

Epitafium odchodzącym w ciemność. O liryczności filmu Żołnierki Valeria Zurliniego

ABSTRACT. Igielska Anna, *Epitafium odchodzącym w ciemność. O liryczności filmu Żołnierki Valeria Zurliniego* [Epitaph for Those Departing into Darkness: On the Lyrical Quality of Valerio Zurlini's film *The Camp Followers (Le soldatesse)*]. "Images" vol. XXXIX, no. 48. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 7–27. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.39.48.1>.

Based on Ugo Pirro's novel *Le soldatesse* (1956), Valerio Zurlini's 1965 film of the same title, translated as *The Camp Followers*, is a story using the director's characteristic lyrical modus, which radically distinguishes it from its prose literary source. This is evidenced, in addition to the choice of theme and main problem, by the narrative solutions used in the work: in composition, plot development, character modeling, the handling of off-camera commentary, original music and, finally, imagery, including intertextual references to masterpieces of poetry (Eugenio Montale, *La bufera*, 1943) and painting (Jacopo Pontormo, *Il Trasporto di Cristo*, 1525/26–1528). The dramaturgical analysis of the work, firstly, leads to reflections on the possibilities of film in general to transpose lyricism, understood – following Andrzej Stoff – primarily as “a phenomenon in the field of man's relation to the world”. Secondly, it leads to the question of the significance of the lyrical reworking of the plot, which acquaints us with the story of a group of young women during the Italian occupation of Greece in 1942.

KEYWORDS: *Le soldatesse*, *The Camp Followers*, Valerio Zurlini (1926–1982), *La bufera*, Italian cinema, aesthetics, lyricism

W roku 1956, tym samym, w którym Ugo Pirro publikuje swą powieść *Le soldatesse*, ukazuje się trzeci tom poetycki Eugenia Montalego, zatytułowany *La bufera e altro (Zawierucha i inne wiersze)*. Otwierający go, a interesujący nas w sposób szczególny, wiersz *La bufera* pochodzi, podobnie jak czternaście pozostałych zamieszczonych w tym pierwszym powojennym wydaniu poezji noblisty, z mrocznego okresu 1940–1942. Przez wzgląd na faszystowską cenzurę wiersze Montalego z czasu wojny, zawierające wystarczająco czytelne sygnały postawy krytycznej względem rozpętanego „szaleństwa śmierci” („*follia di morte*”)[1], wydano pierwotnie w Szwajcarii, w zeszytach serii „Lugano”, pod wymownym tytułem *Finisterre („Quaderni della collana di Lugano”, 1943, red. Pino Bernasconi)*, a następnie w poszerzonym o inne utwory własne i tłumaczone zbiorze florenckim z roku 1945 (wydawnictwo Barbèra; red. Giorgio Zampa). Powiedzieć, że ostatnie wersy wiersza *La bufera*, wykorzystanego przez Valeria Zurliniego i jego współscenarzystów (Leonarda Benvenuto i Piero de Bernardiego) w zamknięciu filmu

[1] Zob. Eugenio Montale, *Nowe stance*, przeł. Władysław Lark, [w:] idem, *Poezje wybrane*, wybrała

i wstępem opatrzyła Hanna Kralowa, PIW, Warszawa 1987, s. 82.

Żołnierki (1965)[2], splatają się z rzeczywistością przedstawioną dzieła, którego akcja osadzona została w realiach włosko-niemieckiej okupacji Grecji w roku 1942[3], to trochę za mało; trzeba by raczej uznać, że wersje te z rzeczywistości wojennej wyrastają, do niej powracają i ją opisują. Wkomponowane w ostatni obraz filmu, potęgują jego symboliczność i nadają mu wyrazistość właściwą obrazowaniu poetyckiemu[4]. Jawią się także jako element współkonstituujący i intensyfikujący liryczność dzieła, utrzymywaną konsekwentnie na przestrzeni całego utworu, a bez wątpienia obcą powieści Pirra.

1. W finałowej scenie filmu *Żołnierki* młoda Greczynka Eftichia – jedna z trzynastu dziewcząt przewożonych do włoskich wojskowych domów publicznych, rozsianych na trasie między Atenami a Ochrydą – odprowadzana jest przez Gaetana Martino, podporucznika dowodzącego wyprawą, w górzystą okolicę, by – jak się domyślamy – opuścić szeregi „armii Sagapò”[5] i przyłączyć się do partyzantów. Pożegnanie tragicznie zakochanych jest krótkie i niemalże bezsłowne; Eftichia nie spojrzy na stojącego obok mężczyznę, a on, kładąc rękę na ramieniu odwróconej do niego plecami kobiety, wypowie tylko jedno słowo: „addio”. Muzyka i głos narratora, odsłaniającego się w filmie po raz

[2] *Le soldatesse* (*Żołnierki*), reż. Valerio Zurlini, adaptacja filmowa Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi na podstawie powieści Ugo Pirra, scenariusz Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi we współpracy z Valerio Zurlinim, film czarno-biały, zdjęcia Tonino Delli Colli, operator Franco Di Giacomo, muzyka Mario Nascimbene, dźwięk Emilio Rosa, montaż Franco Arcalli, scenografia Sergio Cenevari, kostiumy Marilú Carteny, produkcja (Morris Ergas) Zebra Film-Debora Film (Rzym) / Franco-London Film (Paryż) we współpracy z Avala Film (Belgrad) i Omnia Deutsch Film (Monaco), dystrybucja Cineriz, czas trwania 120 min, premiera 17.07.1965, obsada: Anna Karina (Elenitza Karaboris), Marie Laforêt [głos: Maria Pia Di Meo] (Eftichia Samidatis), Lea Massari (Toula Dematritza), Rossana Di Rocco (Panaiota Dematritza), Valeria Moriconi (Ebe Bartolini), Milena Dravić (Aspasia Anstasiou), Tomas Milian [głos: Giuseppe Rinaldi] (porucznik Gaetano Martino), Mario Adorf [głos: Pino Locchi] (sierżant Castagnoli), Guido Alberti [głos: Renato Turi] (pułkownik Gambardella), Aleksandar (Aca) Gavrić [głos: Mario Pisul] (major Alessi), Alenka Rančič (Anthea Telesiou), Mila Contini, Pelba Jelena Žigon (Sofia Kalamikari), Joacha Rancic (Lidia Kurakis), Duje Vušić (Ettore Minghetti) i in. Dane produkcyjne cyt. za: *Filmografia*, a cura di Cesare Biarese e Giancarlo Bertolina, [w:] Valerio Zurlini, red. Sergio Toffetti, Museo Nazionale del Cinema Torino, Lindau

1993, s. 217. W całym tekście odnoszę się do edycji DVD: *The Camp Followers*, Korea 2023, NTSC, format obrazu 1:85:1, czas trwania 109:24’.

[3] Dla ścisłości trzeba dodać, że Grecja znajdowała się od czerwca 1941 roku pod potrójną okupacją: niemiecką, włoską i bułgarską. Zob. Richard Clogg, *Historia Grecji nowożytnej*, przeł. Włodzimierz Gałuska, Książka i Wiedza, Warszawa 2006, s. 145. Akcja filmu rozgrywa się – jak można przypuszczać – wiosną 1942 roku (a więc po kapitulacji Grecji [kwiecień 1941] i po wielkim głodzie [zima 1941/1942 roku]). Wówczas to „komunistyczne i niekomunistyczne oddziały partyzanckie schroniły się w górach” (ibidem, s. 153).

[4] Zob. Wolfgang Schadewaldt, *Das Wort der Dichtung. Mythos und Logos*, [w:] *Hellas und Hesperien: gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*, Artemis, Zürich–Stuttgart 1960, s. 96–97.

[5] Tego cynicznego określenia używa w powieści Ugo Pirra – sutenerka odpowiedzialna za rekrutację młodych kobiet do grupy prostytutek przeznaczonych do obsługi wojska okupanta. Jak wyjaśnia autor, w czasie wojny włoską armię nazywano w Grecji *L’Armata Sagapò*; „*sagapò* znaczy po grecku ‘kocham cię’”. Ugo Pirro, *Soldatenmädchen. Roman*, przeł. Gerda von Uslar, Rowohlt, Hamburg 1966, s. 22. Tu i dalej wszystkie tłumaczenia z powieści pochodzą ode mnie – A.I.

drugi jako głos samego wspominającego swą przeszłość podporucznika Martino, towarzyszącą momentowi odchodzenia Eftichii w nieznaną dal:

Nigdy już cię nie ujrzałem. A gdy wojna dobiegła końca, nie wróciłem do Grecji – mroczne przeczucie podpowiadało mi, że cię nie odnajdę. Szłaś, nie odwracając się za siebie, a jednak po latach zdawało mi się, że nagle zobaczyłem ponownie, w ostatnich wersach wiersza, „jak odwróciłaś się i odgarniając chmurę włosów z czoła, skinęłaś mi – by odejść w ciemność” [6].



Słowa zaczerpnięte z wiersza Montalego *La bufera* należą do tego samego filmowego spojrzenia, które w kadrze ukazującym ruiny Partenonu (świątyni poświęconej Atenie Dziewicy) w tle obrazu eksponującego zdewastowany przez wojnę budynek mieszkalny uchwyciło w początkowych obrazach filmu nie tylko moment i rozmiary kulturowego wydziedziczenia Europy, lecz także właściwą treść losu młodych kobiet, zmuszonych przez głód i nędzę do prostytucji.

Akt odejścia w ciemność dotyczy w utworze Montalego kobiety [7] wypłoszonej z jej bezpiecznej dotychczas życiowej „kryjówki” przez wojnę, która nadciągając apokaliptyczną zawieruchą, wśród nagłych błysków, huków i dźwięków, zabierających ze sobą ostatnie błyski

Il. 1. Kilkusekundowe ujęcie (00:02:50–00:02:57) funkcjonujące jako przejście pomiędzy sekwencją działań wojennych a sceną poszukiwania pożywienia wśród zgłiszczy. Istotą filmowego obrazu jest ukazanie wyłaniania się z wojennego dymu ruin Partenonu

[6] *Le soldatesse*, op. cit., 01:48:54–01:49:24. Tu i dalej tłumaczenie ze ścieżki dźwiękowej filmu moje – A.I.
[7] Nawiązująca do tradycji dantejskiej i petrarkowskiej i tym samym wpisująca się w kontinuum poezji łacińskiej i prowansalskiej figura kobiety-posłanniczki anielskiej, wybawczyni i muzy, występująca w roli „ty” lirycznego, jest stale obecna w tomie *La bufera e altro*. Na temat związku kobiety ze sferą *sacrum* w utworach z tego zbioru zob. Angelo Jacomuzzi, *La poesia di Montale. Dagli „Ossi” ai „Diari”*, Einaudi, Torino 1978, s. 41–49. Jak mówił Montale w wywiadzie z roku 1946, wskazując na ciągłość pomiędzy powstającym właśnie nowym tomem poezji a dwoma poprzednimi, „Ho completato il mio lavoro con le poesie di *Finisterre*, che rappresentano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca. Ho proiettato la Selvaggia o la Mandetta o la Delia (la chiami come vuole) dei *Mottetti* sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione, e mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria. Il motivo era già contenuto e anticipato nelle *Nuove stanze*, scritte prima della guerra”. Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, red. Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1996, s. 1482–1483. Cyt. za: Ida Campeggiani, *La bufera e altro*, [w:] Montale, red. Paolo Marini e Niccolò Scaffai, Carocci, Roma 2019,

s. 72–73. Dopowiedzmy, że mówiąc o genezie motywu kobiety widzianej na tle wojny, Montale ma na myśli swój wiersz *Nowe stance* z tomu *Okazje* (*Occasioni*, 1928–1939), należący do cyklu *Motety*. Poeta używa kilku określeń na opisanie tej, której „się powierza”: obok „donna” pojawia się „nube” („chmura”), „angelo” („anioł”) i – rzecz istotnie wskazująca na trwałość wyobrażeń wiążących figurę kobiety z burzą – „procellaria”, ptak z rodziny burzykowatych (łac. *procella* – ‘burza, wichura’). Do grającej w szachy, przywodzącej na myśl kobietę z *Ziemi jałowej* T.S. Eliota, podmiot mówiący w wierszu Montalego *Nuove stanze* zwróci się w trzeciej strofie tymi słowami: „Dawniej nie byłem pewny, czy aby ty sama/ znasz tę grę, co się toczy/ na planszy, a dziś burzą jest na twoim progu:/ szaleństwa śmierci nie uciszysz małym/ kosztem — jeżeli błyski twych oczu to mało —/ innych chce ono ogni z tamtej strony gęstych/ kurtyn, które dla ciebie zaciąga/ bóg przypadku, jeśli jest obecny”. Eugenio Montale, *Nowe stance*, op. cit., s. 82–83. Widziany w planie biograficznym wiersz *La bufera* odsyła do faktu przymusowej ucieczki z Włoch bliskiej Montalemu Army Brandeis, Amerykanki żydowskiego pochodzenia, badaczki twórczości Dantego, unieśmiertelnionej we wcześniejszej twórczości poety pod imieniem Clizia.

złota z mahoni i oprawnych ksiąg, obnaża nietrwałość wszelkich schronień idealnych i stawia pod znakiem zapytania egzystencjalne poczucie bezpieczeństwa[8]. Wejście w ciemność można tu czytać jako ekstremalny akt odwagi[9]. Jak przypomniał Ida Campeggiani, wojna jawiła się Montalemu jako „inność metafizyczna”, stan permanentnego działania sił mroku[10]. Tę wizję chaosu odzwierciedla struktura przywołanego wiersza, operującego wprawdzie tradycyjnymi formami mowy związanej (metryką, strofiką, zwartością kompozycyjną), ale trwającymi na progu rozpadu[11] – jak owe błyski złota na drogocennych przedmiotach, o których mowa w utworze. Operując składnią z nawiasem, pomagającą oddzielić od siebie miejsca zdarzeń (na zewnątrz/ wewnątrz), *La bufera* przywodzi początkowo na myśl fakturę dwugłosowego kontrapunktu, który stopniowo przeobrażać się będzie w kakofonię odgłosów reprezentujących wojnę, kulminujących frenetycznym fandango. W tym punkcie następuje wyraźna cezura i rozładowanie napięcia.

La bufera

Les princes n'ont point d'yeux pour voir ces grand's merveilles,
Leurs mains ne servent plus qu'à nous persécuter...

(Agrippa D'Aubigné, *À Dieu*)

La bufera che sgronda sulle foglie
dure della magnolia i lunghi tuoni
marzolini e la grandine,

(i suoni di cristallo nel tuo nido
notturno ti sorprendono, dell'oro
che s'è spento sui mogani, sul taglio
dei libri rilegati, brucia ancora
una grana di zucchero nel guscio
delle tue palpebre)

il lampo che candisce
alberi e muri
e li sorprende in quella
eternità d'istante — marmo manna
e distruzione — ch'entro te scolpita
porti per tua condanna e che ti lega
più che l'amore a me, strana sorella, —

Burza ciska
na twarde liście magnolii
długie marcowe grzmoty i grad

(brzęk szyb w twojej nocnej kryjówce
zaskoczył cię,
pożłota gasnąca na mahoniach,
na grzbietach ksiąg oprawnych,
tli się jeszcze drobiną słodyczy
w łupince twoich powiek),

piorun oblewa bielą
drzewa i mury
i chwyta je w tym błysku nieskończoności
— skruszony marmur i zniszczenie —
którą wyrytą w sobie niesiesz na własną zgubę,
a która wiąże cię bardziej
niż miłość do mnie, dziwna siostró —

[8] Marcello Vannucci, *Incontri del Novecento. Eugenio Montale*, D'Anna, Firenze 1975, s. 157–158.

[9] Ibidem, s. 158.

[10] Ida Campeggiani, op. cit., s. 73. Autorka powołuje się na wyznanie Montalego z roku 1965, w którym mowa o „la guerra vista soprattutto come alterità

metafisica, stato quasi permanente delle forze oscure che congiurano contro di noi. Stato di fatto quasi ontologico, volgarmente le forze del male”. Eugenio Montale, *Il secondo mestiere*, op. cit., s. 1518.

[11] Zob. Ida Campeggiani, op. cit., s. 80.

e poi lo schianto rude, i SISTRI, il fremere
dei tamburelli sulla fossa fuia,
lo scalpiciare del fandango, e sopra
qualche gesto che annaspa...

Come quando

ti rivolgesti e con la mano, sgombra
la fronte dalla nube dei capelli,

mi salutasti – per entrar nel buio[12].

a potem wrogi łoskot, triangle,
drżenie tamburynów nad ponurym grobem,
tętent fandanga, a wyżej
jakiś ruch, co mroczy...

Jak tamten,

gdy odwróciłaś się i odgarniając
chmurę włosów z czoła

skinęłaś mi — by odejść w ciemność[13].

Wieńczący utwór moment rozdzielenia dwojga osób, precyzyjnie zakotwiczony w czasie („come quando” – „jak wtedy, gdy”) i odmalowany w gestycznych szczegółach, obejmuje ostatnie cztery wersy i ten właśnie fragment przywołuje Zurlini.

Odejście Eftichii jest w filmie *Żołnierki* odejściem jedynym w swoim rodzaju, ale i reżyserowanym z zachowaniem podobieństwa do wcześniejszych odejść wysiadających na kolejnych przystankach kobiet. Stałym elementem w inscenizacji tych chwil pozostaje wymowne odprowadzenie wzrokiem przez inne postaci. Dramatyzm scen wzrasta w miarę wpływu podróży, stosownie do zacieśniania się osobowych więzi, i podąża za zewnętrzną dramaturgią wydarzeń. W sposób szczególnie zrealizowano przypadającą na połowę filmu scenę przekazania 22-letniej Aspasii Anastasiou oddziałowi czarnych koszul. Epizod ten rozpisany został na dwa odrębne akty: oddania dziewczyny w ręce żołnierzy (00:56:00) i odnalezienia jej wśród ciał tych samych żołnierzy (01:10:50). Pod względem dramaturgicznym i tematycznym ten fragment filmu – autorski pomysł scenarzystów, niemający swego odpowiednika w powieści – zasługuje na szczególną uwagę. Znajdziemy w utworze Pirra *Le soldatesse* znany z filmu pełen napięcia epizod z bersalierami oczekującymi na odbicie uprowadzonych przez partyzantów dziewcząt z domu publicznego, ale idea zgrupowania postaci na jedną noc w nieczynnym wagonie kolejowym, pełniącym funkcję „arkadyjskiego” ustronia i funkcjonującym jako sceneria intymnych rozmów i międzyludzkich zbliżeń, nie ma nic wspólnego z typem obrazowania właściwym powieści. Jak w wielu innych swych filmach, tak i w tym Zurlini znalazł sposób na włączenie w opowieść perspektywy religijnej, a mówiąc precyzyjniej, na postawienie po raz kolejny tego samego pytania o sens wiary paschalnej[14].

[12] Eugenio Montale, *La bufera*, [w:] idem, *La bufera e altro*, z esejem Guido Mazzoniego i tekstem Pier Paolo Pasoliniego, Mondadori, Milano 2011, s. 5–6.

[13] Eugenio Montale, *Zawierucha*, przeł. Renata Wojdan, [w:] idem, *Poezje wybrane*, op. cit., s. 87. Dodano brakujące odstępy po trzeciej strofie i przed ostatnim wersem. Niestety, przekład ten właśnie w sposobie oddania owej kluczowej cezury między 20 a 21 wersem okazuje się niesatysfakcjonujący.

[14] Na stałą obecność w twórczości Zurliniego tematu zmartwychwstania Chrystusa i jego związek z motywem nieobecnej matki zwracał uwagę (najwyraźniej po raz pierwszy w literaturze przedmiotu) Alberto Cattini. Zob. Alberto Cattini, *Le stazioni di un'anima*, [w:] Valerio Zurlini, red. Sergio Toffetti, op. cit., s. 137–138 oraz idem, *Fenomenologia dell'infelicità*, [w:] Valerio Zurlini; atti del convegno 30–31 marzo 1990, Casa del Mantegna, Casa del Mantegna, Circolo del Cinema di Mantova, Mantova 1991, s. 32–33 („Col-lana Cinema” 16).

Zrekonstruujemy najpierw dramaturgię tego fragmentu dzieła, by lepiej uchwycić ów zabieg treściowego rozszerzenia, wpisujący się w charakterystyczną dla drugiej połowy XX wieku poetykę „zatartych śladów Emaus i zmartwychwstałego Chrystusa” [15]. Także do *Żołnierek* w pełni stosuje się obserwacja Dariusza Maleszyńskiego, rzucająca światło na Zurliniego osobiste doświadczenie wojny [16]: „Emaus rozszerza się symbolicznie, staje się docelowym miejscem wiary, lecz takim, ku któremu dąży już nie Chrystus, a zrozpaczony współczesny człowiek” [17].

Trwającą 30 minut trzecią – najdłuższą – fazę akcji budują dwie sceny. Pierwsza to wspomniana już scena konfrontacji z bersalierami, rozgrywająca się w miasteczku ukazanym od wewnątrz i z zewnątrz. Oznacza to, że uzyskujemy wstęp do greckich domostw, a wraz z nim dzielimy perspektywę osób przebywających w zamknięciu, sterroryzowanych strachem, poniżanych wyzwiskami i wydawanymi krzykiem komendami. Z drugiej strony możemy obserwować pełne nerwowości oczekiwanie przywódcy bersalierów na powrót żołnierzy wysłanych do odbicia uprowadzonych przez partyzantów prostytutek. W napiętej atmosferze i południowym upale ciężarówka podporucznika Martino zmuszona jest stanąć i czekać na rozwój wydarzeń. Amplituda emocji sięga tutaj od niepewności i uspienia, przez zgrozę, spotęgowaną wszechogarniającą ciszą i padającym z ukrycia strzałem snajpera, do ulgi i rozbawienia w chwili triumfalnego powrotu żołnierzy i „ich” kobiet, pogodnych i sprawiających wrażenie powracających do siebie i do swoich. Jak w lustrze los jednej grupy kobiet, oczekujących w wystawionej na ostrzał ciężarówce przy dźwiękach tęsknej pieśni nuconej przez Aspię, przegląda się w losie drugiej grupy kobiet, ukazanych w chwili przyjazdu na ciężarówce w otoczeniu żołnierzy. Obie razem stanowiąc będą natomiast swoiste lustrzane odbicie trzeciej grupy: oddziału czarnych koszul, do których dołączy Aspasia. Tragiczny los kobiety i faszystowskich żołnierzy – egzekucja z rąk partyzantów – zapowie bieg dalszej akcji w jej planie zewnętrznym (akcja odwetowa) i wewnętrznym (odsłonięcie prawdziwego oblicza podporucznika Gaetana Martino jako człowieka wrażliwego na ludzką krzywdę i stojącego ponad politycznymi i etnicznymi podziałami). Pełen szacunku i czułości gest zasłonięcia ciała martwej Aspii przez Gaetana, niemający żadnego związku z działaniami miotającego się i pałającego żądzą zemsty majora faszystowskiej milicji, porażonego losem swoich pobratymców, wyznacza

[15] Dariusz Cezary Maleszyński, *Emaus. Literacka antropologia Innego*, [w:] idem, *Człowiek w tekście. Formy istnienia według literatury staropolskiej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2002, s. 238.

[16] „Nie zapominajmy, że druga wojna światowa” – mówił Zurlini w związku z planowaną filmową adaptacją powieści Ernesta Hemingwaya *Za rzekę, w cień drzew* (*Across the River and into the Trees*, 1950) i odnosząc się do własnych doświadczeń z okresu młodości – „jest największym doświadczeniem

ludzkości, większym nawet od przybycia Chrystusa na ziemię, gdyż wydarzenie, które pociąga za sobą śmierć 58 milionów ludzi, całkowicie zmienia bieg historii”. Gianluca Minotti, *Valerio Zurlini*, Castoro, Milano 2001, s. 5. Pierwodruk: „Bianco e Nero” 1983, nr 7–8. Zob. także: Mariola Marczak, *Valerio Zurlini. Liryczny egzystencjalista europejskiego kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2021, s. 25.

[17] Dariusz Cezary Maleszyński, op. cit., s. 238.



Il. 2. Po lewej: przyjazd kobiet eskortowanych przez podporucznika Gaetana Martino. Po prawej: nucąca Aspasia

jasny kierunek w sposobie postrzegania tej kluczowej postaci. Zharmozonizowana z nadrzędną koncepcją tej sceny jest głębinowa kompozycja kadru, uwydatniająca na pierwszym planie postać znieruchomiałego porucznika wpatzonego w obraz zmarłej, tylko dwukrotnie na moment udostępniony wzrokowi widza i skoordynowany z wejściami muzyki. Mamy tu – nie po raz pierwszy – do czynienia z subiektywizacją i emocjonalizacją z pośrednictwem muzyki. Podjęta natychmiast dalsza jazda w kierunku gór, gdzie ukrywają się partyzanci, z ładunkiem, który – jak powie kierowca pojazdu, sierżant Castagnoli – jest niczym dynamit (01:13:28), oznacza jawne ignorowanie czyhającego niebezpieczeństwa. Trzecia tercja filmu (40 minut ze 110-minutowego dzieła) stoi właśnie pod znakiem śmierci – doświadczanej i zadawanej – i stanowi swoiste studium postaw moralnych i uczuciowych w sytuacjach granicznych.



Il. 3. Powrót bersalierów z kobietami odbitymi z rąk greckich partyzantów



Il. 4. Odjazd Aspasii z oddziałem czarnych koszul



Il. 5. U góry: Gaetano Martino dostrzegający ciało Aspasii wśród faszystowskich żołnierzy zamordowanych przez greckich partyzantów. U dołu: akt „pogrzebania” kobiety przez włoskiego podporucznika

Druga scena budująca środkową, rzec by można: osiową, fazę akcji rozpoczyna się w atmosferze będącej przedłużeniem radosnej aury epizodu z bersalierami. Żołnierze i kobiety, zamieniające się na chwilę w towarzyski podróży, cieszą się na równi możliwością zażycia kąpeli pod bieżącą wodą i wyprania ubrań oraz perspektywą odpoczynku w niespodziewanie luksusowych warunkach, jakie stwarzają przedziały wagonu sypialnego. Postawę nieprzejechanie pełną rezerwy ma jedynie Eftichia. Zbliżający się do siebie sierżant Castagnoli i Ebe (włoska prostytutka, jedyna wyraźnie starsza od innych kobiet i z dłuższym stażem) wspólnie przygotowują posiłek, gdy wzrok kobiety przykuwa twarz patrząca z obrazu przytwierdzonego do ściany wagonu, przywodząca Ebe na myśl jej czteroipółletnią córeczkę, pozostawioną pod opieką ciotki. W mgnieniu oka życiowa zaradność kobiety i jej pogodzenie z uprawianą profesją stają w innym świetle. Odslonięty fragment przeszłości prowokuje odpowiedź po stronie Castagnolego, którego wojna – jak się okazuje w krótkiej wymianie zdań – także zmusiła do opuszczenia własnego dziecka. Właśnie ta para postaci, wyraźnie pomyślana jako duet o rysach komediowych^[18], ważny kontrapunkt – nieistniejący, dodajmy, w powieści – dla innych postaci i sposobu przedstawiania krzyżowych relacji zawiązujących się między żołnierzami biorącymi udział w wyprawie a wiezionymi przez nich kobietami, wprowadzi do filmu trop tematyki religijnej. Dziecięcą

[18] A komiczność ową uzyskuje się „przez brutalne stłumienie lub świadome odwrócenie parametru tragicznego”. Zob. Etienne Souriau, *Czym jest sytuacja*

dramatyczna?, przeł. Barbara Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2, s. 280.



Il. 6. Po lewej: Ebe przyglądająca się postaci widniejącej na obrazie przymocowanym do ściany wagonu kolejowego, w której rysach rozpoznaje rysy własnej córki. Po prawej: Jacopo Pontormo, *Il Trasporto di Cristo* (*Deposizione*), 1525/26–1528, olej na desce, 313 × 192 cm, Florencja, kościół św. Felicyty (detal)

twarz z wagonowej reprodukcji „zapożyczył” Zurlini od postaci podtrzymującej ciało zdejmowanego z krzyża Chrystusa z florenckiego obrazu ołtarzowego Jacopa Pontormo *Il Trasporto di Cristo* (1525/26–1528). Zurlini, podobnym gestem jak Pontormo, który użyczył swych rysów widocznemu w głębi obrazu Nikodemowi, wybrał dla wprowadzenia ważnej dla niego problematyki paschalnej detal, który przy powierzchownym oglądzie nie zdradza swego pochodzenia i faktu bycia częścią całości, a który wystarczająco wyraźnie buduje dodatkowy horyzont rozumienia dzieła filmowego. Choć powiązanie tematyczne obrazu z treścią filmu wydaje się oczywiste, nie można nie zauważyć, że w sposobie przedstawienia ewangelicznego wydarzenia Pontormo, łącząc w jednym obrazie ikonografię zdjęcia z krzyża, złożenia do grobu i opłakiwania Jezusa^[19], w żadnym wypadku nie kieruje się w stronę ewokowania mroku, żałoby, męki i śmierci. Przeciwnie, wszystko tu – na czele z piramidalną kompozycją ujętych w „tanecznym” ruchu postaci i doborem palety barwnej, w której dominują jasny róż i błękit, dopełniane odcieniami zieleni i koloru pomarańczowego^[20] – kieruje się ku górze, eksponuje lekkość, osobliwą słodycz i triumf życia nad śmiercią. Zdaniem Doris Krystof obraz odsyła koncepcyjnie do łaski zbawienia jako sensu ofiary Chrystusa^[21]. Ułamkowy czarno-biały cytat wizualny zdaje się jednocześnie oddalać rzeczywistość przedstawioną filmu od świata obrazu malarzkiego i – poprzez uczynienie fragmentu malarzkiego nieodróżnialnym estetycznie od filmowego – przybliżać do siebie obie rzeczywistości.



Il. 7. Jacopo Pontormo, *Il Trasporto di Cristo* (*Deposizione*), 1525/26–1528, olej na desce, 313 × 192 cm, Florencja, kościół św. Felicyty

[19] Doris Krystof, *Jacopo Carrucci, genannt Pontormo: 1494–1557*, Könemann, Köln 1998, s. 95.

[20] Ibidem.

[21] Ibidem.

Także w tym krótkim, bo niespełna 3-minutowym (00:51:40–00:54:20), epizodzie wagonowym dwukrotnie przywołany motyw muzyczny (tylko na klarnet i gitarę), towarzyszący wspomnieniom o dzieciach, służy zbudowaniu intymnej przestrzeni wspólnego doświadczenia i porozumienia, która w miarę upływu akcji będzie się rozrastać. Jako że Ebe i Castagnoli nie występują w roli pierwszej pary tragicznej w filmowej opowieści i nie im powierzono eksponowanie mrocznej strony wojennego doświadczenia, ich rozmowę i właściwą jej atmosferę melancholii uznać można za preludium do dwóch innych dialogów, kierujących już wprost i dyskursywnie ku problemowi dehumanizacji: nocnych rozmów Gaetana z Eftichią i jej serdeczną przyjaciółką Elenitzą. Eleni tłumaczy żołnierzowi naturę nienawiści Eftichii, skierowanej – jak wyjaśnia – nie na zewnątrz, lecz ku samej sobie, poniżonej głodem i koniecznością walki o przetrwanie na warunkach niegodnych człowieka.

Rozmowa w ciemności nabiera w *Żołnierzach* rangi motywu. Każda z trzech scen wieńczących fazy akcji drugą, trzecią i czwartą kończy się dialogiem w mroku nocy, w którego centrum stoją Gaetano Martino i dwie kobiety: jedna (Eftichia) całkowicie nieprzystępna, druga (Eleni) – przeciwnie – rozmowna, skora do przelotnej rozkoszy, przybierająca postawę świadomie ignorującą zgrozę rzeczywistości, pełniąca rolę mediatora i tłumaczki uczuć niewypowiedzianych i w tym sensie będąca pomostem pomiędzy włoskim porucznikiem a Eftichią. Jej uwłaczająca śmierć przez dobicie strzałem z pistoletu, ukazująca siłę strachu^[22] przeobrażającą faszystowskiego majora w oprawcę wyzbytego wszelkich skrupułów moralnych, zbliży do siebie obie niezdolne nawiązać relacji, a odczuwające wzajemną bliskość osoby. Motyw rozmowy w ciemności ulegnie tymczasem uniwersalizacji i metaforyzacji, powracając w strofie Montalego w obrazie kobiety odchodzącej nie w ciemność nocy czy śmierci, lecz w wielopostaciową ciemność wojny.

W poprzedzającym finałową scenę rozstania intymnym nocnym monologu, skierowanym do Gaetana, Eftichia zdefiniuje wprost to, o co się upomina swą postawą radykalnej odmowy uczestnictwa, a co, będąc spuścizną chrześcijańską, wyrosło przecież na gruncie myśli greckiej (jako idea filantropii) i jej łacińskiej adaptacji (pod pojęciem

[22] Problem ten, istotny w powieści Pirra, w filmie podjęty zostanie tylko punktowo. „Nic nie czyni człowieka tak okrutnym jak strach przed śmiercią i zniszczeniem” – powie Martino w zakończeniu utworu, wracając pamięcią do postaci faszystowskiego majora i chwili zamordowania przez niego umierającej Eleni. I doda, przyglądając się porucznikowi De Sirti, żołnierzowi, któremu powierzono zadanie wyjątkowo niewdzięczne: prowadzenie oficerskiego kasyna w Volos, mającego stać się wkrótce sławnym

ze swej wybornej kuchni: „właśnie De Sirti mógłby w sytuacji zagrożenia stać się najokrutniejszym z nas wszystkich. Tak zdyscyplinowany i ambitny, któremu każdy dzień dawał na nowo przyjemność czucia się zwycięzcą, nigdy nie zniósłby bycia zaliczonym w poczet pokonanych. Nie wiem, jak to się stało, że w moim umyśle obraz mego towarzysza podróży, majora, połączył się z obrazem De Sirtiego, ale czułem, jak wzbiera we mnie ciemne, złowieszcze przeczucie”. Ugo Pirro, op. cit., s. 120–121.

humanitas)[23]. Eftichia upomina się o to, co „stało się podstawą naj-szlachetniejszych pierwiastków kultury europejskiej”[24]:

Kiedy już minie wojna, kto nam odda te lata i doprowadzi to wszystko do końca? Będzie można zapomnieć. Także wszystkie te rzeczy, w które uczono nas wierzyć od dziecka: życzliwość, godność, szacunek dla słabszych, dobroć dla bliźnich. Nie, nigdy się na to nie zgodzę.

Kocham cię i rozumiesz teraz, w jaki sposób. Ale powiedzieć coś takiego dzisiaj, w tych warunkach, to jak zmówić modlitwę za dziecko, które już nie żyje[25].

W wypowiedzi powraca – jak widzimy – motyw dziecka, splatając w nieoczywisty sposób dwie pary postaci i dwa odniesienia intertekstowe (do renesansowego malarstwa Pontorma i do współczesnej poezji Montalego) w idei wyjścia wewnątrz dzieła poza dzieło. Władysław Stróżewski ujmował ten ruch w optyce platońskiej, pisząc, że „zadaniem sztuki jest, poprzez przekraczanie siebie i przekraczanie zawartych w sobie samej jakości, otwarcie drogi do idei wartości i objawienie ich w ich czystych postaciach”[26].

Wojenna reminiscencja byłego podporucznika, odbłask żywej pamięci człowieka „błąkającego się w swych ciemnych przypomnieniach”[27], jest snuta – tak w powieści, jak i w filmie – ze względu na przeżyta niegdyś niezwykłą relację z pewną kobietą. Mierzony miarą filmową, melodramatyczny i liryczny potencjał historii miłosnej wydaje się w powieści zredukowany do absolutnego minimum. Punktem

[23] Zob. Tadeusz Sinko, *Od filantropii do humanitaryzmu i humanizmu*, PAX, Warszawa 1960, s. 7–59. O ile „racjonalizm i intelektualizm stoickiej, w ogóle starożytnej filantropii stanowi najważniejszą różnicę między nią a chrześcijańską miłością bliźniego” (ibidem, s. 53), o tyle warto podkreślić – istotne w kontekście omawiania tego konkretnie filmu Zurliniego – greckie korzenie nauki o jedności rodzaju ludzkiego, zwłaszcza u perypatetyków i stoików średniej Stoi (Panajtiosa i jego ucznia Posejdoniosa). „Skoro wszystkich ludzi należy miłować – podsumowuje Sinko myśl perypatetyków – to nie wolno z nimi wojować” (ibidem, s. 18). I dodaje, kreśląc profil myśli Posejdoniosa przekazany w Plutarchowym żywocie Marka Klaudiusza Marcellusa: „przebaczenie dla pokonanego wroga, litość i wspaniałomyślność znamionują tego «stoika w pancerzu», [...] najwybitniejszego (po historyku z koła Scypionów, Polibiuszu) pośrednika między geniuszem Hellady a światowładczą potęgą Rzymu” (ibidem, s. 20). W zwięzłych słowach tę wspólnotę dziedzictwa ujmował Stanisław Brzozowski, twierdząc, że „chrześcijaństwo, a przynajmniej katolicyzm jest najrzetelniejszą [...] spuścizną klasycznej starożytności”. Stanisław Brzozowski, *Pamiętnik*, fragmentami listów autora i objaśnieniami

uzup. Ostap Ortwin; nakładem Antoniny Brzozowskiej, Kraków 1913, reprint: Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1985, s. 61. I w innym miejscu: „Gdy wydaje się nam niesłusznym lub przynajmniej dowolnym stwierdzenie, że katolicyzm jest najbardziej bezpośrednią i głęboką formą, w jakiej żyje obecnie w naszej kulturze świat klasyczny, kultura grecko-rzymska, niech zważy, że rysem wyróżniającym myśl katolicką od innych postaci myśli jest to, że najkonsekwentniej uznaje ona życie nasze, życie konstruktywne ludzkości, kościoła za organ prawdy. By dojść do jakiegokolwiek bądź łączności z bytem, jednostka musi żyć się w ludzkość, jako konstrukcję, jako formę, mającą w sobie więcej, niż cokolwiek innego w świecie z archetypu, formy bezwzględnej” (ibidem, s. 89).

[24] Tadeusz Sinko, op. cit., s. 6.

[25] *Le soldatesse*, op. cit., 01:46:21–01:47:30.

[26] Władysław Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadeestetyczne*, [w:] idem, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 202.

[27] Parafraza wersu z wiersza Aleksandra Wata *Ewokacja*, [w:] idem, *Ciemne światło*, Libella, Paryż 1968, s. 23–24.

dojścia i sednem prozatorskiej opowieści jest subtelna przemiana, jaka dokonuje się w głównym bohaterze, poruczniku Martino, pod wpływem doświadczeń z podróży w roli przewoźnika grupy bardzo młodych kobiet mających trafić do wojskowych domów publicznych włoskiego okupanta. Wśród tych doświadczeń na pierwszy plan wysuwa się obserwacja osobowości i czynów bezwzględnego majora z oddziału czarnych koszul oraz – z drugiej strony – relacja z zimną i niedostępną jego pożądaną Greczynką Eftichią, ukazywana przez pryzmat sytuacji komplikujących proste rozróżnienia na wroga i przyjaciela, podległego i zwycięzcę. Stosownie do tej logiki, powieść zamykają dwa ważne wydarzenia: czuła noc i poranek spędzone przez Gaetana z Eftichią, których aurę i znaczenie niweczy postawione kobiecie pełne wyrachowania i nabytej militarnej obcesowości pytanie o to, czy był on „jej pierwszym mężczyzną czy klientem”[28]; drugie wydarzenie – jednocześnie zamykające utwór – to symboliczne w swej wymowie przyłączenie się Gaetana Martino, po powrocie do swej jednostki stacjonującej w Volos, do grupy oficerów-sceptyków, odizolowanych od swych kompanów zdystansowaną postawą względem wojennej ideologii, dyktowaną dalekowzrocznością w ocenie rzeczywistości. Powieść kończy się opisem reakcji porucznika na wiadomość o oblężeniu Tobruku przez wojska generała Rommla[29] i refleksją tego samego bohatera na temat usługującego w oficerskim kasynie, ubranego w białą kurtkę i rękawiczki „kelnera” o „pocziwej wiejskiej twarzy”, zupełnie niepasującego do swego uniformu[30].

W porównaniu z bohaterem powieściowym bohater filmu jawi się jako człowiek w pełni już ukształtowany w swej postawie, toteż nie jego przemiana stoi w centrum opowieści, o czym przekonuje zresztą sam początek dzieła. Głos podporucznika w roli narratora pozakadrowego, wtopiony w muzykę i obrazy przedstawiające ludzi rozpaczliwie poszukujących pożywienia wśród wojennych zgłiszczy, jest głosem osoby patrzącej na wojnę przez pryzmat ludzkiego cierpienia; przemawia przezeń doświadczenie bezsilności, współczucie i wiedza o tym, że głód przynosi poczucie poniżenia. Po roku wojny, jak informuje narrator, w Grecji „nie istniała już żadna wartość w obliczu widma głodu; chleb, *lo psomi*, stał się jedyną walutą wymienną” (00:03:32). Poszczególne sytuacje, w których widzimy Gaetana Martino w toku akcji, konkretyzują cechy charakteru ujawniające się pierwiastkowo w wypowiedzianym komentarzu, prowadząc do pełnego odsłonięcia profilu człowieka pod profilem żołnierza. Punkt ciężkości w sposobie prezentacji historii przesuwają się zatem w *Żołnierzach* na osobowe relacje z kobietami – podobnie jak działo się to w filmach *Le ragazze*

[28] Ugo Pirro, op. cit., s. 109.

[29] „Prawie bym się rozpłakał. Tak naprawdę najchętniej świętowałbym to zwycięstwo razem z innymi, ale przeczuwałem, że nie było to żadne zwycięstwo, bo także tego dnia coś wokół nas się zaważyło, choć nie byliśmy temu winni i nie mogliśmy

temu zapobiec. W rzeczywistości nie byłoby nawet niczym dobrym próbować temu zapobiec, jak mnie później pouczyli dwaj stołujący się ze mną towarzysze” (ibidem, s. 121).

[30] Ibidem, s. 122.

di San Frediano (1954) i *Pustynia Tatarów* (1976), w których metodą gradacji Zurlini tworzył wokół głównej postaci portret zbiorowy osób z nią związanych, złożony z jednostkowych przybliżeń o zróżnicowanym zasięgu. Pociąga to za sobą wybór innego niż w powieści trybu opowiadania: w modusie lirycznym.

Historia miłości do Eftichii jest przynależnym do wojennej rzeczywistości „faktem z przeszłości”, który uruchamia dyspozycję liryczną podmiotu opowiadającego^[31], to znaczy pobudza konkretną, znaną nam z imienia i nazwiska, osobę do ujęcia fragmentu własnego życia tak, jak może się ono jawić komuś szukającemu sensu minionego doświadczenia. W tej sytuacji poznawczej ponownie dotyka się niejako konturów rzeczy pamiętanych, by poprzez ułamkową ewokację rzeczywistości zmysłowej uświadomić sobie dawną postać jej istnienia i usytuować względem niej siebie współczesnego. Dyspozycja liryczna – jak dowodzi Andrzej Stoff – jest równoznaczna z dyspozycją do „rozumienia, a przynajmniej oswojenia z tym, co doświadczane. Jest próbą przywrócenia zakłóconej postawy afirmacji”^[32]. Więcej, „przedmiotowa konkretność każdego poszczególnego doświadczenia liryczności jest pochodna względem afirmacji bytu, jaka w sposób konieczny musi poprzedzić jej wystąpienie”^[33]. Zza liryczności, którą film Zurliniego udostępnił widzowi i uzasadnił jako jeden z możliwych trybów ludzkiej percepcji zdarzeń i rzeczy („fenomen z zakresu odnoszenia się człowieka do świata”^[34]), prześwieca postawa zamyślenia nad własnym, ważnym, głęboko upodmiotowionym doświadczeniem podporucznika Gaetana Martino – postaci fikcyjnej, a jednak sprawiającej wrażenie, jakoby w akcie lektury poezji Eugenia Montalego odrywała się od rzeczywistości przedstawionej filmu i żyła poza nią. Przypomnijmy tę podstawową dla sytuacji lirycznej relację rozpięcia między teraz a kiedyś i wyłaniającą się z niej jakość doznania, odsłoniętą w ostatnich słowach padających z ekranu, a skierowanych – ponad czasem i przestrzenią – do Eftichii: „Szłaś, nie odwracając się za siebie, a jednak po latach zdawało mi się, że nagle zobaczyłem ponownie, w ostatnich wersach wiersza, «jak odwróciłaś się i odgarniając chmurę włosów z czoła, skinęłaś mi – by odejść w ciemność»”. Wyobrazić sobie owo skinięcie, a raczej wyczytać je z wiersza i przekuć za jego pomocą rzeczywistość wspomnienia, to prawie jak powiedzieć „tak” własnej przeszłości. Nie jest to, rzecz jasna, lektura wiersza Montalego, tylko lektura filmu wykorzystującego jego urywek do własnych celów poznawczych i artystycznych.

O ile afirmacja jest podstawą podmiotowej aktualizacji liryczności, to jej mechanizmem sprawczym jest dystans wobec tego, co poznawane lub do-

[31] Zob. Andrzej Stoff, *Liryczność w życiu i w literaturze. (W poszukiwaniu źródłowego sensu pojęcia)*, [w:] *Liryczność – w kręgu problemów estetyki, teorii i historii literatury*, red. Bernadetta Kuczera-Chachulska, Ewangelina Skalińska, Wydawnictwo Uniwersy-

tetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2013, s. 268.

[32] Ibidem, s. 272.

[33] Ibidem, s. 270.

[34] Ibidem, s. 269.

znawane. *Dystans liryczny* pojawia się w wyniku powtórnego odniesienia się do jakiegoś składnika bądź aspektu rzeczywistości, a także wskutek odebrania aktualnego doświadczenia jako analogicznego do przeżywanego już w innych okolicznościach. W ten sposób mogę nasycić lirycznością moje wspomnienie dzieciństwa czy młodości w wieku dojrzałym lub starczym, kiedy nie mam już złudzeń co do ograniczonych moich możliwości i nieuchronności kresu życia, ale nie mogę lirycznie myśleć w dzieciństwie czy młodości o czekającej mnie dojrzałości i starości, bo związane z tym doświadczenia mogą być wtedy jedynie wyobrażeniem powziętym na podstawie obserwacji innych ludzi, a więc czymś nie-własnym. Byłoby to sprzeczne z najgłębiej podmiotowym charakterem liryczności.

Dystans liryczny nie jest więc wypracowaną postawą panowania nad czymkolwiek, nie jest przejawem „stoickiego spokoju”, lecz prawem perspektywy, z której coś (cokolwiek, z czym się kontaktujemy, o czym myślimy, co wspominamy) ujawnia nam niedostępną wcześniej treść w niemożliwej kiedyś emocjonalnej otocze[35].

Dystans czasowy jest immanentny temu typowi oglądu i powtórnego doświadczenia. Będąc wyrazem spojrzenia wybitnie upodmiotowionego i o określonych walorach uczuciowych, wynikających z sytuacji rozpamiętywania po latach z łagodną, dążącą do „zgody na stan aktualny, a więc i [...] na nieobecność czegoś”[36], świadomością nieodwracalnej utraty, liryczność nakazywałaby poszukiwać w dziele filmowym tych rozwiązań artystycznych, które uprzystępniają i akcentują podmiotowość w aurze jakości emocjonalnych właściwych postawie afirmacji[37].

Michaił Bachtin pisał w swym studium *Epos i powieść* (1941), że jako gatunek formowany w „żywiele niezakończzonej terażniejszości”[38] powieść pozwoliła ukazać człowieka wewnętrznie nietożsamego z sobą, „wyrastającego ponad swój los albo nie dorastającego do swego człowieczeństwa”[39], skazanego przez swoją pozycję w świecie na niespełnienie i nieurzeczywistnienie[40]. Jeśli za jeden z dwóch punktów odniesienia dla upozycjonowania tonacji filmu Zurliniego przyjąć tę formę relacji człowieka i świata, powiedzielibyśmy, że liryczność – także liryczność *Żołnierek* – nie ma z nią nic wspólnego. Ustawmy biegun drugi. Jak zauważył Gianfranco Contini, do opisu poezji Eugenia Montalego całkowicie niewystarczająca okazuje się kategoria wspomnienia, reminiscencje zamieniają się bowiem u tego poety w działanie, *actio*[41]. Także od tego bieguna odbija się swą li-

[35] Ibidem, s. 271–272.

[36] Ibidem, s. 272.

[37] Podobną intuicję miał – jak się zdaje – Stanisław Brzozowski, wskazując na związek poezji z radością: „Poezya powstaje tam, gdzie *syntetyczny* obraz świata, zespół myśli, słowem *pewien* byt duchowy, pewna forma idealna człowieczeństwa jest odczuta jako radość i trzyma się mocą swego czaru nad duszą i umysłami, nad całem życiem, — gdy więc pewna idealna forma człowieczeństwa zostaje stworzona, wydobyta z samego wnętrza życia”. Stanisław Brzozowski, op. cit., s. 10.

[38] Michaił Bachtin, *Epos i powieść (o metodologii badań nad powieścią)*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 565.

[39] Ibidem, s. 577.

[40] Ibidem.

[41] „Più che ricordare Montale agisce”. Gianfranco Contini, *Una lunga fedeltà: scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino 1974, s. 21. Cyt. za: Angelo Jacomuzzi, op. cit., s. 52.

rycznością dzieło włoskiego reżysera. Dystans liryczny, wynikający z pozycji podmiotu relacjonującego siebie sobie, konstytuowany jest w filmie *Żołnierki* najpierw przez obecność pierwszoosobowej narracji pozakadrowej, wykorzystanej w otwarciu i zamknięciu dzieła, a splecionej z muzyką i konkretnym sposobem obrazowania. Komentarz nadaje opowieści charakter prywatnego wspomnienia i prywatnego epitafium – dla Greczynki (reprezentantki narodu okupowanego), kobiety (reprezentantki innych kobiet jej podobnych, tworzących historię, jakiej nie znają karty podręczników) i osoby drogiej, obdarzanej intymnym uczuciem.

Liryczne upodmiotowienie opowieści dokonuje się także za sprawą muzyki. W jednej ze swoich istotnych funkcji muzyka oryginalna, skomponowana przez Maria Nascimbene, kreuje w *Żołnierzach*, podobnie jak wcześniej w *Dziewczynie z walizką* (1960), sferę prywatności i intymności, harmonizując z zawężeniem przestrzeni przedstawionej i nasycając tę przestrzeń emocjami. W filmie operuje się – klasycznie – tematem muzycznym przypisanym wojnie. Muzyka ta, na początku słyszana w wariacie batalistycznym, jako towarzysząca obrazom pożogi, a później odmieniana w swym charakterze przez aranżację i instrumentację^[42], otrzyma drugą odsłonę: osobową, upodmiotowioną – swoiste *alter ego*. Zdecydowanie najbardziej rzucającą się w oczy cechą koncepcyjną partytury muzycznej jest ta właśnie dwoistość. Perspektywa obiektywna łączy się tu z perspektywą jednostkową, ludzką, związaną z konkretnymi indywidualnymi przeżyciami, oscylującymi między fotograficznym i faktograficznym „tu i teraz” a przywoływaniem minionych chwil po latach.

Muzyka intymna na kameralny skład instrumentalny (z wyeksponowaniem tradycyjnych greckich rytmów i instrumentów strunowych, zwłaszcza buzuki) dodana została do refleksyjnych scen wszystkich rozmów, ale ta, którą bez zmian melodycznych przejęto z otwierających scen filmu – muzyka wojny i głodu – dotyczy tylko Eftichii, bohaterki niosącej, by tak się wyrazić, wewnątrz siebie rzeczywistość zewnętrzną. Związek ten staje się doskonale widoczny w 58 minucie filmu, we wspomnianej już scenie nocnej rozmowy Gaetana z Eftichią w wagonie kolejowym (jej treścią jest *notabene* fingowany sen Eftichii o okupacji Włoch przez Greków), a także w scenie rozmowy z Elenitzą

[42] Jak zauważa Luca Bandirali (idem, *Mario Nascimbene: compositore per il cinema*, Argo, Lecce 2004, s. 156), przetwarzanie głównego tematu muzycznego na przestrzeni filmu należało do stałej praktyki Maria Nascimbene. Ze wspomnień kompozytora wynika, że „symfoniczny” wariant tematu wojennego pojawił się w odpowiedzi na uwagi reżysera. Zob. Mario Nascimbene, *Malgré moi, musicista*, Edizioni del Leone, Venezia 1992, s. 248: „Moją pierwszą reakcją było zaproponowanie Valeriovi muzyki wyłącznie na ludowe greckie instrumenty strunowe («buzuki»),

które swym surowym i antyretorycznym brzmieniem oddawałyby melancholię i dumę tych nieszczęsnych kobiet. Valerio częściowo zaakceptował moją propozycję, prosząc jednak, bym dodał wejścia orkiestry w najbardziej dramatycznych momentach fabuły. W ten sposób narodził się komentarz muzyczny balansujący pomiędzy tematem marsza, który ze względu na dysonanse wkradające się między akordy orkiestry nie miał w sobie nic heroicznego, a popularnymi rytmami tanecznymi, wykonywanymi dla kontrastu przez buzuki”.

na temat Eftichii i jej osobistego doświadczenia głodu (01:07:39) oraz w epizodzie ukazującym rozstrzelanie partyzantów w wiosce pacyfikowanej przez faszystów (01:34:50). Rozpoznawalny muzyczny motyw towarzyszy wpatrywaniu się Eftichii w pochwyconego chłopca, mającego za moment zginąć. Domyślamy się, że w tym młodym mężczyźnie – obdarzonym dziecięcymi rysami postaci z obrazu Pontorma – rozpoznaje ona samą siebie. W scenie egzekucji motyw przeobraża się z muzyki osobowego zbliżenia w muzykę wojennego oblędu. Po raz ostatni ów temat muzyczny o podwójnej przynależności powraca w dwóch ostatnich scenach filmu, zawężających perspektywę wspomnieniową już tylko do Gaetana i Eftichii i ich ostatnich – a właściwie pierwszych tak intymnych – wspólnych chwil. W swym monologu Eftichia właściwie przeczy temu, co wcześniej, w chwili jej rozpacz w obliczu agonii przyjaciółki, mówił Gaetano, pocieszając ją wątpliwym zapewnieniem, że wszystko to, co wojna czyni z ludźmi, zostanie kiedyś zapomniane.

Opisane wcześniej rozwiązania dramaturgiczne jawią się jako realizujące jakość liryczności, jeśli rozumieć pod tym pojęciem „dominantę” lirycznej „postawy poznawczej” [43]. Uprzysławiają zatem widzowi filmowemu istnienie wyczuwalnego dystansu lirycznego między opowiadaną treścią a sposobem jej podania. Za wymierne kryterium porównawcze można przyjąć kształt fabularny i poetykę powieści Pirra, jak to już uczyniliśmy w analizie funkcji epizodu wagonowego czy sceny zamykającej film. Ważne jest w tej materii ustalenie Andrzeja Stoffa dotyczące warunków zaistnienia liryczności jako ludzkiej dyspozycji poznawczej. Jej aktualizacja miałaby być mianowicie „wypadkową czynników charakterystycznych dla sytuacji, w której dochodzi do spotkania określonej osoby z określonym przedmiotem (aspektem) rzeczywistości”, a zatem byłaby wynikiem „zestrojenia czynników trzech rodzajów: podmiotowych, przedmiotowych i sytuacyjnych” [44].

Niezwykły sposób portretowania kobiet i porucznika Martino w pierwszej scenie z ich udziałem niech posłuży za materiał uzupełniający dotychczasową analizę. W miejsce skotłowanej grupy wychudzonych i głodnych „dzieci” [45] – jak wyrazi się bohater powieści postawiony oko w oko z sytuacją, której jeszcze nie pojmuje – Zurlini postawił grupę niepozabawionych urody kobiet, wyraźnie zindywidualizowanych już w samym wyglądzie, ubiorze i postawie, rozmieszczonych w przestrzeni jak na polach szachownicy. Kamera panoramuje poziomo, rejestrując nieruchome postaci jednocześnie razem i osobno, jak gdyby chciała uwiecznić rysy każdej z nich w jedynym w swoim rodzaju przymusowym portrecie zbiorowym. Niezręczność i napięcie towarzyszące sytuacji odbijają się w spojrzeniu porucznika zapoznanego z jego nowym, niewdzięcznym, zadaniem militarnym. Scena przydzielania

[43] Andrzej Stoff, op. cit., s. 267.

[45] Ugo Pirro, op. cit., s. 23.

[44] Ibidem, s. 270.



Il. 8. Scena pierwszego spotkania porucznika Martino z kobietami: rozdzielanie puszek z żywnością

puszek z żywnością, dająca możliwość poznania tożsamości i temperamentu kobiet, kończy się subtelnym zbliżeniem na niepodnoszącą wzroku Eftichię i kilka innych postaci zastygłych w oczekiwaniu. Całość sprawia wrażenie obrazu przesuniętego w sferę abstrakcji.

Zapoczątkowana tu metoda obrazowania i intensyfikowania dramatyzmu sytuacji poprzez nawiązanie kontaktu wzrokowego będzie kontynuowana – jak już wspomniano – w dalszym ciągu akcji. Tę samą funkcję ustanawiającą dla języka ekspresji wizualnej pełni wprowadzony sposób portretowania Eftichii, zmierzający do odosobnienia postaci i uchwycenia jej najczęściej w zbliżeniach. Przełamię go dopiero zamykająca film scena odejścia bohaterki: długie ujęcie rejestrujące znikanie postaci, któremu towarzyszy równoczesne uwiecznienie w obrazie poetyckim, zaczerpniętym z zakończenia wiersza Eugenia Montalego *La bufera*.



Il. 9. Sposób portretowania Eftichii



Il. 10. Odejście Eftichii w scenie zamykającej film

Na koniec trzeba by zapytać o znaczenie wpisanego w fabułę *Żołnierek* motywu dziecka. W przywoływanym tu już monologu z końca filmu Eftichia mówi o tym, że wojna rodzi między nią a Gaetanem uwłaczające poczucie niemożności spojrzenia sobie prosto w oczy. Oznacza to tyle, że miłość między nimi jest niemożliwa nie ze względu na okoliczności zewnętrzne, lecz na to, co okoliczności te już z nimi

uczyniły. W tym punkcie odsłania się właściwe źródło przetworzenia sytuacji melodramatycznej. Eftichia wie, że nie odzyskają już siebie w swej młodości i niewinności. Oboje – jak się wyrazi – są już jakby starymi ludźmi. Dopiero w tym punkcie staje się jasne, dlaczego scenarzystom filmu tudzież samemu reżyserowi mogło zależeć na wprowadzeniu nieistniejącej w powieści postaci Panaioty, niepełnoletniej siostry jednej z kobiet, którą za cenę kłamstwa udaje się porucznikowi Martino zarejestrować jako pełnoprawną uczestniczkę wyprawy. Radość z tego „sukcesu” nie przyćmi w refleksji Gaetana prawdziwej natury zdarzenia; doskonale wie, że Panaiota jest dopiero „dziewczynką”. Ten wątek prowadzi nieuchronnie do pytania o możliwość afirmacji. Postawa Zurliniego przypomina pod tym względem postawę Alberta Camusa, który zarówno w twórczości, jak i w zapiskach i korespondencji dawał wyraz swej potrzebie wyjścia poza postawę negacji[46]. Zdaniem Thomasa Mertona zasadę całej swej twórczości wyłożył Camus w następującej myśli z *Notatników* z 1946 roku: „Tak więc wychodząc od absurdu, nie można żyć buntem, nie dochodząc w którymś punkcie do doświadczenia miłości, wciąż jeszcze nieokreślonej”[47]. Także z *Notatników* pochodzi zapis, który powinien nas szczególnie zainteresować:

Celem absurdalnego, buntowniczego etc. ruchu, zatem celem współczesnego świata jest współczucie w pierwotnym znaczeniu; innymi słowy ostatecznie miłość i poezja. Lecz to domaga się niewinności, której już nie mam. Wszystko, co mogę, to rozpoznać drogę prowadzącą do niej i być wyczulonym na czas niewinnych. Przynajmniej ujrzeć go przed śmiercią[48].

W *Żołnierkach* znalazł Zurlini drogę prowadzącą do niewinności, wypracowując na gruncie kinowego melodramatyzmu nową formułę dramaturgiczną, którą można nazwać liryczną. Jego wcześniejsze dzieło, *Burzliwe lato* (1959), jawi się pod tym względem jak ćwiczenie z poetyki gatunku, tym niemniej w zakończeniu filmu, w którym ostrzał pociągu przerywa romans w chwili jego pełnego rozkwitu, znajdujemy ten sam ruch ku w pełni świadomemu wejściu w ciemność jako jedynej możliwej do zaakceptowania przez bohatera odpowiedzi na wymogi czasu.

[46] W liście do Nicoli Chiaromontego z 13 listopada 1958 roku wyzna: „Nie jestem w stanie pisać tak jak wcześniej, po prostu kontynuować swoje dzieło. Próbowałem, ale na próżno. Potrzebuję jakiegoś wewnętrznego przewrotu, na który czekam, który może się dokonywać, a jeśli się nie dokona, to zamilknę. W każdym razie nie interesuje mnie już negatywność, sprzeczność, problematyczność zredukowana tylko do niej samej. Jeśli nie udaje mi się powiedzieć po prostu rzeczy, o których wiem, obaj wiemy, że są oczywiste i prawdziwe, to reszta jest bezużyteczna”.

Albert Camus, Nicola Chiaromonte, *Korespondencja 1945–1959*, oprac., przedmowa i przypisy Samantha Novello, przeł. Maryna Ochab, aneksy z języka włoskiego przeł. Joanna Ugniewska, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2020, s. 142.

[47] Thomas Merton, „Dżuma” Alberta Camusa: komentarz i wprowadzenie, [w:] idem, *Siedem esejów o Albercie Camus*, przeł. Renata Krempł, dodatek Czesław Miłosz, Homini, Bydgoszcz 1996, s. 36.

[48] Ibidem, s. 40.

BIBLIOGRAFIA

- Albert Camus, Nicola Chiaromonte: *korespondencja 1945–1959*, oprac., przedmowa i przypisy Samantha Novello, przeł. Maryna Ochab, aneksy z języka włoskiego przeł. Joanna Ugniewska, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2020.
- Bachtin Michaił, *Epos i powieść (o metodologii badań nad powieścią)*, [w:] Michaił Bachtin Michaił, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 537–581.
- Bandirali Luca, *Mario Nascimbene: compositore per il cinema*, Argo, Lecce 2004.
- Brzozowski Stanisław, *Pamiętnik*, fragmentami listów autora i objaśnieniami uzupeł. Ostap Ortwin; nakładem Antoniny Brzozowskiej, Kraków 1913, reprint: Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1985.
- Campeggiani Ida, *La bufera e altro*, [w:] *Montale*, red. Paolo Marini e Niccolò Scaffai, Carocci, Roma 2019, s. 71–92.
- Camus Albert, Chiaromonte Nicola, *Korespondencja 1945–1959*, oprac., przedmowa i przypisy Samantha Novello, przeł. Maryna Ochab, aneksy z języka włoskiego przeł. Joanna Ugniewska, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2020.
- Cattini Alberto, *Fenomenologia dell'infelicità*, [w:] *Valerio Zurlini; atti del convegno 30–31 marzo 1990, Casa del Mantegna*, Casa del Mantegna, Circolo del Cinema di Mantova, Mantova 1991, s. 25–33 („Collana Cinema” 16).
- Cattini Alberto, *Le stazioni di un'anima*, [w:] *Valerio Zurlini*, red. Sergio Toffetti, Museo Nazionale del Cinema Torino, Lindau 1993, s. 119–140.
- Clogg Richard, *Historia Grecji nowożytnej*, przeł. Włodzimierz Gałąska, Książka i Wiedza, Warszawa 2006.
- Contini Gianfranco, *Una lunga fedeltà: scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino 1974.
- Filmografia*, red. Cesare Biarese e Giancarlo Bertolina, [w:] *Valerio Zurlini*, red. Sergio Toffetti, Museo Nazionale del Cinema Torino, Lindau 1993, s. 202–222.
- Jacomuzzi Angelo, *La poesia di Montale. Dagli „Ossi” ai „Diari”*, Einaudi, Torino 1978.
- Krystof Doris, *Jacopo Carrucci, genannt Pontormo: 1494–1557*, Könnemann, Köln 1998.
- Maleszyński Dariusz Cezary, *Emaus. Literacka antropologia Innego*, [w:] Dariusz Cezary Maleszyński, *Człowiek w tekście. Formy istnienia według literatury staropolskiej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2002, s. 234–268.
- Marczak Mariola, *Valerio Zurlini. Liryczny egzystencjalista europejskiego kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2021.
- Merton Thomas, „Dżuma” Alberta Camusa: komentarz i wprowadzenie, [w:] Thomas Merton, *Siedem esejów o Albercie Camus*, przeł. Renata Krempel, dodatek Czesław Miłosz, Homini, Bydgoszcz 1996.
- Minotti Gianluca, *Valerio Zurlini*, Castoro, Milano 2001.
- Montale Eugenio, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, red. Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1996.
- Montale Eugenio, *La bufera e altro*, z esejem Guido Mazzoniego i tekstem Pier Paolo Pasoliniego, Mondadori, Milano 2011.
- Montale Eugenio, *Poezje wybrane*, wybrała i wstępem opatrzyła Hanna Kralowa, PIW, Warszawa 1987.
- Nascimbene Mario, *Malgré moi, musicista*, Edizioni del Leone, Venezia 1992.
- Pirro Ugo, *Soldatenmädchen. Roman*, aus dem Italienischen übertragen von Gerda von Uslar, Rowohlt, Hamburg 1966.
- Schadewaldt Wolfgang, *Das Wort der Dichtung. Mythos und Logos*, [w:] *Hellas und Hesperien: gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*, Artemis, Zürich–Stuttgart 1960, s. 91–121.
- Sinko Tadeusz, *Od filantropii do humanitaryzmu i humanizmu*, PAX, Warszawa 1960.

- Souriau Etienne, *Czym jest sytuacja dramatyczna?*, przeł. Barbara Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2, s. 259–282.
- Stoff Andrzej, *Liryczność w życiu i w literaturze. (W poszukiwaniu źródłowego sensu pojęcia)*, [w]: *Liryczność – w kręgu problemów estetyki, teorii i historii literatury*, red. Bernadetta Kuczera-Chachulska, Ewangelina Skalińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2013, s. 267–276.
- Stróżewski Władysław, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, [w]: Władysław Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 180–205.
- Vannucci Marcello, *Incontri del Novecento. Eugenio Montale*, D’Anna, Firenze 1975.
- Wat Aleksander, *Ciemne światło*, Libella, Paryż 1968.