Diana Dąbrowska

NARZECZENI: melodramat bez romansu

Na dziś wszystko przypadło i Bogu jednemu
wiadomo, kiedy będziemy mogli zostać
mężem i żoną – Renzo Tramaglino
(Alessandro Manzoni¹).

I. *Narzeczeni* Alessandra Manzoni – pochodząca z 1841 roku² powieść historyczna, szczytowe osiągnięcie włoskiego romantyzmu – zajmuje niezwykle ważne miejsce w świadomości kulturowej Włoch, porównywalne do pozycji, jaka w polskiej tradycji literackiej przysługuje *Panu Tadeuszowi*. Jednakże poza granicami Italii powieść Manzoni znana jest jedynie nielicznym, którzy interesują się klasyką włoskiej literatury³.

¹ Alessandro Manzoni, *Narzeczeni*, tłum. Barbara Sieroszevska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1958 (wydanie pierwsze), s. 43.

² Pierwsze wydanie książki pod tytułem *Fermo i Lucia* było gotowe już 17 września 1823 roku. Dzieło to opowiadało miłosną historię Ferma Spolina oraz Lucii Zarelli. Manzoni w 1827 roku zmienił tytuł powieści, dokonując selekcji materiału i wprowadzając w jego zawartości liczne skróty. W 1840 roku autor zdecydował się na kolejne zmiany, tym razem w warstwie językowej. Rok później zostaje opublikowana ostateczna wersja *Narieczonych*. Zob. Fedele Cannici, Maria La Rosa, *Per la lettura dei „Promessi Sposi”*, Napoli: Fratelli Conte Editori 2005, s. 29–31.

³ Być może wynika to z faktu, że sam Manzoni – mimo popularności, jaką cieszył się w swoich czasach (czego dowodem tytuł senatora otrzymany z rąk króla Emanuela II) – poza Włochami jest postacią dzisiaj bliżej nieznaną. Dziełem jego życia, poza czytaniem w całej Europie i chwalonym przez Goethego poematem *Il cinque maggio* (polski tytuł: *Piąty maja*, wiersz z okazji śmierci Napoleona w 1821 roku), pozostają właśnie *Narzeczeni*.

Ze względu na niespotykaną dotąd, a zawartą w dziele Manzoniego szczegółową analizę kontekstu społeczno-politycznego, we włoskim literaturoznawstwie *Narzeczeni* uznawani są powszechnie za pierwszy, znaczący impuls w kierunku zmiany wzorca ówczesnej powieści⁴. Innowacyjność *Narieczonych* upatrywana jest przez badaczy także w warstwie lingwistycznej, stanowiącej podstawę „standardu językowego”, obowiązującego we Włoszech do dziś. Wynaleziona przez autora metoda podawcza tekstu oscyluje między mową uczonych biurokratów i dostojników kościelnych (słynne *latinorum*, którym z uwielbieniem posługuje się proboszcz don Abbondio czy doktor Azzecagarbugli, zwłaszcza w dyskusjach z niedoświadczonym Renzo) a wulgarnym dialektem niewykształconego zazwyczaj ludu⁵.

Powieść Manzoniego ukazuje losy pary narzeczonych, Lorenza Tramaglino i Lucii Mondelli. Młodzi kochają się i, jak głosi oryginalny włoski tytuł, są sobie obiecani (*promessi sposi*). Do ich ślubu jednak nie dochodzi wskutek machinacji don Rodriga, reprezentanta hiszpańskich najeźdźców – akcja powieści dzieje się bowiem w XVII wieku (od 1628 do 1630 roku), a zatem w czasie kiedy Lombardia była pod hiszpańskim panowaniem. Burzliwe tło społeczne zostaje więc sportretowane przez pryzmat historii dwójki narzeczonych, którzy muszą uciekać, ścigani przez don Rodriga, pragnącego zatrzymać przy sobie piękną Lucię. Bohaterka trafia do klasztoru, w którym się wychowała, Renzo udaje się z kolei do Mediolanu. W finale dzieła bohaterowie odnajdą się na nowo, w zmienionej sytuacji politycznej, w której władza don Rodriga słabnie, a on sam pada ofiarą dziesiątkującej miasto dżumy. Na drodze do

⁴ O ewolucji i strukturze powieści historycznej, zob. Fedele Cannici, Maria La Rosa, *op. cit.*, s. 18–28.

⁵ Manzoni zdecydował się zastąpić dialekt lombardzki i modną wówczas francuszczyznę na rzecz „żywwej mowy” florenckiej klasy średniej (*fiorentino vivente e parlato*). Autor wybrał Florencję przede wszystkim ze względu na jej historyczną hegemonię na obszarze kultury literackiej – wywodzą się stamtąd m.in. Dante, Petrarca, Boccaccio czy Machiavelli. Zob. *ibidem*, s. 39–51.

szczęścia narzeczonych stanie jeszcze przysięga złożona przez Lucię, która w chwili zwątpienia ślubowała wierność i czystość Najświętszej Panience. Od tego przyrzeczenia uwolni ją jednak mądry Ojciec Cristoforo, tłumacząc, że dziewczyna już wcześniej była obiecana swojemu ukochanemu. Młodzi wracają w rodzinne strony, gdzie w spokoju i zgodzie z Bogiem mogą założyć rodzinę. Powieść kończy się morałem, że ufność w boską wolę pozwala przetrwać najtrudniejsze chwile.

Dzieło Manzoniego ma eklektyczną budowę, składającą się z mieszanek różnych stylów literackich. W *Narzeczonych* odnajdziemy m.in. fragmenty dzienników, dekretów, kronik i rozbudowanych biografii postaci. Wydarzenia fabularne prezentowane są w postaci manuskryptu z epoki, którego uwierzytelnioną wersję przedstawia czytelnikom wszechwiedzący narrator. W pierwszym akapicie rozdziału trzydziestego pierwszego, opisującego dzieje epidemii dżumy, zarazy przywleczonej do miasta przez wojska niemieckie w trakcie wojny między księstwami, czytamy: „celem zaś tej naszej opowieści jest, prawdę mówiąc, nie tylko ukazanie dziejów osób w niej występujących, ale także danie w treściwym i wiernym skrócie, w miarę sił naszych, fragmentu historii ojczystej”⁶. Niejako wbrew tej końcowej deklaracji o zwięzłości narracji, powieść jest przepełniona drobiazgowymi opisami i charakterystykami bohaterów, które nierzadko przybierają postać długich dygresji, budowanych na prawach retardacji. Dotyczą one przede wszystkim szczegółowo przedstawionej przeszłości wielu postaci – np. zakonnicy Gertrudy (*la Monaca di Monza*), która nakłoniła przez swojego byłego kochanka Egidia, dopuściła się zdrady na Lucii, wydając ją na pastwę losu Bezimiennego (*Innominato*) – wszechmocnego tyrana działającego na zlecenie don Rodriga. Narrator nie wikła się natomiast w szczegółowy opis historii miłosnej samych narzeczonych – ich miłość czytelnik musi przez większą część powieści przyjmować niejako „na wiarę”. Już na samym początku lektury zostaje on

⁶ Alessandro Manzoni, *op. cit.*, s. 519.

„wrzucony” w wir wydarzeń, w sytuację *in medias res*. Czytelnik nie dowiaduje się niczego o przeszłości kochanków, o tym, co stanowi podstawę uczucia, które ich połączyło. Początkiem historii jest zresztą ślub – a zatem moment, w którym wszystkie inne miłosne opowieści się z reguły kończą. Do ceremonii, z przyczyn niezależnych od „obiecanych sobie małżonków”, jednak nie dochodzi, a na przewidywany *happy end* długo, zarówno bohaterom, jak i czytelnikom, przyjdzie poczekać.

II. *Narzeczeni* doczekali się do dziś tylko jednej kinowej ekranizacji – w 1941 roku tę „najsłynniejszą” włoską powieść przeniósł na ekran reżyser epoki „kina białych telefonów”, Mario Camerini. Film Cameriniego koncentruje się na głównych wątkach powieści, rezygnując z ukazywania rozbudowanych życiorysów postaci drugoplanowych. Całe faktograficzne bogactwo historycznego opisu realiów zostaje oddane za pomocą przemyślanej kompozycji kadrów i wystawności inscenizacji. Zrealizowane w 1941 roku dzieło Cameriniego, charakteryzuje się klarownym i pozbawionym dygresji tokiem narracji. Od pierwszych kadrów reżyser eksponuje rolę przyrody (w dalszej części filmu traktowanej jednak pretekstowo), a w centrum zainteresowania pozostają główni bohaterowie oraz skomplikowane relacje panujące między nimi, wyrażane za pomocą długich, barwnych dialogów.

Ekranizacja *Narieczonych* nie sprawia jednak wrażenia nazbyt „literackiej” czy uteatralnionej – zawdzięcza to przede wszystkim żywiołowości inscenizacji opartej na zasadach kina klasycznego. Odstępstwa od stylu zerowego są nieliczne i uwidaczniają się chociażby w scenie przybycia Renza do Mediolanu podczas zamieszek wywołanych wysokimi cenami chleba w trakcie Święta Marcina (*la festa di San Martino*). Gdy młodzieniec jest zaczepiany przez miejscowego dostojnika szukającego kozła ofiarnego, którego można by skazać za podburzanie ludności, w ramach jednego ujęcia widać obu rozmawiających ze sobą bohaterów. Tymczasem równocześnie w tle dostrzec można idących za nimi strażników, którzy zaraz po-

chwycą głównego bohatera. Taki brak wyodrębniającego ich ujęcia (rozpraszającego uwagę widza na poszczególne postacie) dynamizuje akcję filmu.

Tadeusz Miczka określa NARZECZONYCH jako „przygodowo-melodramatyczną przypowieść”⁷. Do wątków „przygodowych” należą: próba porwania Lucii przez żołnierzy don Rodriga podczas pierwszej, nieudanej ceremonii ślubnej, nagła ucieczka zakochanych, sekwencja mediolańska z Renzem wchodzącym do wielkiego świata historii i rewolucji oraz epidemia dżumy. Wyraźne zmiany w tonacji filmu pojawiają się wówczas, gdy kamera koncentruje się na głównych bohaterach, co podkreśla zwłaszcza ilustracyjna muzyka Ilderbranda Pizzettiego, kompozytora muzyki do pompatycznego i profaszystowskiego SCYPIONA AFRYKAŃSKIEGO (*Scipione l'africano*, 1937, reż. Carmine Gallone).

Co bardziej kontrowersyjne wątki powieści w filmie pozostają albo niewypowiedziane, albo jedynie sugerowane, jak w przypadku romansu Gertrudy i Egidia. Pretekstowo zostaje ukazana motywacja don Rodriga – widz dowiaduje się, że szlachcic porwał Lucię, ponieważ założył się o to ze swoim kuzynem Attyliem, kierowany jedynie kaprysem i próżnością. W podobny sposób, za pomocą licznych elips czasowych, akcja powieści zostaje skondensowana, choć widz nie zawsze dysponuje wystarczającą ilością informacji, by stwierdzić, że pomiędzy kolejnymi wydarzeniami minął odpowiednio długi czas (akcja powieści rozgrywa się w ciągu dwudziestu miesięcy). Również skrótowo potraktowane zostało centralne dla intrygi powieści wydarzenie, czyli moment wewnętrznej przemiany Bezimiennego, do której dochodzi pod wpływem rozmowy z pobożnym kardynałem Borromeo i z samą Lucią, powołującą się na boże miłosierdzie i akt łaski. W efekcie przemiany awanturnika (tak groźnego, że aż sam narrator bał się przedstawić jego imię)

⁷ Tadeusz Miczka, *Dziesięć tysięcy kilometrów od Hollywood. Historia kina włoskiego. Od 1896 roku do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku*, Kraków: Oficyna Literacka 1992, s. 126.

bohaterka zostaje uwolniona, dzięki czemu nie wypełnia się wola don Rodriga.

W przypadku opartego na faktach wątku mediolańskiej dżumy (*la grande peste* z 1629–1631 roku), w powieści szczegółowo opisaney na przestrzeni trzech rozdziałów, reżyser zdecydował się na większą dokładność. Camerini ukazuje widzom tę chorobę poprzez sekwencje przedstawiające mediolańskie ulice przepełnione trupami ofiar dżumy, płaczącymi dziećmi i krzyczącymi matkami.

Jako autor filmu *MĘŻCZYŹNI, CO ZA ŁAJDACY!* (*Gli uomini che mascalzoni!*, 1932) zapowiadającego późniejszą stylistykę neorealizmu, Camerini miał wprawę w ukazywaniu na ekranie scen nakręconych poza *atelier*, w których obserwacja społeczna stanowiła tło działań bohaterów. Sekwencja dżumy rozpoczyna się od panoramy górzystych okolic Mediolanu, Lecco i Bellano, z których w powieści choroba przyszła do miasta. Camerini ukazuje panikę wywołaną plądrowaniem okolicznych wiosek podczas wojny między księstwami, przeradzającą się w zbiorową histerię przed rozprzestrzeniającą się zarazą. Reżyser oddaje tym samym zamysł pisarza, który w swoim dziele poświęca wiele miejsca dżumie i wydarzeniom z wojen tego burzliwego okresu włoskiej historii. Strach przed zarazą w powieści wybucha jednak stopniowo, w miarę jak choroba zbliża się do Mediolanu⁸. W filmie dżuma jest przedłużeniem niepokojów wojennych i ogólnego zamętu, a jej zniwo ukazywane jest za pomocą sekwencji przedstawiającej dogorywających chorych oraz funkcjonariuszy (tzw. *monatti*), zbierających trupy ofiar za-

⁸ Autor opisuje na przykład, jak zmieniała się nazwa tajemniczej plagi i jak odżegnywano się od uznania dżumy. Początkowo mówiono o „gorączce dżumowej”, później przyszła pora na dżumę „w pewnym sensie” i „niezupełnie dżumę”, aż wreszcie dżumę „niewątpliwą, niezaprzeczoną”. Możni i przedstawiciele miasta nie chcieli uznać choroby, ponieważ nie wszyscy z tych, którzy na nią zachorowali, zmarli, jak w przypadku Renza i Lucii. Z przeniesienia na ekran tych zawłości twórcy filmu siłą rzeczy musieli zrezygnować. Reżyser koncentruje się jednak w ramach wspomnianej sekwencji na masowym charakterze wydarzeń, w toku których strach przed wojną zamienia się w strach przed zarazą.

razy, palących zakażony dobytek i zamykających w izolacji zadżumionych. Obrazy te wspomagane odpowiednio nastrojową muzyką zwiększają emocjonalny wydźwięk sceny.

Camerini nie rezygnuje jednak z przeniesienia na ekran wątku tzw. mazaczy, czyli ludzi jakoby celowo roznoszących zarazki choroby (za jednego z nich zostaje wzięty w pewnym momencie Renzo, ratuje się jednak wskakując na wóz *monattich*). Strach przed „mazaczami” powoduje, że zwołana zostaje uroczysta procesja ku czci Świętego Karola, z obnoszeniem jego ciała dookoła miasta⁹. Masowy charakter tej sceny ukazuje Camerini w płynnych jazdach kamery, wyodrębniających z tłumu sylwetki i twarze ludzi w żałobie, wznoszących błagalne modły do Boga. Dwuznaczność sceny podkreślają zestawione z obrazami płaczących ludzi ujęcia zmarłego arcybiskupa, któremu, jak pisze Manzoni „nie podobało się to pokładanie ufności w środku tak samowolnym”¹⁰, oraz obrazy samej „czcigodnej” relikwii „strojnej we wspaniałe szaty pontyfikalne i w mitrze na głowie”¹¹, sunącej pośród ludu w trumnie pod ozdobnym baldachimem. Efektem całej procesji jest, wskutek ustawicznego ścisku, zwiększenie liczby chorych.

Wątek „czarnej śmierci” pojawia się także w być może najbardziej udanych, finałowych scenach filmu rozgrywających się w przełudnionym lazarecie (*lazzareto*), w którym Renzo spotyka Ojca Cristofora, Lucię, a także swojego największego rywala don Rodriga. Można szlachcica zachorował bowiem na dżumę i zdradzony przez swojego sługę Grista, trafił do prowadzonego przez kapucyna przybytku, by dogorywać pośród biednych. Tymczasem przechadzający się po mieście Renzo odkrywa twarz zmarłej kobiety, by upewnić się,

⁹ Manzoni w swoim dziele zwraca uwagę na bezradność możnych, książąt oraz właścicieli ziemskich, którzy pozostają zależni od hiszpańskiego gubernatora Spinoli i nie są w stanie przedsięwziąć postępowania mającego na celu ochronę coraz bardziej zdesperowanego ludu. Jedynie kapłani, w tym arcybiskup Federino, zachowują spokój i rozsądek.

¹⁰ Alessandro Manzoni, *op. cit.*, s. 537.

¹¹ *Ibidem*, s. 541.

czy nie jest ona Lucią. Młodzieniec przypadkowo spotyka w lazarecie dobrego Ojca Cristofora. Ten pokazuje mu umierającego don Rodriga i przestrzega, by go nie potępiał, gdyż to samo, co Renzo czuć będzie do swojego rywala, „czuć będzie do niego samego w chwili jego śmierci Bóg”¹², i dodaje: „zbawienie tego człowieka i twoje zależy teraz od ciebie, od twego przebaczenia... współczucia... miłości!”¹³. To przesłanie moralne wybrzmiewa w filmie w spokojnej, mimo dantejskiej scenerii, rozmowie – w jej trakcie Renzo postanawia wybaczyć swojemu wrogowi, dzięki czemu dane mu będzie w końcu wrócić do swojej ukochanej. Spotyka ją przy jednej z bram, skąd Lucia wybiera się razem z pokutnikami na modlitwy.

Zanim jednak nastąpi finalne pojednanie, Lucia wyjawi w gorączkowej wymianie zdań, że ofiarowała się Bogu i złożyła Mu ślubu czystości, w związku z czym nie może wyjść za Renza. Wtedy jednak Ojciec Cristoforo wytłumaczy Lucii, że obietnica, którą złożyła Bogu, nie powinna brać pierwszeństwa nad przyrzeczeniem złożonym narzeczonemu, i że mocą daną mu przez Kościół może rozwiązać jej ślubowanie z Bogiem, by mogła wypełnić Jego właściwą wolę i złączyć się z ukochanym.

Interwencja Ojca Cristofora nosi znamiona *deus ex machina*. Jest ono kluczowa dla zrozumienia idei utworu – nie mogąc wrócić do ukochanego, bohaterka woli oddać się Bogu i tym samym określić swój los. Camerini w tej finalnej scenie ukazuje bohaterów w osobnych kadrach, w ramach klasycznej frazy ujęcie–przeciwujęcie. Gdy zaś dochodzi do powtórnego złączenia kochanków, Renzo i Lucia ukazani są już w jednym ujęciu. Stylizacja Lucii, poprzez okrycie głowy i oświetlenie, ikonograficznie nawiązuje do figury Matki Boskiej; postać duchowego konotuje zaś biblijne reprezentacje Stwórcy (jedynym „reprezentantem swojego czasu”, w kończącym film obrazie jest Renzo – noszący wyraźny strój z epoki, modne ówczesnie uczesanie i charakterystyczny wąsik). Scenę tę,

¹² *Ibidem*, s. 607.

¹³ *Ibidem*.

tym subtelniejszą, że pozbawioną akompaniamentu muzyki ilustracyjnej, interpretować można jako symbol swoistej iluminacji¹⁴: gdy wypełniają się słowa błogosławieństwa Ojca Cristofora, z nieba spada wyczekiwany, oczyszczający deszcz – symbol Ducha Świętego, zwiastującego miłosierdzie *Deus absconditus*.

Tym obrazem – bohaterów obserwujących deszcz padający pośród chorych i umierających – kończy się film Cameriniego. W powieści autor opisał jeszcze dalsze losy Renza i Lucii; te wydarzenia nie zostały przedstawione na ekranie.

III. Jednym z najważniejszych elementów książki Manzoniego jest przestrzeń, która zgodnie z konwencją literatury romantyzmu koresponduje z zachowaniem i stanem ducha głównych postaci. Służy ona ukazaniu ścierających się racji bohaterów. Szczególnie ciekawy wydaje się motyw drogi uwidaczniający się już w pierwszym rozdziale powieści, w rozbudowanym opisie przepełnionego spokojem i harmonią krajobrazu okolic jeziora Como:

(...) cała ta okolica pokryta była – i jest dotychczas – splątana siecią dróg, drożynek i ścieżek biegnących od jednej zagrody do drugiej, od zboczy ku wodzie, z pagórka na pagórek (...) za zakrętem droga biegła prosto na przestrzeni jakich sześćdziesięciu kroków, następnie rozwidła się na kształt litery Y. Ścieżka na prawo pięła się ku górze i prowadziła na plebanie; lewa schodziła w dolinę aż do potoku¹⁵.

¹⁴ Poszukiwania głównego bohatera określane są przez interpretatorów mianem „chrześcijańskiej odysei” (*odissea cristiana*), w której kluczowe wydarzenia, jakim jest spotkanie i pojednanie z Lucią, tożsame jest z odnalezieniem Boga i spełnieniem wiary w jego istnienie. Poprzez biblijną charakterystykę protagonistki i Ojca Cristofora, Camerini ukazuje w sposób symboliczny punkt dojścia duchowej i religijnej podróży Renza.

¹⁵ Motyw drożynek i ścieżek (*strade i stradine*) można odczytywać w sposób symboliczny jako swoisty emblemat – droga jest elementem stworzonym przez człowieka, „wydeptanym” przez ludzki wysiłek – przedstawia ludzki los i prowadzi w kierunku spełnienia jego przeznaczenia. Zob. Fedele Cannici, Maria La Rosa, *op. cit.*, s. 71–72.

Punktem wyjściowym *Narieczonych* jest zatem stan sielskiej harmonii, który zostaje zaburzony przez gwałtowność nadchodzących wydarzeń. Jednolita wiejska przestrzeń, w której wychowali się główni bohaterowie, ulegając dezintegracji, zostaje zastąpiona przez wrażenie wyobcowania. Zakłócenie *status quo*, swoistej „normalności”, następuje w powieści wraz z pojawieniem się *bravich*¹⁶ (włóczęgów), czyli lokalnych rzezimieszków, którzy niespodziewanie napadają na don Abbondia w trakcie jego codziennego spaceru. Swoim pojawieniem się naruszają oni ład i porządek, ingerując w codzienny rytuał proboszcza.

W niezwykle trafny sposób oddaje charakter i znaczenie tej sytuacji wyjściowej w swoim serialu z 1989 roku, Salvatore Nocita¹⁷. Początek pierwszego odcinka sugeruje sielankową i liryczną atmosferę, poprzez rozbudowaną prezentację krajobrazu Lecco – poziome panoramy starannie celebrują jego majestatyczne piękno. Podkreśla to prócz ilustrującej muzyki Ennia Morriconego, krótki monolog wszechwiedzącego narratora, którego reżyser wprowadza za pomocą figury *voice-over*. Przywołuje on najbardziej znane, inicjalne słowa powieści Manzonię:

Ta odnoga jeziora Como, która pomiędzy dwoma nieprzerwanymi pasmami gór skręca ku południowi, linią swego wybrzeża pełną zatoczek i przylądków powtarzając jak gdyby zarys wzniosłości zapadlin górskich, zwęza się raptownie i przybiera postać rzeki (...)¹⁸.

¹⁶ W książce następuje w tym miejscu długa charakterystyka *bravich*, uosabiających historyczny moment, w którym terytorium Lecco się znalazło, a mianowicie okres panowania Hiszpanów we Włoszech (*la guarnizione spagnola nel territorio di Lecco*). Ich działalność Manzoni opisuje w sposób dość dwuznaczny – najeźdźcy „uczyli miejscowe dziewczęta i niewiasty skromności, od czasu do czasu poklepując łaskawie po ramieniu któregoś z ich mężów czy ojców”. Zob. Alessandro Manzoni, *op. cit.*, s. 14.

¹⁷ Od czasu kinowej ekranizacji Cameriniego, adaptacje książki Manzonię powstawały jedynie na potrzeby małego ekranu, w postaci wieloodcinkowych seriali (realizowanych najczęściej dla włoskiej telewizji publicznej RAI, rzadziej dla stacji prywatnych wchodzących w skład Mediaset).

¹⁸ Alessandro Manzoni, *op. cit.*, s. 13.

Następnie jego uwaga koncentruje się na postaci zgarbionego starca, opisując czynności kolejno przez niego wykonywane:

Jedną z takich drózek powracał właśnie ku domowi ze spokojnej przechadzki (dnia 7 listopada 1628 roku) don Abbondio (...). Proboszcz odmawiał półgłosem swoje modlitwy od czasu do czasu, pomiędzy dwoma psalmami, zamykając brewiarz i zostawiając wewnątrz, dla odszukania miejsca, wskazujący palec; rękę z brewiarzem zakładał za plecy (...) i wędrował dalej dróżką z pochyloną głową (...) ¹⁹.

Spacer don Abbondia stanowi zatem nie tylko część swoistego rytuału, ale doskonale wpisuje się w spokój i ład krajobrazu. Sama postać charakteryzowana jest częstokroć w powieści takimi przymiotami, jak: powolność, ostrożność i wycofanie, które ma na celu uchronienie go od niebezpieczeństwa ²⁰. Co ważne, proboszcz zdaje się niewzruszony otaczającym go pięknem natury.

Ta romantyczna prefiguracja może jednak zmylić widza. Już w następnej scenie, ukazującej najazd hiszpańskich najeźdźców na samotnie pracujące w polu kobiety, natychmiast zmienia się tonacja muzyczna filmu. Reżyser portretuje brutalny akt przemocy w długim, statycznym ujęciu w planie pełnym. Przybiegający na ratunek bezbronnym kobietom chłopcy dynamizują scenę, której warstwa

¹⁹ *Ibidem*, s. 15.

²⁰ Don Abbondio „nie szlachcic, nie bogaty i zgoła nieodważny, na długo przed osiągnięciem dojrzałego wieku pojął, że jest w tym społeczeństwie niby garnek gliniany zmuszony podróżować w kompanii wielu garnków żelaznych”. *Ibidem*, s. 24. Rolę strachliwego proboszcza w serialu Salvatorego Nocity otrzymał Alberto Sordi, ulubieniec włoskiej publiczności i gwiazda *commedii all'italiana* z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Dla zwiększenia waloru rozrywkowego historii, postać don Abbondia jest zazwyczaj odgrywana przez aktorów specjalizujących się w komediowym *emploi*. Na przykład, w serii zrealizowanej dla stacji Mediaset w 2004 roku przez Francesc Arcibughi, rolę tę przyjął Paolo Villaggio, znany głównie z cyklu o niefortunnych przygodach inżyniera Uga Fantozziego z lat osiemdziesiątych. Natomiast w drugiej parodii dzieła Manzoni (powstała dla telewizji RAI w 1990 roku, po spektakularnym sukcesie serialu Nocity), don Abbondia zagrał komik Massimo Lopez.

wizualna układała się dotychczas w teatralne *tableau-vivant*. Przyglądając się strukturze kadrów dzieła Nocity, można odnieść wrażenie, jakby reżyser pragnął ułożyć je w rodzaj kompozycji malarzkich, wyraźnie nawiązujących do dzieł Jana Vermeera.

Narzeczeni mogą jawić się czytelnikowi również jako swoisty rodzaj *Bildungsroman*, którego włoski wariant (*romanzo di formazione*²¹) stworzył Manzoni dla rodzimej literatury. Za taką hipotezą może przemawiać konstrukcja postaci Renza, który dojrzewa nie tylko emocjonalnie i duchowo, ale również politycznie, pojmując zawile mechanizmy ówczesnego systemu społecznego. Porywcze usposobienie Renza nie pozwala mu na zaakceptowanie tych prawideł i powoduje, że pragnie poszukiwać on sprawiedliwości na własną rękę.

O ile w dziele Cameriniego uwaga reżysera koncentruje się na męskim bohaterze, traktując go zgodnie z powyższym wzorcem jako postać dynamiczną (*il protagonista del mutamento*), działającą instynktownie, wylewającą swoją złość i agresję na zewnątrz, to filmowa wizja Nocity skupia się zdecydowanie bardziej na wybrance serca Renza. Powieściowa Lucia charakteryzuje się spokojnym i łagodnym usposobieniem korespondującym z pełnymi stagnacji krajobrazami przyrody (*la protagonista passiva*) – jeśli w ramach tej postaci dokonują się przeobrażenia, to dotyczą one wyłącznie jej świata wewnętrznego.

Do podstawowych różnic między filmem i serialem należy sposób kreacji głównej bohaterki. Przekłada się to przede wszystkim na sposób jej kadrowania – Lucia ukazywana jest w przestrzeniach zamkniętych, o wyraźnie zaznaczonych granicach oraz z dużą liczbą zbliżeń celebryzujących piękno regularnych rysów jej twarzy. Pięciocyfrowa seria w odróżnieniu od filmu Cameriniego wzbogacona została również o retrospekcje związane z młodością Ojca Cristofora i Gertrudy, które w innym świetle ukazują późniejsze wybory tych postaci. Niewątpliwie reżyserowi pomogły w tym możliwości

²¹ Fedele Cannici, Maria La Rosa, *op. cit.*, s. 58.

telewizyjnego formatu – każdy z odcinków może stanowić odrębną opowieść, luźno powiązaną z treścią kolejnych części²².

W serialowej ekranizacji dochodzi do swoistego przesunięcia, które wyraźnie akcentuje rolę bohaterki w filmowej opowieści. Reżyser wprowadza sceny, których przebieg w tekście Manzoni nie jest bezpośrednio opisywany, a jedynie sugerowany *post factum* w rozmowie pomiędzy Lucią, Renzem i jej matką Agnese. Wbrew kolejności wydarzeń w powieści, Lucia zostaje tu przedstawiona po wprowadzeniu postaci proboszcza przez narratora zewnątrz diegetycznego (objawiającego się jako głos ponadkadrowy). Poznajemy ją w miejscu pracy – zamkniętym i zaciemnionym pomieszczeniu, do którego przez małe okna wpada ograniczona ilość światła, przez co elementy otoczenia wydają się nieostre, wręcz rozmyte. Nastrojowa muzyka wzmocniona akompaniamentem skrzypiec wprowadza widza w spokojną i bezpieczną przestrzeń. Taki stan rzeczy burzy nagle wtargnięcie Hiszpanów, którzy z rozmachem otwierają na oścież drzwi, zalewając pokój promieniami słońca. Otwierają tym samym ograniczone uniwersum Lucii nie tylko na niebezpieczeństwo, ale również na przegodę, która zmieni jej dotychczasowe życie.

Co ciekawe, wejście don Rodriga i jego kuzyna don Attilia nie jest sygnalizowane zmianą tematu muzycznego na bardziej drapieżny czy mroczny, jak to miało miejsce wcześniej w scenie na polach. Takie ukształtowanie ścieżki dźwiękowej sugeruje pewną dwuznaczność uczuciową, obecną w dziele Nocity, w którym postacie nie są jednowymiarowe w swojej konstrukcji uczuciowej i moralnej. Don

²² Pięć odcinków serialu dzieli strukturę powieści na osobne części. Pierwszy epizod prezentuje widzom opowieść od jej początku do momentu ucieczki narzeczonych z Lecco, ze szczególnym uwzględnieniem rozbudowanej biografii Ojca Cristofora. Drugi ukazuje przygody Renza podczas zamieszek i buntów w Mediolanie. Trzeci przedstawia zaś pobyt Lucii w klasztorze w miejscowości Monza i historię siostry Gertrudy. W czwartym Lucia przebywa w niewoli Bezimiennego, gdzie oddaje się pod opiekę Maryi; dochodzi też do nawrócenia okrutnego tyrana. W ostatnim piątym odcinku do Mediolanu zbliża się dżuma, a w toku zarazy ukochani ponownie się spotykają.

Rodrigiem może kierować coś więcej niż kaprys – w serialu można odnieść wrażenie, że jego zachowanie oraz motywacja nie opiera się jedynie na pragnieniu posiadania Lucii, a może jednak żywić dla niej szczere uczucie. Następną postacią pojawiająca się na ekranie jest Ojciec Cristoforo, najpierw ukazany sam w plenerze, następnie w zamkniętej przestrzeni kościoła z Lucią, która opowiadając mu o zaczepkach don Rodriga, prosi go o radę, gdyż nie wie, jak obronić się przed porywczym hiszpańskim panem. Zakonnik sugeruje jej, aby nie mówiła Renzowi prawdy i starała się przyspieszyć datę ślubu; to pierwszy sygnał emocjonalnie bliskich relacji pomiędzy Lucią a kapucynem. W powieści to właśnie ona ma kontakt z przedstawicielami władzy kościelnej, w przeciwieństwie do Renza, który styka się wyłącznie z przedstawicielami władzy świeckiej, tak jak miało to miejsce w Mediolanie²³.

Lucia spotyka się wreszcie z narzeczonym, który dopiero za jej pośrednictwem zostaje włączony do fabularnej akcji. Dziewczyna proponuje mu przyśpieszenie ceremonii ślubnej. Widz jednak wie, jaka jest przyczyna tej prośby, która wprowadza nieświadomego Renza w niezwykłą radość. Dopiero po tej scenie następuje wydarzenie kluczowe dla zawiązania intrygi, czyli wspomniane już spotkanie don Abbondia z działającymi pod hiszpańskie dyktando *bravimi*, którzy powołując się na imię don Rodriga, skutecznie przekonują strachliwego proboszcza, aby nie udzielał młodym sakramentu małżeństwa (*tego ślubu nie będzie – ani jutro, ani nigdy*).

²³ Po rozstaniu narzeczonych, każde z nich idzie własną, osobną drogą, co podkreśla omówioną powyżej dychotomiczną zależność. Zdaniem interpretatorów powieści Manzoni, postać Renza związana będzie od tego momentu z „trasą niską” (*percorso basso*); podczas swej podróży bohater wykonuje spory wysiłek, przechodząc najczęściej przez ulice, place, karczmy. Lucia, uosabiająca perspektywę bardziej uduchowioną, odbywa swoją drogę metaforycznie, zamknięta w zakonach, zamkach, pałacach, czyli w budynkach położonych na pewnej wysokości, które niejako zbliżają ją do Boga (*percorso alto*). Zob. Fedele Cannici, Maria La Rosa, *op. cit.*, s. 96.

IV. Ekranizacja powieści Manzonię stanowi bez wątpienia dość nietypową pozycję w dorobku Maria Cameriniego. Sławę i uznanie przyniosły mu prócz debiutanckich SZYN (*Rotaie*, 1929), cykl *sophisticated comedies* (z duetem aktorskim Vittorio de Sica i Assia Noris) – m.in. PAN MAX (*Il signor Max*, 1937) oraz DAM MILION (*Darò un milione*, 1935) – których konstrukcja fabularna opierała się na zasadzie *qui pro quo*. Co skłoniło zatem rzymskiego reżysera do adaptacji dzieła Manzonię? Warto przypomnieć, że w 1941 roku minęło trzysta lat od publikacji ostatecznej wersji *Narzeczonych* – ich kinową wersję potraktować można zatem jako celebrację tej rocznicy oraz hołd dla *opus magnum* Manzonię. Rok 1941 stanowi także ważny moment we włoskiej kampanii w trakcie II wojny światowej (początek faszystowskiej ofensywy na froncie bałkańskim i alianckiej kontrofensywy w Afryce). Być może ekranizacja tej kluczowej dla włoskiego narodu tragedii posłużyła do wzmocnienia patriotycznych nastrojów w owładniętym wojną kraju.