed snem swoje zdjęcia, a końcowe ujęcie obejmuje fasadę domu, w którym palą się światła jedynie w ich sypialniach.

Kolejnym powrotem do motywu intymnego wnętrza są sceny poprzedzające rozwiązanie akcji i obrazujące ostatnie chwile kochanków. Adrianna, zapoznawszy się z wiadomością od matki, która wypomina parze skandaliczny charakter ich długotrwałej nieobecności, dostaje ataku duszności i umiera o poranku w ich wspólnej sypialni. Śmierci głównej bohaterki towarzyszą dochodzące z zewnątrz krzyki przechodniów, informujące o wybuchu I wojny światowej. Atmosfera bliskości i zaufania, która wytwarza się w czasie miłosnej podróży między Cesare a Adrianną, znika. Kameralny nastrój zaburzony zostaje również w scenie, w której Cesare informuje Adriannę o konieczności udania się do Palermo w celu zdiagnozowania odczuwanych przez nią dolegliwości. Scena ta odbywa się bowiem w saloniku udekorowanym soczystą czerwienią. Gwałtowny opór Adrianny bojącej się opuścić dom, w połączeniu z intensywnością barw, nadaje filmowej narracji żywszego tempa. Bohaterka zostaje jednak zmuszona do wyjazdu przez Cesare – jako głowa rodziny, podejmuje on decyzje za innych domowników. Czerwień mebli i draperii saloniku, w którym toczą rozmowę Adrianna i Cesare, przywodzi na myśl wystrój sali balowej. W istocie przygotowania Adrianny do wyjazdu przypominają szykowanie się do wielkiego wyjścia: otrzymuje nową garderobę, przymierza kapelu-

sze i suknie. Co więcej, jak sama przyznaje, czuje się jakby *wkładała maskę*. W tym fragmencie pozostaje De Sica wierny pirandellowskiej opowieści, w której do czynienia mamy z niemal analogiczną sceną. Jednakże podczas lektury tekstu wyłania się pytanie, czy rzeczywiście chodzi tu jedynie o materialne przebranie, o karnawałową maskę ukrywającą twarz dla zabawy? Czy wręcz odwrotnie, jest to ponowne odkrycie własnej tożsamości tłumionej przez wiele lat pod ciężarem konwenansów? Pytanie to zdaje się zasadne, jeśli przypomnimy, iż jednym z ulubionych tematów Pirandella był problem ludzkiej osobowości. Warto się też zastanowić, czy czerwień, która dominuje w filmowej scenie „przebierania", jest zapowiedzią przyszłych uniesień czy też groźbą choroby i śmierci? Jakkolwiek nie odpowiedzielibyśmy na to pytanie, pewne jest, że scena ta zrywa z dotychczasową senną estetyką obrazu, zapowiadając przełom również w samej narracji.

Z powyższego fragmentu wynika, że „kameralność" filmu De Siki łączy się przede wszystkim z miejscem akcji, w którym przeważają ograniczone i przytulne przestrzenie. Jednakże wspomniany przeze mnie termin odsyła jednocześnie do warstwy technicznej filmu, a w szczególności do jednego z jej elementów, czyli lekko prześwietlonych zdjęć autorstwa Ennia Guarnieriego. Nadają one obrazowi De Siki zamglony, lekko oniryczny charakter. Sceny poprzedzające podróż kochanków kręcone są w dużej mierze w ciągu dnia, często o poranku, który zdaje się łagodzić sycylijskie upały. Rozjaśnione zdjęcia nie oddają również egzotycznego charakteru śródziemnomorskiej przyrody ani piękna krajobrazów. Sycylijski klimat zdaje się więc nie ingerować w życie protagonistów, których stylizacje i kostiumy są zawsze świeże, lekkie i w delikatnych odcieniach. Kreuje w ten sposób De Sica idylliczny obraz życia bohaterów. Jednak ta pozornie wakacyjna atmosfera pozostaje w sprzeczności z wewnętrznym rozdarciem Adrianny i Cesare, odczuwających bezustannie fatalizm wzajemnych uczuć. Lekko zamglony charakter zdjęć ulega stopniowemu nasyceniu w momencie, gdy udają się oni w podróż, lecz dopiero finał miłosnego dramatu, który

reżyser osadził w chłodnej i szarej scenerii weneckich kanałów, nabiera zdecydowanie wyraźnych barw. Dzięki temu zabiegowi ujmuje reżyser historię rozgrywającą się na Sycylii w swojego rodzaju cudzysłów. Przedstawione tam zdarzenia nie dotyczą realnej egzystencji protagonistów, a jedynie jej mglistej projekcji. Cudzysłów pastelowych barw ustępuje w miarę oddalania się od miejsca, gdzie odwieczne zwyczaje stoją na drodze ku szczęściu bohaterów, równoznacznym w filmie De Siki z miłosnym spełnieniem. Nasycenie kolorów i zróżnicowanie scenerii, w których rozgrywa się akcja, obrazuje tym samym moment przebudzenia bohaterów odkrywających w sobie odwagę do zadeklarowania wzajemnych uczuć, pomimo widma śmiertelnej choroby wykrytej u Adrianny.

Podróż

Adrianna i Cesare opuszczają rodzinne strony. Pociągiem udają się najpierw do Palermo, gdzie składają wizytę u kardiologa. Postawiona diagnoza wyklucza nadzieję na wyzdrowienie. Adrianna ma tego świadomość, jednak nowe otoczenie, zgiełk miasta i obecność Cesare wzbudza w niej nieznane dotąd uczucie szczęścia. W drodze powrotnej z kabaretu wyznają sobie miłość. Następnego dnia, pod pretekstem potwierdzenia diagnozy lekarskiej, Cesare zabiera Adriannę do Neapolu. W rzeczywistości jest to jednak próba ucieczki przed nieprzychylnością ich wspólnego losu. Adrianna i Cesare odwiedzają kolejnego doktora. Tym razem jednak Cesare nie wyjaśnia, że towarzysząca mu kobieta jest jego szwagierką, a na pytanie, czy posiadają dzieci, bez skrępowania odpowiada twierdząco. Czuje się bowiem odpowiedzialny za Landina, syna swego zmarłego brata. Tak długo wypierana nadzieja o wspólnym życiu zdaje się więc urzeczywistniać w miarę, jak bohaterowie oddalają się od domu. Podróż fizyczna towarzyszy podróży emocjonalnej, uwalniając w Adriannie i Cesare długo tłumione uczucia. Motyw, którym posłużył się

Pirandello, a który wykorzystał w swoim filmie De Sica, odsyła nas do jego pierwotnej symboliki: podróż nie oznacza bowiem jedynie zwykłego, fizycznego przemieszczania się, lecz łączy się z poszukiwaniem i z chęcią zmiany[4]. Należałoby dodać, że nie chodzi tu o jakąkolwiek zmianę, lecz taką, która niesie ze sobą lepszy los. Jak zauważają Mark O'Connell i Reje Airey: „Podróż symbolizuje dążenie do doskonałości – fizycznej, duchowej lub jednej i drugiej zarazem. Wyruszyć w podróż to wstąpić na (potencjalnie niebezpieczną) ścieżkę życia, na której końcu znajduje się (…) duchowe oświecenie, odpowiednik mitycznej ziemi obiecanej (…)"[5]. Bohaterowie De Siki nie podróżują zatem w celu uzyskania czy też potwierdzenia tego, co sami już przeczuwają, lecz po to, aby odnaleźć nowe otoczenie, w którym spełnieniu ulegną ich ukryte marzenia o miłości. Warta uwagi jest drastyczna zmiana przestrzeni życiowej Adrianny. Opuszcza ona rodzinny dom zmarłego męża, w którym zamknęła się na znak żałoby. Podróżuje pociągiem, statkiem, zwiedza Palermo, Neapol, Florencję, Rawennę i Wenecję. Strach, który początkowo paraliżuje bohaterkę, ustępuje miejsca zachwytowi i upojeniu nieznanym światem. Tak więc wyznanie miłości staje się możliwe jedynie w otwartej i żywej przestrzeni miasta. Owa chęć zmiany otoczenia oraz poszukiwanie nowej rzeczywistości towarzyszy Adriannie przez cały film. Symbolizują je elementy przywołujące na myśl pojęcia przenikania, możliwości, szerokiej perspektywy oraz świadomości, a więc otwierane drzwi i okna[6]. Warto przyjrzeć się bliżej ich znaczeniu w psychologii oraz w tradycyjnej symbolice. Psychologowie podkreślają często wartość symboliczną domu. Jego wnętrze odpowiada indywidualnej konstrukcji psychicznej danej osoby, jego otoczenie natomiast symbolizuje element zewnętrzny. Drzwi i okna traktowane są w psychologii jako ilustracja stosunków, jakie zachodzą między tymi dwoma wymiarami, a więc

[4] Juan E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków: Znak 2008, s. 322, *ad* hasła „podróż".

[5] Mark O'Connell, Reje Airey, *Ilustrowana encyklopedia: znaki i symbole*, Warszawa: Bellona 2007, s. 88.

[6] *Ibidem*, s. 284, *ad* hasła „okno".

określają relacje człowieka z innymi oraz ze światem[7]. Przywołani już przeze mnie O'Connell i Airey piszą, że: „Istnieje wiele symboli przejścia, ale brama lub drzwi to motyw archetypiczny – wejście do innego świata (pokoju, miasta, świątyni, instytucji społecznej) lub przejście do innego stanu, niebiańskiego lub piekielnego, do raju lub do więzienia. Przejście przez bramę to przekroczenie progu dzielącego to, co znane i to, co nieznane"[8]. Film De Siki zdaje się potwierdzać psychologiczne i symboliczne odwołania wymienionych elementów przestrzeni. Nabierają one istotnego znaczenia m.in. w scenie, w której Adrianna pokonuje schody, wspinając się ku najwyższemu piętru domu, gdzie znajduje się taras. Trawiona bólem serca podchodzi do drzwi, lecz są one zamknięte. Próbuje otworzyć kolejne i nagle pada na nią strumień oślepiającego światła. Kobieta wychodzi na taras, gdzie w słońcu odzyskuje chwilowo radość życia. Jej czarna sylwetka odziana w żałobny strój kontrastuje z bielą suszącego się prania. Adriannę kluczącą wśród powiewających obrusów i prześcieradeł zastaje Cesare. Próbuje ją przekonać, że nadal może być szczęśliwa, że powinna być szczęśliwa dla swojego syna. Adrianna odrzuca argumenty Ceasare – jako wdowa, zgodnie z sycylijskim zwyczajem, powinna się pogrążyć w żałobie do końca życia. Twarz Adrianny przysłonięta jest jednak lekko prześwitującą tkaniną, która, ukrywając rysy twarzy bohaterki, nie pozwala zweryfikować, czy jest ona przekonana do własnych słów.

Wspomniany motyw pojawia się również w przywołanej już scenie, w której Adrianna oczekuje w swojej sypialni na powrót Cesare. Otwierając okno, próbuje zapewne wpuścić do pomieszczenia trochę chłodu, aby ukoić nerwy. Nie przynosi to jednak rezultatu, a jej niepokój wzrasta, kiedy słyszy kroki ukochanego w mieszkaniu piętro wyżej. Jednakże wśród obrazów, które wykorzystują omawiany motyw, najbardziej znaczące wydają się sceny poprzedzające śmierć bohaterki. Wcześnie rano, kiedy Adrianna nie może

[7] *Ibidem*, s. 85.
[8] *Ibidem*, s. 86.

spać, Cesare chce zamknąć okno, aby odgłosy miasta oraz wpadające przez nie światło nie mąciły spokoju kochanki. Kobieta woli jednak, aby pozostało ono otwarte, deklarując wprost: *Lubię światło. Nie chcę ciemności*. W chwilę później, gdy Cesare wychodzi zatelegrafować do matki Adrianny, bohaterka, w ataku duszności, podchodzi do okna szukając bezskutecznie ukojenia.

Poszukiwanie przestrzeni oraz ulgi w bólu przekazuje De Sica za pomocą dwóch popularnych w kulturze motywów. Podróż, którą odbywają bohaterowie, jak również pojawiające się w historii okna oraz drzwi obrazują z jednej strony potrzebę zmiany, poszukiwania innej rzeczywistości, a z drugiej – budzącą się świadomość głównych bohaterów.

Przebudzenie

Adrianna i Cesare opuszczają gorącą Sycylię, kierując się na północ, ku miejscom o bardziej umiarkowanym, a nawet chłodnym klimacie. Ostatecznym punktem ich podróży staje się Wenecja, miasto, które w tradycji w światowej kinematografii urosło do rangi symbolu. Podobnie jak w Śmierci w Wenecji (*La morte a Venezia*, 1971, reż. Luchino Visconti) woda, miłość i śmierć budują w filmie De Siki charakterystyczne tło, dzięki któremu reżyser splata ze sobą romantyczne oraz niepokojące obrazy. Tym, co wyróżnia miasto na lagunach od innych zwiedzanych przez parę miejsc jest pojawiająca się świadomość własnego życia. Jak zauważa Adrianna: *Wiesz? Tutaj jest tak, jakbym otworzyłam naprawdę oczy po raz pierwszy. Wszystkie inne wspaniałe miejsca, do których mnie zabrałeś, Florencja, Rawenna, nie istniały dla mnie. Widziałam tylko Ciebie. (…) Teraz jest inaczej. Patrzę i widzę nie tylko Ciebie, ale również te wszystkie cudowne rzeczy, które mnie otaczają. I jest to cudowne uczucie.* Podróż, którą kobieta odbywa w towarzystwie ukochanego mężczyzny, nie prowadzi zatem jedynie do miłosnego spełnienia, ale także do świadomej refleksji

nad własną egzystencją oraz przeżywanym szczęściem. Jak pisze Wojciech Cynarski: „W wielu religiach występują rytuały przejścia – z jednego stanu lub statusu społecznego – do drugiego – związane z ważnymi w życiu wydarzeniami (urodziny, ślub). Można jednak przyjąć, że także fizyczne przejście określonej drogi (trasy podróży) i odwiedzenie danego wyjątkowego miejsca zawiera dla podróżnika podobne symboliczne, magiczne lub rytualne znaczenie”[9]. W świetle przytoczonych słów można uznać, że droga Adrianny jest dążeniem do pokonania ograniczeń wynikających z jej stanu. Podróż, oprócz znaczenia emocjonalnego, staje się poszukiwaniem tożsamości, co z kolei zestawia film De Siki z jego literackim pierwowzorem.

Chłód wody zdaje się ponadto wpływać orzeźwiająco na bohaterów filmu. Adrianna zaczyna dostrzegać nadzieję na lepszy los, Cesare decyduje się poprosić ją o rękę. Miłosnemu przebudzeniu, które powoli nabiera formy rzeczywistego szczęścia, towarzyszy erotyczne spełnienie. Adrianna i Cesare cieszą się intymnością wspólnego życia, które niespodziewanie przerywa śmierć. Ważnym elementem ostatnich sekwencji filmu są wspomniane już w poprzednim fragmencie bardziej nasycone barwy, które kontrastują z pastelowym i idyllicznym, lecz nierzeczywistym obrazem zdjęć kręconych na Sycylii. Proces ten odzwierciedla pewną symetrię: podczas gdy zdjęcia nabierają ostrości, miłość bohaterów staje się wyraźnie fizyczna. Uczucie, które wybucha między Cesare a Adrianną podczas ich wspólnej wędrówki, prowadzi zatem do przebudzenia i planowania wspólnej przyszłości. Bohaterowie De Siki sięgają więc po rzeczywisty i nieznany wcześniej wymiar egzystencji. W przypadku Adrianny przebudzenie to zdaje się w dodatku naturalną konsekwencją opuszczenia domu i poszukiwania nowej przestrzeni życia. Podróż staje się dla kobiety rytuałem, dzięki któremu konstruuje ona na nowo własną tożsamość.

[9] Wojciech J. Cynarski, *Człowiek podróżujący dla samorealizacji*, [w:] *Człowiek w podróży*, red. Zbigniew Krawczyk, Ewa Lewandowska-Tarasiuk, Warszawa: Almamater Wyższa Szkoła Ekonomiczna 2009, s. 74.

Miłość i śmierć

Jak już wspomniałam, dominującym elementem, który leży u podstaw narracji zarówno opowiadania Pirandella, jak i filmu De Siki, jest współistnienie dwóch motywów: miłości i śmierci. Dzieło włoskiego reżysera różni się jednak od noweli intensywnością, z jaką dialektyka ta zostaje ukazana. O ile w literackim pierwowzorze śmierć wyraża się poprzez żałobę Adrianny oraz jej chorobę, o tyle film wydaje się bogatszy w inspiracje i motywy ewokujące śmierć. Należy zaznaczyć, iż De Sica czyni ją głównym motorem intrygi, wyznaczającym poszczególne, przełomowe punkty akcji. Film rozpoczyna się w momencie śmierci ojca Cesare. Ostatnią wolą głowy rodu jest, aby brat pierworodnego syna, Antonio, poślubił Adriannę. Testament ojca zostaje wypełniony, mimo sprzeciwu Adrianny oraz ku rozpaczy zakochanego w niej Cesare. Sytuacja mężczyzny jest o tyle trudna, że został on niejako wyznaczony do realizacji ojcowskiej prośby. Staje w obliczu odwiecznego konfliktu między miłością a obowiązkiem, przy czym wybór zdaje się dla niego jasny: rezygnując z własnego szczęścia w imię ojcowskiego testamentu, nie waha się ani przez chwilę. Śmierć ojca determinuje zatem losy całej trójki oraz dalszy rozwój wydarzeń. Kolejnym punktem, w którym śmierć wyznacza bieg akcji, jest wypadek Antonia, którego samochód stacza się w przepaść. Adrianna zostaje wdową, a Cesare opuszcza Mediolan oraz swoją długoletnią kochankę, aby powrócić na Sycylię i zaopiekować się szwagierką. Żałobny nastrój przeplata się z radością ponownego spotkania zakochanych w sobie osób. Śmierć Antonia jest niejako początkiem nawiązania bliższej więzi między przyszłymi kochankami, tym bardziej iż odbywa się ono w ramach przyjętego zwyczaju, zgodnie z którym brat otacza opieką żonę po zmarłym bracie. Nikogo pośród domowników nie dziwi troska i czułość, jaką Cesare okazuje Adriannie. Ona sama, podobnie jak jej syn, Landino, poddają się tej opiece bardzo chętnie i z wyraźną ulgą.

Naturalna wydaje się też podróż w celu ustalenia przyczyny problemów zdrowotnych Adrianny, na którą z uporem nalega Cesare. Zanim jednak bohaterowie opuszczą rodzinne strony, Adrianna otrzymuje nową garderobę. Zamieniwszy żałobny strój na wieczorową toaletę, prezentuje się Cesare odmieniona. Mężczyzna odnajduje w niej kobietę sprzed małżeństwa z Antoniem, upaja się jej widokiem, pozwalając sobie nawet na figlarną prośbę o obrót, aby mógł obejrzeć ją w całości. Cały spektakl rozgrywa się całkowicie między Adrianną i Cesare, bowiem osoby z otoczenia traktują zachowanie mężczyzny jako zupełnie naturalne. Jedynie Adrianna zawstydzona jest jego zachowaniem. Być może jednak jej wstyd wynika z faktu, iż zachwyt, który widzi w oczach Cesare, sprawia jej przyjemność.

Śmierć pojawia się w Podróży także za sprawą wątku dotyczącego choroby Adrianny. Dolegliwości wystąpią już w początkowych momentach filmu, kiedy to Antonio pokazuje swojej młodej małżonce ich letnią posiadłość. W pewnym momencie widzimy na twarzy Adrianny grymas bólu, który widz może początkowo zinterpretować jako niechęć do życia z niekochanym mężczyzną. Jednakże w świetle późniejszych wydarzeń niemoc Adrianny zdaje się nabierać innych barw: oto choroba po raz pierwszy daje o sobie znać. Emocjonalne cierpienie oraz medycznie stwierdzona choroba zdają się splatać ze sobą, gdy okazuje się, że Adrianna cierpi na poważną chorobę serca. Wspomina o niej ponadto rodzinny lekarz, który przyjmuje poród Adrianny. Rozmawia o tym z Cesare, który może się jedynie domyślać prawdziwych przyczyn złego stanu zdrowia i ducha szwagierki. Tak więc cierpienia duszy i brak emocjonalnego spełnienia Adrianny nabierają w filmie realnych cech w postaci dolegliwości kardiologicznych, choć jasne jest, że nie istnieje związek przyczynowo-skutkowy między nimi. Jednak, podobnie jak w przypadku fizycznej śmierci, której obrazy wielokrotnie powracają w filmie De Siki, choroba Adrianny popycha bohaterów do podjęcia kroków, które w końcowym rozliczeniu przyczyniają się do ich szczęścia. Sytuację tę bardzo dobrze objaśniają słowa Bar-

bary Sokołowskiej: „Choroba jest sytuacją graniczną, która niszczy przedustawny ład, niewzruszony zdawałoby się autonomiczny życiowy *constans*, a nakazuje wkroczyć w obce wymiary rzeczywistości, obszar dialogowych zmagań z samym sobą i innymi”[10].

Korzystając z szerokiego repertuaru możliwości, jakie niesie ze sobą medium filmowe, wzbogacił De Sica literacką opowieść Pirandella o elementy wyraźnie konotujące atmosferę schyłku oraz doskonale obrazujące sytuacje zakochanej pary. De Sica wprowadza zatem na ekran sceny związane z wybuchem wojny w Libii[11] w 1911 roku, a także odwołuje się do zamachu w Sarajewie i deklaracji wybuchu I wojny światowej, która ma miejsce w dniu śmierci Adrianna. Ponadto wplata reżyser w akcję odwołanie do mediolańskiej premiery opery Giacoma Pucciniego, *Madame Butterfly* z 1904 roku[12]. To nie przypadek, że De Sica przywołuje w filmie dzieło o wyjątkowym napięciu dramatycznym, opowiadające o miłosnym niespełnieniu, oczekiwaniu i zawodzie.

Śmierć obecna w obrazie De Siki nie jest jedynie śmiercią fizyczną. Przybiera także inne formy, z których utkany zostaje głęboko melodramatyczny nastrój filmu. Zostaje ona bowiem zestawiona z radością miłosnych uniesień, wybuchających z siłą wprost proporcjonalną do okresu, w którym pozostawały uśpione.

Dzieło De Siki jest zatem kameralnym dramatem miłosnym, którego bohaterowie podejmują wyzwanie rzucone przez fatal-

[10] Barbara Sokołowska, *Czas choroby… motyw choroby w filozofii i literaturze. Prolegomena*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii*…, s. 85–86.

[11] Wojna w Libii rozpoczęta w 1911 roku i trwająca ponad rok była efektem ambicji kolonialnych Włoch. Mimo pokonania Turcji, która sprawowała w tym czasie kontrolę nad Libią, nie udało się Włochom w pełni skolonizować podbitych terenów. Na drodze stanęły klimat, brak sprawności organizacyjnych i przede wszystkim opór miejscowej ludności. W ostatecznym rozrachunku wojna w Libii okazała się porażką. Zob. Józef A. Gierowski, *Historia Włoch*, Wrocław: Ossolineum 1999, s. 464–467.

[12] *Opera: kompozytorzy, dzieła, wykonawcy*, red. Andreás Batta, Kolonia: Könemann 2001, s. 469.

ną namiętność. Podświadomie podejmują próbę zmiany swojej przestrzeni życiowej, w której dostąpić mogą, choć przez chwilę, upragnionego szczęścia. Tytułowa Podróż jest więc emocjonalnym odkrywaniem nie tylko tłumionych uczuć, ale także własnej tożsamości. I w tym punkcie De Sica i Pirandello zdają się mówić tym samym językiem.