http://dx.doi.org/10.18778/7525-738-0.10

Hanna Serkowska

Śmietankowy pociąg: Andrea De Carlo pisarz i reżyser

Między moją książką a filmem zachodzi
relacja skrajnej niewierności.
Znam związki łączące kino z literaturą.
Doskonałe transpozycje
nie mają sensu, nie lubię filmów literackich
(Andrea De Carlo).

Kino było od zawsze ważnym medium dla mediolańskiego pisarza (ur. w 1952 roku), który chętnie współpracował z reżyserami. Pracował m.in. jako asystent reżysera przy A Statek Płynie (*E la nave va...*, 1983) Federica Felliniego oraz współtworzył scenariusz z Michelangelem Antonionim do filmu, który ostatecznie nie powstał. Jest autorem dokumentalnego filmu pt. Oblicza Felliniego (*Le facce di Fellini*). Z filmem tym związana jest pewna, jak to De Carlo określa, historia kryminalna. Po zaledwie dwóch pokazach (w Rzymie i w Saint Vincent) film zaginął i nikt ponoć nie wiedział, co się z nim stało. W niewyjaśnionych okolicznościach zniknąć miała jego kopia kinowa. De Carlo opowie o tym zdarzeniu następującymi słowy: „Obawiam się, że film zniknął za sprawą Felliniego, [który] uznał, że jest skierowany przeciwko niemu i zaczął mnie unikać”[1].

Wreszcie De Carlo sam stworzy dzieło filmowe, oparte na swojej debiutanckiej powieści (1981) i opatrzone tym samym co ona

[1] De Carlo w rozmowie z Candidą Morvillo pt. *Andrea De Carlo. Quasi scendo in campo*, „Vanity Fair”, 30.09.2004, s. 118–122.

tytułem: Śmietankowy pociąg (*Treno di panna,* 1988). Do wyreżyserowanego przez siebie filmu pisze także scenariusz. Film nie korzysta nadmiernie z literackich technik i narzędzi, raczej to powieściowy pierwowzór był w szczególnym stopniu „filmowy", tj. inspirowany technikami kina.

Warto podkreślić, że o ile trudno byłoby uznać *Śmietankowy pociąg* za wielką literaturę, to sam autor jest w historii współczesnej włoskiej kultury ważny. Z jego nazwiskiem kojarzyć należy przełom, jaki dokonał się we włoskiej literaturze lat osiemdziesiątych XX wieku, polegający na deprowincjonalizacji, fascynacji Ameryką[2] i bitnikami (Allenem Ginsbergiem, Jackiem Kerouackiem, Williamem S. Burroughsem). W owych latach De Carlo, na tle pisarzy na ogół nieskorych do odbywania podróży (dalszych niż do Chiasso, jakby to ujął Alberto Arbasino), stanowił wyjątek, a Ameryka, którą opisuje, to kraj, której sam doświadczył. Andreę De Carla wymienia się jednym tchem z Pierem Vittoriem Tondellim, Claudiem Piersantim, Enrikiem Palandrim, kiedy mowa o narodzinach tzw. „młodej" literatury. A właściwie literatury „młodzieżowej", jeśli przyjąć, że jako pierwsi swoimi utworami zwrócili uwagę niedocenianej wcześniej przez wydawców młodej publiczności i – jak odnotowują socjologowie kultury – przyciągnęli licealistów do księgarń[3]. Owo

[2] We włoskiej literaturze zwłaszcza pierwszej połowy XX wieku wyraźna jest fascynacja mitem Nowego Świata u pisarzy, którzy odbyli podróż do Stanów Zjednoczonych (jak Emilio Cecchi, Mario Praz, Giuseppe Prezzolini, Mario Soldati czy Antonio Borgese), oraz u tych, którzy podjęli jedynie wyprawę w świat literatury tamtego kontynentu (jak Cesare Pavese i Elio Vittorini). Pokolenie De Carla i Tondellego prowadzi zaś z owym mitem polemikę.

[3] Nie należy mylić młodzieżowej literatury lat osiemdziesiątych, do której zalicza się *Śmietankowy pociąg*, z dzisiejszą literaturą dla młodzieżowych mas i z powstającymi seryjnie książkami autorstwa pisarzy tak popularnych, jak dajmy na to Federico Moccia. Teksty De Carla – te powstałe w latach osiemdziesiątych, są przykładem literatury nazywanej *giovane narrativa*, bo powstały po literaturze, która zestarzała się tematycznie i stylistycznie we włoskim powojniu (a to na skutek neorealizmu, a to w wyniku hipertrofii „ja" itp.) Młoda „młodzieżowa literatura" lat osiemdziesiątych zajmowała się tzw. kondycją młodego po-

pokolenie „młodych pisarzy”[4], tak bowiem nadal się ich określa, żadnym pokoleniem być jednak nie chciało (nie ma tu mowy o jakiejś programowo tworzonej grupie, wspólnym manifeście czy poetyce), odcinało się od „pokoleniowych” doświadczeń 1968 roku, dystansowało od terroryzmu. Nie chciało już słyszeć o rewolucji. Bohaterowie ich opowieści raczej uciekają od świata, niż próbują go zmieniać. Podróże De Carla, podobnie jak wyprawa do Kalifornii protagonisty jego powieści, to rodzaj ucieczki – od czego, tego jednak nie wie nawet on sam.

Brak tu nawiązań do świata polityki, nie ma utożsamienia z ideologią jakiegoś politycznego ugrupowania, za to jest poczucie rozczarowania cynizmem, pogonią za karierą, jest satyryczna wizja konsumpcjonizmu i wypaczonego indywidualizmu. Tondelli i De Carlo to świetni obserwatorzy i kronikarze swoich czasów, umiejętnie portretujący współczesnych im młodych ludzi zafascynowanych kinem, telewizją, rockiem, a zarazem apatycznych indywidualistów, pozbawionych tożsamości mizantropów, prawdziwe włoskie pokolenie X.

---

kolenia i podejmowała te problemy w sposób transgresyjny tak pod względem doboru tematów, jak i form wypowiedzi. *Giovane narrativa* Tondellego i De Carla miała za sobą Alvina, ale także i pokoleniową powieść amerykańską *Buszujący w zbożu*. Moccia zaś – to raczej literatura po śmierci literatury; brak w niej nawiązań do mistrzów literatury XX wieku – ma za sobą telenowele, sms-y, świat zubożałych form komunikacji i całą tradycję *Trivialliteratur* dla mas. Cynicznie wykorzystuje konwencję romansową i jej toposy, umiejętnie je przejmuje i opracowuje na nowo, przenosząc do świata współczesnej włoskiej młodzieży. Młodzi, dla których pisze, wyrośli już w epoce Berlusconiego, ukształtowała ich telewizja Mediaset (kult wyglądu zewnętrznego, hedonizm, negowanie problemów wykraczających poza banalną codzienność).

[4] W przypadku De Carla określenie to nie straciło na aktualności. Mediolańczyk starannie podtrzymuje swój wizerunek pisarza jeśli już nie młodego, to z pewnością młodzieńczego. Od lat niezmiennie nosi białe T-shirty, jeansy, czarną marynarkę, lubi się fotografować na swoim ranczu boso z gitarą w ręku, w towarzystwie koni i psów.

W amerykańskim świecie Giovanniego Maimeriego

Zarówno film, jak i dzieło literackie to opowieść o młodym Włochu przylatującym do Ameryki w bliżej nieokreślonym celu, może w poszukiwaniu szczęścia, przy okazji usiłującym dość nieporadnie usamodzielnić się z dala od nadopiekuńczej matki[5]. Giovanni musi zacząć jakoś na siebie zarabiać. Najpierw trafia do włoskiej restauracji Alfredo's, później znajduje zatrudnienie jako lektor włoskiego w szkole języków obcych. Wkrótce tępe uczennice – matka i córka, które instruują go, czego nie zamierzają się uczyć (potrzebują bowiem poznać tylko przydatne słowa; miarka przebiera się, kiedy kobiety postanawiają zaprosić Włocha do domu na kolację) – zirytują go do tego stopnia, że porzuci także i to zajęcie. Jednak czas spędzony w szkole językowej owocuje nieoczekiwanym spotkaniem. Pozna tu bowiem oszałamiającą piękność (wcześniej we Włoszech kolekcjonował jej zdjęcia i plakaty), która ma tylko dwadzieścia dni na to, żeby nauczyć się języka (nie bardzo wiadomo w jakim celu, gdyż co chwila co innego wydaje się dla amerykańskiej gwiazdy ważne). Marsha Mellows (co należy czytać jako *marshmallow*, czyli słodycz, pianka, wytwarzana z syropu kukurydzianego i cukru; pokrewna jest też konotacja tytułowego *creamtrain*) pojawia się nienagannie uczesana, a w filmie też ubrana w niebieski komplecik, jak lalka Barbie w eskorcie szofera w liberii, prowadzącego niebieskiego rolls-roysa. Po kilku lekcjach okazuje się, że Marsha nie ma już czasu. Od teraz Giovanni będzie przyjeżdżał na konwersacje do jej penthousu na ostatnim piętrze nowojorskiego wieżowca[6] lub do podmiejskiej willi. Konwersacje

[5] Znamienna jest scena, w której Giovanni w tarapatach dzwoni do Rzymu (został okradziony i możemy się domyślać, że dzwoni do domu po pieniądze), jednak matka nie rozumie głosu amerykańskiej telefonistki i nie przyjmuje rozmowy na swój koszt. Słyszymy bezskuteczne, desperackie wołanie syna: *mamo, powiedz yes, powiedz yes*.

[6] Na ogromnym tarasie, porośniętym rachityczną roślinnością, Giovanni wypowiada w filmie te oto słowa: *Zdumiewające, jak dużo potrzeba pieniędzy, żeby*

miałyby się odbywać w wolnych chwilach, np. między wywiadem a masażem albo w czasie zmiany oświetlenia podczas sesji zdjęciowej… Wreszcie aktorka postanawia przerwać naukę i na pożegnanie przyjmuje zaproszenie Giovanniego na kolację u niego w domu, na którą przybywa ubrana[7] jak na oscarową galę. Nerwowo dopytuje się o godzinę i, jak Kopciuszek z balu u księcia, wybiega w pośpiechu, zabierając Giovanniego ze sobą na przyjęcie. W filmowej wersji utworu, na przyjęciu (które w powieści odbywa się w willi aktorki) Marsha wystąpi tym razem jako wokalistka. Ostatnia scena filmu, w której Marsha Mellows wykonuje publicznie kompozycję Giovanniego Maimeriego (brak jej w powieści), stanowi dowód uznania i powinna dowartościować młodego Włocha, już nie jako nauczyciela włoskiego, lecz jako artystę właśnie. Spełnione marzenie? Początek imponującej kariery w show-biznesie? Nic bardziej błędnego. Puenta niesie rozczarowanie Nowym Światem: Giovanni odwraca się i opuszcza przyjęcie, na którym ubóstwiana diva wykonuje jego kompozycję. W finale powieści autor analogicznie podkreśla odrzucenie wartości, które przyniosła ziemia obiecana – Giovanni w czasie przyjęcia w willi gwiazdy filmowej styka się z przejawami moralnej zgnilizny. Mit Ameryki nie wytrzymuje konfrontacji z rzeczywistością. Nie sprzyjają mu bezwzględny wyzysk na rynku pracy (zdominowanym przez kult notorycznie łamiącego prawa podwładnych pracodawcy, który ma zawsze rację), szokująca młodego Włocha swoboda obyczajów (zupełnie obca dziewczyna, kasjerka z restauracji, prosi, żeby odprowadził ją do metra: w praktyce oznacza to zaproszenie do domu na noc), być może pociągająca, ale tylko jeden raz, wreszcie powierzchowność i obłuda w stosunkach międzyludzkich.

mieć trochę powietrza i sztucznej trawy oraz *To miasto widziane z góry wygląda jak wielkie cmentarzysko*.

[7] W filmie ma na sobie długą białą suknię z trenem; w powieści – czarną sukienkę zwężającą się na wysokości kolan i kaszmirowy szal w kolorze malwy. Andrea De Carlo, *Śmietankowy pociąg*, Warszawa: Czytelnik 2007, s. 211. Wszystkie cytaty pochodzą z przekładu Haliny Kralowej.

Wkrótce bohater postanawia rozstać się z emocjonalnie i moralnie rozchwianą Jill, porzuca pracę w knajpie. Niebawem też zrezygnuje z pracy w szkole językowej, gdzie zatrudnieni na godziny lektorzy realizować mają oryginalną metodę nauczania zwaną „świdrem”[8], opracowaną przez dyrektora De Boulogne'a, który regularnie dyscyplinuje pracowników, policzkując ich. Maimeriego mierzi miałkość życia „młodych rekinów”, poszukujących „skrawków sukcesu, które można by pożreć od razu, by uzyskać wymiary nieco większych młodych rekinów”[9]. Odchodzi, zostawia „ziemię obiecaną” w chwili, kiedy sukces był na wyciągnięcie ręki. W powieści obrazuje to scena w willi Marshy Mellows, wymownie podsumowująca amerykańską podróż bohatera, scena groteskowa czy raczej hiperrealistyczna[10]. Próbując rozbawić smutną Marshę w czasie przyjęcia, w którym bierze udział wiele hollywoodzkich gwiazd, Włoch gotów jest postawić nogę na głowie aktora śpiącego obok basenu[11]. Giovanni zdaje sobie wówczas sprawę, że oto wszedł w świat bogatych i sławnych (którzy jeszcze tak niedawno byli jego nieosiągalnymi idolami), świat pławiących się w materialnym przepychu celebrytów wiodących życie puste i samotne, często dogłębnie nieszczęśliwych, zrozpaczonych. Będąc tak blisko, może ich nawet podeptać, a zarazem podeptać własne marzenia. Wszystko to czyni z dzieła De Carla studium wielkich oczekiwań i zawodu.

[8] Metoda polegała na powtarzaniu za lektorem prostych zdań (aby nie nużyć słuchaczy gramatyką) i pewnego zasobu słów, np. „To jest pióro”, równocześnie trzymając pióro w ręku lub wskazując na nie. Andrea De Carlo, *op. cit.*, s. 136.

[9] *Ibidem*, s. 36.

[10] Poza warstwą paratekstualną (o okładkach jego książek będzie jeszcze mowa dalej), w tekście De Carla mamy wiele wymownych dowodów fascynacji hiperrealizmem, często bezpośrednio przywołanym, jak choćby w tej scenie: „były okropne (…) siedziały na schodku przed wejściem na parking (…) ich masywne postaci tworzyły jedną bryłę, podobną do hiperrealistycznej rzeźby”. *Ibidem*, s. 127.

[11] „wreszcie znalazłem się w samym środku świata (…) kiedy miałem dwanaście lat powiesiłem afisz z Timem Howardsem na ścianie w sypialni, a teraz mógłbym mu postawić nogę na głowie”. *Ibidem*, s. 227.

Wpatrując się w światła Los Angeles, Giovanni zdaje sobie sprawę, że osiągnąwszy spełnienie zarazem ostatecznie rozczarował się Ameryką. W filmie – w czasie wydanego na cześć Marshy przyjęcia – kiedy wielcy show-biznesu pytają go, co mogą dla niego zrobić, odpowie: *Zamów mi taksówkę* i opuści przyjęcie, by odlecieć balonem w kierunku Patagonii. W przypadku De Carla podróż balonem wywołuje co najmniej dwa skojarzenia. Z jednej strony – jest to oczywiste nawiązanie do powieści *Baron drzewołaz* pióra mistrza De Carla, Itala Calvina, którego bohater odchodzi. Umiera (świat rozczarował go do tego stopnia, że nie chciał na ziemi postawić nawet stopy i zamieszkał na drzewie), a jego śmierć ukazuje autor jako odlot balonem. Bohater wskakuje do kosza balonu przelatującego obok jego drzewa. Z drugiej strony – podróż balonem do Patagonii przywołuje na myśl inne książki De Carla (jak np. *Macno*, 1984), których akcja rozgrywa się właśnie w Ameryce Południowej. Poza tym balon, symbol innej epoki, zaprzeczenie żywiołu prędkości, który dla autora tożsamy jest z pogonią za czymś, czego nie pragnie, daje możliwość ucieczki od świata cywilizacji i kiczu, wyobrażonego przez tytułowy „śmietankowy pociąg". Wszystko to w sumie skłania nas do przekonania, że De Carlo, ów krytyk zaściankowości, materializmu i arywizmu – czego przykładem jest następujący cytat:

> Ludzie przyjeżdżają tutaj z całych Stanów Zjednoczonych i z całego świata, oddychają tym ohydnym powietrzem i co dzień całe godziny spędzają w samochodach, próbując dopiąć swego. Nie masz pojęcia, ilu kelnerów i kierowców autobusów, i hydraulików, w Los Angeles zostawiło swoje nazwiska i fotografie w agencjach zatrudnienia aktorów. Nie zwracają nawet uwagi na to, co robią, bo wszyscy żyją myślą o tym, żeby się wybić[12].

– w ten sposób ujawnia swoje moralistyczne zacięcie, jemu samemu być może nie do końca uświadomione, w każdym razie nieartykułowane *explicite*.

[12] *Ibidem*, s. 116.

Nowatorstwo powieści De Carla: minimalizm fabularny i hiperwzrokowość

Sytuacja powieści była, o czym wspomniałam na wstępie, jak na owe lata wyjątkowa. Wysoko ocenił ją sam wielki Italo Calvino, rekomendujący książkę do druku. Calvino podał bowiem mediolańczyka do „pisarskiego chrztu", pisząc do książkowego wydania z 1981 roku posłowie i tekst na czwartą stronę okładki, w którym czytamy m.in.: „Nie przez przypadek Andrea De Carlo, zanim napisał powieść, wyrażał się przy pomocy fotografii; pisząc stara się zastąpić obiektyw aparatu piórem; a jego pisarstwo dalekie (jest) od wszelkich literackich wzorców". Debiutujący pisarz przełamywał konwencje, wytyczał nowe kierunki. Nadmiarowi szczegółów, które relacjonuje narrator-oko, opisujący jedynie widzialną powierzchnię rzeczy i co najwyżej bezpośrednie wrażenia i reakcje postaci (jak w tej oto scenie: „Przechodziłem właśnie przed wielkim buickiem, białym i lśniącym, i zobaczyłem swoje odbicie w szybie. Zatrzymałem się i przyglądałem sobie przez pięć minut: pełen nieokreślonej wściekłości"[13]), towarzyszy całkowity brak opisu myśli, brak informacji na temat psychiki czy stanów ducha, zwłaszcza głównego bohatera, który nie ocenia i nie analizuje, a jedynie obserwuje, rejestruje, niczym foto- bądź teleobiektyw. I co najwyżej, doznaje właśnie owej, cytowanej często przez badaczy De Carla, a typowej dla pokolenia lat osiemdziesiątych, „nieokreślonej wściekłości". Skupiając zaś uwagę na zewnętrznej powłoce rzeczy i świata, De Carlo sugeruje też, że być może ich wnętrze jest puste.

Nowatorstwo *Śmietankowego pociągu* polegało także na wykorzystaniu środków i technik wypracowanych przez medium kina. Nieobce jego powieści są: gry z czasem fabuły prowadzące do komplikacji akcji poprzez jej przyspieszenie lub spowolnienie, filmowe powtórzenie scen, zniekształcenie perspektywy, jakie w kinie umożliwia obiektyw szerokokątny, wzorowany na filmowym dyna-

[13] *Ibidem*, s. 48.

miczny montaż scen, czy skupienie uwagi na konkretnym wybranym elemencie kreowanego świata, najczęściej na wyolbrzymionym, hiperrealistycznie powiększonym, detalu, a czasami – jak tu – stylizowanie tekstu powieści na scenariusz filmowy:

> Stałem na drugim planie, z rękami na plecach, i ujrzałem czarnego lincolna, który nadjeżdżał żwirowaną alejką. Lincoln zatrzymał się po lewej stronie oszklonych drzwi. Arnold Bocks wysiadł: wyglądał mniej więcej tak, jak go pamiętałem z fotografii. Wysoki, masywny, koło pięćdziesiątki; ubrany, mimo upału, w granatowy garnitur. Pozdrowił żonę przez okno otwartą dłonią. Ja stałem z tyłu, między fotelami[14].

Spojrzenie bohatera powieści jest zawsze w jakiś sposób zapośredniczone, w praktyce zauważamy, że spogląda on najczęściej przez różnego rodzaju szkło. Raz są to okulary słoneczne, kiedy indziej witryna sklepowa, okno domu bądź samochodu. Przedmioty i zjawiska „widziane" są zatem zawsze przez jakiś filtr. Pisarze pokolenia De Carla byli na ogół świadomi znaczenia, jakie dla odnowy pisarstwa mają rozmaite konteksty kulturowe (nie mniej niż film ważne dla debiutanckiej książki pisarza były: hiperrealistyczne malarstwo – o czym za chwilę – i muzyka pop lat osiemdziesiątych[15]), pozwalające uniknąć jałowości tekstów wzorowanych wyłącznie na literaturze. Sam De Carlo, pisząc powieść (a nie tylko realizując oparty na niej film), miał na uwadze, jak sądzę, wczesną twórczość kinematograficzną Wima Wendersa.

Minimalizm typowy dla wczesnego De Carla, zdaniem Riccarda Petita, wzorowany na Raymondzie Carverze[16], dotyczy sfery faktów, zdarzeń w opowiadanych jakby na bezdechu historiach, zawsze

[14] *Ibidem*, s. 172.

[15] De Carlo sam gra i komponuje. Wydał nawet własne CD *Alcuni nomi* (ciekawostką jest, że na perkusji gra zaprzyjaźniony Bengalczyk, Arup Kanti Das, który użyczy imienia jednemu z bohaterów późniejszych utworów pisarza). Fotografuje z upodobaniem i maluje. Wraz z autorem muzyki do swojego filmu, pianistą i kompozytorem, Ludovikiem Einaudim skomponował też muzykę do baletu *Time out* i *Salgari*.

[16] Por. Riccardo Petito, *Andrea De Carlo e la narrativa degli anni Ottanta. Guida alla lettura con intervista inedita ad Andrea De Carlo*, Venezia: Edizioni Studio LT2 2005, s. 37 i 51.

przez to sprawiających wrażenie anemicznych, pozbawionych życia, podobnie jak ich bohaterowie i język, którym się posługują. Ów deficyt kompensuje wspomniana już ogromna waga, jaką w powieści przykłada De Carlo do percepcji wzrokowej. Giovanni, który jest fotografikiem i podróżuje z torbą fotograficzną na ramieniu, to Calvinowski bohater-oko, bohater-obiektyw. Ogląda Los Angeles, miasto wprawdzie położone nad oceanem, jednak zamiast palm i plaż widzi rzeki samochodów, serpentyny autostrad i biedne przedmieścia. Bohater, którego poznajemy bez właściwości – podobnie jak wcześniej u Moravii, to bohater postpirandellowski, pozbawiony fizjonomii, tożsamości, wyczerpany, niemal nieobecny; bez właściwości – dopiero zyskuje „konsystencję" i zaczyna kształtować się pod wpływem tego, co postrzega. Maimeri zauważa np., że istnieje także dopiero wówczas, kiedy jest widziany przez innych. Pierwszy raz zdaje sobie z tego sprawę, kiedy ubrany w czerwoną kelnerską marynarkę krąży po sali restauracji Alfredo's: „Było to uczucie prawie fizyczne: stopniowe znikanie mojej osoby w znaczeniu wizualnej percepcji. Miałem wrażenie, że jestem w wizjerze aparatu fotograficznego, a trzymająca go osoba nastawia ostrość na zbliżenie"[17]. Albo kiedy włócząc się bez celu po uliczkach Los Angeles, istnieje wyłącznie jako odbicie w oczach innych patrzących na niego, dzięki czemu i on sam może sobie siebie „zobaczyć":

> Widziałem dziesiątki obrazów przedstawiających mnie w Los Angeles, w różnych rolach, ale zawsze po drugiej stronie żywopłotów i furtek, które codziennie oglądałem. Niekiedy obrazy te nakładały się na obrazy mojego prawdziwego życia: jak walę pięścią w zepsuty klimatyzator, jak jem śniadanie, patrząc na parking przez podnoszone okno[18].

[17] Andrea De Carlo, *op. cit.*, s. 76. Por.: Hanna Serkowska, *Andrea De Carlo: nowy Moravia?*, [w:] *Literatura włoska w toku 2*, red. H. Serkowska, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2010, s. 95–113. Rozpacz, tak samo jak w *Obojętnych* Moravii, nie jest u De Carla rewolucyjna. Została, by tak rzec znormalizowana, oswojona i stała się czymś codziennym.

[18] *Ibidem*, s. 125.

Spojrzenie na świat jest zatem jedynym źródłem informacji o samym bohaterze, który niejako stwarza sam siebie patrząc, bądź zmienia się pod wpływem własnego obrazu odbitego w oczach innych patrzących. Co więcej, nie stawia swojej osoby ponad ani poza światem zjawisk, nie ulega mu, nie ocenia, patrzy: „Obserwowałem zachowania klientów (…). Czasami chwytałem fragmenty rozmów”[19]; „Nie bardzo rozumiałem dlaczego, ale zdawało mi się, że widzę całą tę scenę przez szkło; nie mogłem niczego dotknąć. Mogłem się tylko rozglądać: patrzeć na ludzi”[20]; „Obserwowałem z daleka ludzi, którzy nadal tańczyli na platformie: ogarnięci gorączką, wykonujący nieskładne ruchy w świetle reflektorów”[21].

Od powieści do filmu, czyli od oka do ucha?

Zasadnicze różnice między tekstem filmu a powieści sprowadzają się do jednej istotnej zmiany: w powieści Giovanni jest fotografikiem, a w filmie jest muzykiem, tam podróżował z aparatem fotograficznym, tu z gitarą, tam udał się do Los Angeles, tu do Nowego Jorku, jego znajomy Ron to nie aspirujący autor scenariuszy filmowych, lecz kompozytor. Sens tych zmian sprowadza się do zastąpienia eksploatowanej w powieści wzrokowości (tej samej, za pomocą której pisarz przełamywał konwencje włoskiej prozy lat osiemdziesiątych, kreując bohatera-oko i wyposażając go w „szerokokątne spojrzenie”) muzyką. Muzyka zaś była dla kompozycji powieści mniej ważna i nie było mowy w *Śmietankowym pociągu* o zastosowaniu techniki „muzykalizacji tesktu”, z jaką mamy do czynienia u innych pisarzy tego pokolenia. Jazz i rock były dla De Carla i jego powieściowych bohaterów istotne jako temat, pozostało to jednak bez wpływu na organizację tekstu, który nie staje się rytmiczny jak np. *Altri libertini* Tondellego.

[19] *Ibidem*, s. 77.
[20] *Ibidem*, s. 101.
[21] *Ibidem*, s. 227.

Kino wszak jest samo w sobie domeną obrazu, do percepcji wzrokowej w pierwszej kolejności się odwołującą. Zmiana dominanty (ze wzrokowej na słuchową) nie oznacza zresztą zdrady wobec upodobań pisarza obdarzonego także i talentem muzycznym. Przeciwnie, dzięki niej (oraz w wyniku konkretyzacji obrazu, jakiej wymaga kino) film De Carla jeszcze dobitniej niż powieść celebruje narcystyczną osobowość autora, którego podobieństwo (przystojny mężczyzna, noszący elegancką czarną marynarkę, wieczny chłopiec) do odtwórcy głównej roli w filmie nie jest dziełem przypadku. De Carlo pojawia się też w filmie osobiście, tym razem on sam w roli celebryta, w trakcie solowego występu z gitarą na deskach jakiegoś nowojorskiego klubu, dedykującego jeden utwór Marshy Mellows (którą dostrzega wśród zgromadzonych w lokalu gości). Ta sama diva później zadedykuje Giovanniemu – *alter ego* De Carla – wykonywany przez siebie utwór jego kompozycji. W sumie więc film dedykuje autor wielokrotnie samemu sobie. Z podobną sytuacją mieliśmy już zresztą do czynienia w powieści, w której Marsha Mellows, dowiedziawszy się, że Giovanni jest Włochem, nawiązała do zrealizowanego przez siebie wcześniej we Włoszech filmu pod tym samym co powieść De Carla tytułem:

> (…) wskazała leżący na stole zeszycik. (…) powiedziała „Kupiłam go w Wenecji w 71, gdy kręciliśmy ŚMIETANKOWY POCIĄG. Przez osiem lat trzymałam go w szufladzie, bo nie wiedziałam, co tam pisać. Czy to nie zbieg okoliczności, że teraz posłuży mi do notatek z włoskiego?" Rzeczą naprawdę dziwną było to, że ŚMIETANKOWY POCIĄG był pierwszym filmem z Marshą Mellows, jaki widziałem w życiu. Gdy o tym myślałem, zrobiło mi się duszno[22].

Gra luster toczy się dalej, i De Carlo wykorzystuje – w filmie podobnie jak w powieści – motyw autotematyczny, by napawać się wyimaginowaną sławą własnego dzieła, o którym bohaterowie mówią, że je współtworzyli, lub że odegrali w nim ważną rolę.

[22] *Ibidem*, s. 144.

Wracając zaś do zmiany muzy opiekuńczej (powtórzymy: o ile w powieści przeważały obrazy, film szczególną uwagę kieruje na warstwę dźwiękową), muzyka stała się sztuką zdecydowanie w filmie De Carla dominującą. W tle często pobrzmiewa gitara – nostalgiczne decarlowskie solo, ogólnie zaś przeważa ogłuszająca kakofonia; efekty dźwiękowe w filmie nie należą do szczególnie udanych. Giovanni wieczorami, po pracy, brzdąka sobie na gitarze (już nie własnej, tej przywiezionej z Włoch, lecz na innej, którą zdobywa w zamian za marynarkę[23] od hotelowego recepcjonisty) w ponurym czynszowym pokoiku. Muzyka jest stale obecna, począwszy od ulicznej sceny grajka wyglądem przypominającego nieco samego De Carla, co także wydaje się celowym zabiegiem: wszak *Śmietankowy pociąg* zrodził się na kanwie podróży i autentycznych amerykańskich doświadczeń pisarza.

Cięcia fabularne w filmie dotyczą rzeczy mniejszej wagi i spowodowały np., że ścieżka zawodowych doświadczeń Giovanniego skróciła się o jedną szkołę językową. Usunięta została szkoła prowadzona przez mówiącą z niemieckim akcentem menadżer, pannę Schleiber. Na skutek tego skrótu, koszmarna para uczennic, matka z córką, trafia się bohaterowi filmu dopiero w szkole Supreme, prowadzonej przez równie rezolutnego co panna Schleiber Francuza, Jacquesa de Boulogne'a. Ogólnie De Carlo przyspieszył, czy raczej stworzył coś na kształt akcji, która w powieści była sprawą zdecydowanie mniejszej wagi.

Poza tym film powtarza fabułę książki dość mechanicznie i zachowuje powieściową chronologię zdarzeń. Powiela także zarysowaną w książce konwencję karykatury[24]. Uliczne sceny, np. w spo-

[23] Włoski *design* jest w filmie zdecydowanie dowartościowany. Giovanni wyróżnia się elegancją wśród dziwacznie i bez gustu poubieranych indywiduów, jakie raz po raz widzimy na nowojorskich ulicach. *Made in Italy* także w napisach końcowych ma należyte miejsce. Znajdziemy tam długą listę podziękowań wymienianym po kolei wielu włoskim projektantom mody.

[24] Choć oba teksty kreślą wizję satyryczną Ameryki (i ślepo czerpiących zeń wzorce Włochów), Ameryka wywiera jednak na przybyszach wrażenie, w jakiś

sób wyraźnie przerysowany, obrazują w filmie typowo nowojorską społeczność „multikulti" i jej kontrasty[25], w ramach poetyki zaczerpniętej jakby wprost z *Alicji w krainie czarów*: gruby murzyn w białym garniturze, a tuż obok niego w białym płaszczu blond Wenus, pewnie jakaś gwiazda lub gwiazdka show-biznesu. Scenografia zdecydowanie sur- (czy hiper-) realistyczna. *Couleur locale* dodaje także cała galeria dziwaków, osób mówiących do siebie, podrygujących na ulicy w takt jakichś przez siebie tylko słyszanych dźwięków, zachowujących się w sposób, który mamy uznać za co najmniej niekonwencjonalny, dziwaków, wykolejeńców, bezdomnych, odurzonych[26]. Amerykanie sami nie dostrzegają oczywiście niestosowności swoich zachowań i obyczajów. Przykładem jest „dosiadające" białego pontiaka i ubrane w tandetny błyszczący garnitur indywiduum (w powieści mowa wprost, że jest dilerem narkotyków), które zabiera Giovanniego i Jill do jakiegoś nocnego klubu, zarazem jednak niczym chór w greckiej tragedii na pożegnanie upominające protagonistę: *Giovanni, zrób coś wreszcie ze swoim życiem!*

Wspomniałam wcześniej o skłonności do przerysowywania scen i postaci. W filmie karykaturalnie potraktowany został także język, oto bowiem niemal wszyscy główni i dalszoplanowi boha-

sposób ulegają urokowi, jaki roztacza. W sumie stosunek do Nowego Kontynentu nie jest jednoznaczny także wówczas, kiedy wyobrażenie o nim konfrontowane jest z jego doświadczeniem.

[25] Nie po raz ostatni zresztą w filmie akcent pada na monstrualną wieloetniczność Ameryki. We włoskiej restauracji, w której przez krótki czas Giovanni będzie pracował jako kelner, jest jedynym Włochem, przeważają Latynosi i mieszkańcy Dalekiego Wschodu. Atmosfera w kuchni, zanim jeszcze ich szef wprowadził nowy regulamin (dla zwiększenia zysku polecił o pięć minut skrócić czas obsługi jednego klienta, czym doprowadził do załamania nerwowego jednego z pracowników), przypomina zresztą sceny raz groteskowe, kiedy indziej niczym na tureckim targu czy w rzeźni.

[26] Według De Carla, Stany Zjednoczone to kraj skrajności, zamieszkiwany przez przemykających po Manhattanie celebrytów i brooklyńskich rabusiów rodem z Portoryko. Równie przygnębiający jest widok okratowanej recepcji w hotelu (tylko z nazwy) Sunshine Hotel, gdzie Giovanni jest świadkiem rutynowego egzekwowania należności (za pomocą kija bejsbolowego) od gości zalegających z czynszem.

terowie, a nawet postaci epizodyczne, jak recepcjonistka w firmie fonograficznej National Recording (której Giovanni pragnie zaprezentować swoje utwory), niemal wszyscy mówią łamanym, niemiłosiernie kaleczonym włoskim. Tylko po co? Czyżby De Carlo chciał nas przekonać, że dosłownie wszyscy w Nowym Jorku odbyli kilka lekcji italiano na kursach językowych, np. takich jak te, które w szkole mistrza De Boulogne'a prowadzi Giovanni? *My piacere*. *Is very buono. Vuole sapere useful words* – to kilka spośród licznych przykładów irytująco infantylnego mieszania języków, typowego (tak mamy chyba sądzić) dla amerykańskiego, kulturowego tygla.

Artysta hiperrealistyczny

Kolejna pasja pisarza, poza filmem, fotografią i muzyką, to malarstwo, zwłaszcza jedna szczególna jego odmiana. Przekonany, że z treścią książki łączy je bardzo osobista więź, pisarz sam projektuje okładki swoich książek, które począwszy od *Śmietankowego pociągu* przedstawiają często obrazy i kompozycje inspirowane malarstwem hiperrealistycznym Davida Hockneya. Gra luster (między rzeczywistością a jej przedstawieniami), jaką tworzą hiperrealistyczne obrazy, wywołuje efekt obcości. Widz zdaje sobie sprawę, że owe przedstawienia jedynie pozornie naśladują fotografię i jej szczegółowy realizm, w rzeczywistości dokonują zabiegu manipulacji i przenoszą przedstawiony obiekt w obszar marzenia sennego lub pragnienia. Powtórzenie jest zatem jedynie z pozoru tożsame, w istocie zaś kładzie akcent na zmianę, co doskonale ukazuje wykorzystany przez De Carla na okładce pierwszego wydania powieści obraz angielskiego pop-artowca pt. *A Bigger Splash* (1967). Obraz autorstwa De Carla – *3.15 pm*, ujawnia z pierwowzorem Hockneya silne pokrewieństwo zarówno w sferze tematycznej, jak i kompozycyjnej. Obydwa obrazują, stereotypowe dla amerykańskiego marzenia o luksusie, basen pod błękitnym niebem, z palmą w tle i pustym leżakiem. Oba redukują

przedstawienie do powierzchni dwuwymiarowych i geometrycznych kształtów. W obu brakuje życia i elementu ludzkiego. Obraz dzieli się na dwie części: poza basenem jest bungalow (u Hockneya) oraz limuzyna (u De Carla), za ich zaciemnionymi szybami kryje się czyjeś spojrzenie. Zmiany, jakie wprowadził De Carlo (powtarza różnicując motywy Hockneya), sprowadzają się do zintensyfikowania barw i parodystycznego ocieplenia czy „osłodzenia" obrazu tak, że jawi się on ostatecznie jako kuszący, uwodzicielski, przeznaczony do konsumpcji, niczym *marshmallows* czy *creamtrain*[27].

W filmie nawiązuje do tych zainteresowań m.in. scena, nakręcona prawdopodobnie na Brooklynie, w której dwóch portorykańskich rzezimieszków napada głównego bohatera i kradnie mu gitarę, na pożegnanie rzucając mu z nieskrywanym rozbawieniem: *Merdy Christmas*. Całość rozgrywa się na tle wymalowanego jaskrawymi kolorami na zewnętrznej ścianie budynku wielkiego muralu utrzymanego w hiperrealistycznej konwencji.

Do okładki książki[28] odsyła także scena zaaranżowana w domu Marshy: mąż gwiazdy, Arnold, wciąga flagę amerykańską na maszt

[27] Szczegółowej analizy malarskich inspiracji mediolańczyka dokonuje Cornelia Klettke, definiując je jako związane z amerykańskim hiper- czy fotorealizmem. Wyrażałby w ten sposób pisarz skłonność do estetyzacji życia codziennego, odwołując się do zasady symulacji (Lyotarda i Baudrillarda). *Le possibili vite di un artista. Andrea De Carlo e la varietà delle sue alterità immaginate*, Firenze: Franco Cesati Editore 2009, s. 23–27.

[28] De Carlo przywiązuje wielką wagę do szaty graficznej swoich książek, wciąż ją odnawia. Na okładkach kolejnych edycji tych samych pozycji nie znajdziemy dwa razy tej samej ilustracji. Najnowsze wydania (zob. oficjalna strona pisarza: www.andreadecarlo.com) są zdobione przez fotografie, już nie obrazy jak było dawniej, jego autorstwa. Nieustannie odnawia szatę graficzną, ale nie powieściowe treści. Można powiedzieć, że De Carlo pisze od samego początku jedną i tę samą powieść: przygody młodego mężczyzny, krytycznego wobec społecznej konwencji, hipokryzji, systematycznej degradacji środowiska naturalnego. To ostatnie jest dla pisarza bardzo ważną alternatywą dla znienawidzonej cywilizacji miejskiej (De Carlo należy do stowarzyszenia „Pisarze dla Lasów" i drukuje swoje książki na przyjaznym dla środowiska papierze).

ustawiony nad brzegiem basenu. Film prowokuje tym samym ciekawy dopisek do analizy Cornelii Klettke (zob. przypis 28): raz jeszcze powtórzona zostaje tu scena z obrazu Hockneya. Tym razem widz przyjmuje perspektywę (na basen) z okien bungalowu (Marshy i Arnolda), nie zaś, jak na okładce De Carla – z limuzyny.

Kino Wima Wendersa w dziele De Carla

Wszystko tam było – autostrady, / wielkie znaki i motele, /
stacje benzynowe i supermarkety, i / nic poza tym! /
To znaczy: miałem nadzieję, że coś za tym się kryje; /
szukałem i niczego nie znalazłem.

(Wim Wenders, *The American Dream*, s. 129–130)[29].

Ważnym filmowym wzorcem dla dzieła De Carla może wydawać się kino Wima Wendersa, reżysera, którego fascynacja Ameryką (nieobca także innym europejskim filmowcom) „przybrała wymiar niemal kliniczny”[30]. O tym zauroczeniu zaświadcza zarówno liczba filmów tam zrealizowanych przez Wendersa, jak i liczba wypowiedzi na temat Ameryki oraz różnie okazywane nią zainteresowanie. Podobieństwa niektórych scen, motywów, sytuacji fabularnych do kina Wendersa, jakie odnajdujemy w filmie De Carla, są uderzające. Razem wydają się rodzajem dedykacji dla niemieckiego kolegi. Dodajmy, że wiele spośród typowych dla filmów Wendersa elementów wpisał wcześniej De Carlo także w tkankę swojej powieści. Chodzi m.in. o znaki stereotypowo denotowanej amerykańskości, takie jak często pojawiające się w powieści i w filmie sceny i ujęcia samolotów, stacji benzynowych, przepastnych przestrzeni

[29] Por. Marcin Giżycki, *Wenders do domu. Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w Stanach Zjednoczonych*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2006, s. 83.

[30] *Ibidem*, s. 81.

(pustyni, autostrad z przydrożnymi motelami), budek telefonicznych, szaf grających, butelek coca-coli, łopoczącej na wietrze amerykańskiej flagi, gigantycznych rozmiarów murali (u Wendersa to Statua Wolności na ścianach lupanaru w filmie Paryż, Texas, 1984, u De Carla – ciemnoskóre postaci wymalowane na ścianach odrapanych brooklyńskich budynków), a także kadry z koncertów rockowych czy sceny ulicznych występów różnej maści muzyków. Inność imigranta lub podróżnika przerysowana jest w równym stopniu (Włocha lub Niemca), co wieloetniczność Ameryki[31], przejawiająca się m.in. silnie podkreślanym obcym akcentem[32]. Wzajemnie obcy, inni, przeglądają się w sobie nawzajem, zarazem konfrontowane są ze sobą ich wzajemne wyobrażenia.

Wyraźne u Włocha są analogie zwłaszcza do Alicji w Miastach (*Alice in den Städten*, 1974), filmu poświęconego pokoleniu, które próbowało uwolnić się od ideologicznej i kulturowej przeszłości. Badacze Wendersa podkreślają, że zamiłowanie reżysera do kultury amerykańskiej było m.in. wynikiem reakcji typowej dla generacji młodych twórców niemieckich wychowanych po wojnie w duchowej pustce, jaką wytworzyła niedawna przeszłość tego kraju[33]. Philip Winter, bohater Alicji w Miastach, na chwilę przed utratą posady nowojorskiego korespondenta niemieckiego

[31] U De Carla ponadto „etniczność" Amerykanie traktują już tylko merkantylnie, jako folklor, towar, atrakcje dla turystów (włoskie restauracje powinny zatrudniać choć jednego włoskiego kelnera; na lekcje włoskiego może zapisać się dosłownie każdy itd.).

[32] W filmie Paryż, Texas (*Paris, Texas*, 1984) żona Walta mówi z tak silnym francuskim akcentem, a lekarz na pustyni – z niemieckim, że rozpoznałoby je dziecko; w filmie De Carla niemal wszyscy mówią *broken Italian*. Skłonność do przesady, którą Marcin Giżycki wymienia obok barokowości i machismo jako typową cechę produkcji włoskich i hiszpańskich, nie była obca także i wczesnemu kinu Wendersa. Marcin Giżycki, *op. cit.*, s. 54.

[33] Por. *Ibidem*, s. 81, za: Kathe Geist, *The Cinema of Wim Wenders: From Paris, France to Paris, Texas*, Ann Arbor–London: UMI Research Press 1988, s. X; Roger Bromley, *From Alice to Buena Vista. The Films of Wim Wenders*, Westport–London: Preager 2001, s. 18.

dziennika, powie, że ci, którzy przyjeżdżają do Stanów, czynią to, bo utracili orientację. Philip Winter podróżuje i fotografuje, gdyż nie ma do opowiedzenia żadnej historii. Uważa zaś, że historia powinna być oparta na rzeczach, które można zobaczyć, podczas gdy jego zdjęcia nie oddają wcale tego, co sam widzi w rzeczywistości.

Oba filmy opowiadają o podróży do Ameryki, chwilowym nią zauroczeniu i późniejszym rozczarowaniu oraz o powrocie do Europy. Mimo że jest to podróż bohatera artysty (muzyka, fotografika), intelektualisty czy dziennikarza, a więc podróżnika, by tak rzec uprzywilejowanego (nie zaś imigranta, jak w filmie Franca Rossiego, Włosi, czy Giuliana Montalda Sacco i Vanzetti [1971]), jawi się ona jako doświadczenie ostatecznie o niczym nierozstrzygające, do niczego nieprowadzące[34]. Noszące znamiona „ucieczki przed siebie" podróże bohaterów De Carla nie gloryfikują Nowego Świata, a w nim Kalifornii (w filmie – Nowego Jorku, miasta nieskończonych możliwości[35]), luksusu, kariery, przyjęć w Beverly Hills, świata wielkich gwiazd. Obu twórców cechuje ambiwalentny

[34] Motyw podróży-ucieczki (w narkotyki, alkohol, przygodny seks) dla pokolenia amerykańskich kontestatorów, piętnujących hipokryzję ustabilizowanego i zorientowanego konsumpcyjnie stylu życia, był wyrazem odrzucenia świata wartości *American dream*. Zdaniem Małgorzaty Albrecht-Nowickiej (zob. nieopublikowana rozprawa doktorska *Mit Ameryki w literaturze włoskiej XX wieku*, Warszawa 2009, s. 227), można mówić o symbolicznym pakcie demityzacji mitu Ameryki, jaki z bitnikami zawarli włoscy pisarze pokolenia De Carla i Tondellego, dokonując niejako odwrócenia sensu tego mitu w literaturze włoskiej. W centrum ich zainteresowań znajduje się człowiek, który „trwa w nieustannej ucieczce", podróż bowiem nie ma innego celu poza odmianą i oddaleniem.

[35] Decyzja, by Los Angeles zastąpić Nowym Jorkiem, wynikała m.in. z tego, że dla młodych Włochów lat osiemdziesiątych Nowy Jork bardziej kojarzy się z amerykańskim snem, będąc zarazem miastem – jak twierdzi pisarz w rozmowie z Aldem Lastella – lepiej nadającym się na akcję jego filmu, bo dzisiejsze Los Angeles przestało być takie jak dawniej (czyli w czasie podróży De Carla) i stało się miastem już tylko agresywnym, dzikim. *Com'è odiosa la mia America. Corre il Treno di De Carlo*, „La Repubblica" 12.08.1988, s. 28.

stosunek do Ameryki: Wenders zdaje się ubolewać nad przemijającą epoką klasycznego hollywoodzkiego kina (w filmie pojawiają się liczne nawiązania do Johna Forda i Alfreda Hitchcocka) m.in. za sprawą tandetnej telewizji i wszechobecnej reklamy. Jednak Ameryce, z której jego bohater wyjeżdża zawiedziony, nie przeciwstawi jakiejś wyidealizowanej (być może pod wpływem chwilowego oddalenia) niemieckiej wartości czy charakteru. Bohater De Carla zaś, zdawszy sobie sprawę z ceny, jaką przyszłoby mu zapłacić za sukces w show-biznesie i rozczarowany Ameryką, ucieka od „cywilizacji"[36]. Pomimo pozornej kosmopolitycznej perspektywy[37], nad amerykańską pogonią za pieniędzmi i sukcesem tryumfują ostatecznie tradycyjne włoskie wartości, dobrze rozpoznawalne w tkance powieści i filmu, które bohater przeciwstawia moralnemu chaosowi Ameryki, jakby doświadczając amerykańskiej „inności", lepiej potrafi uwydatnić własne narodowe cechy. Spotkanie z Innym stanowi rzecz jasna okazję dla lepszego poznania samego siebie. Do owych typowo włoskich (czytaj: lepszych) wartości, czy raczej umiejętności, zaliczyć chyba należy specyficzną „zaradność", która wykazywana jest wielokrotnie w obu tekstach: w scenie kradzieży kartonu z ananasami z taśmy transportera bagażu (Giovanni robi w ten sposób prezent przyjaciołom, którzy przyjechali po niego na lotnisko); kiedy pisze sobie fałszywe referencje, starając się o pracę w restauracji Alfredo's i później w szkole języków obcych (gdzie planuje dodatkowo wykorzystać numer ubezpieczenia społecznego przepisany z legitymacji Jill), czy wreszcie przeklejając etykietkę z taniego chablis na butelkę drogiego szampana w sklepie z alkoholami.

[36] Częsty u De Carla – występujący we wszystkich bez wyjątku jego powieściach – motyw niszczącego wpływu miasta na człowieka i zbawiennego wpływu natury, to z kolei powód, by przypomnieć kino Michelangela Antonioniego.

[37] Perspektywa jest pozorna, ale też i zwodnicza, bo satyra De Carla jest nieco dwuznaczna. Bohater wprawdzie piętnuje kulturę konsumpcji i zbytku, ale zarazem – przynajmniej przez pewien czas – ślepo podąża jej śladem.

Kilka słów podsumowania: relacja „skrajnej niewierności"?

Powieść została słusznie odnotowana w historii literatury włoskiej jako punkt zwrotny w literackiej estetyce. De Carlo wyprzedzał w ten sposób swoje czasy, stosując zasadę, której uczą na kursach *Creative Writing*: pokaż, nie opisuj. Jego opowiadanie, posiłkując się techniką filmową, nie organizuje świata, lecz go ukazuje w sekwencji obrazów, scen. Film natomiast należy zaliczyć do projektów chybionych, co potwierdzają same pejoratywne recenzje[38] i zdecydowanie negatywna nota wystawiona Śmietankowemu pociągowi w *Słowniku filmowym* Paola Mereghettiego (1955): „Rozczarowująca debiutancka próba pisarza, który przenosząc tekst powieści na ekran gubi się w gąszczu stworzonych przez siebie banalnych sytuacji i wywołujących śmieszność postaci"[39]. W 1995 roku De Carlo, uskarżając się wprawdzie na kulejącą dystrybucję[40], tymi słowy skomentuje swoją „próbę":

> Ostatnio ponownie obejrzałem kasetę ze Śmietankowym pociągiem, i wydało mi się, że opowiedziana historia nie jest dostatecznie zrozumiała. Motywacja głównego bohatera pozostaje niejasna, scenariusz (mojego autorstwa) pozbawiony jednoznaczności i ciągłości. Konstrukcja scen konwencjonalna. Jak teraz o tym

[38] Przykładem niech będzie wypowiedź Natalii Aspesi: „Kiedy stał się filmem, Śmietankowy pociąg zestarzał się, opowiada mało interesującą historię, którą wdzieliśmy już setki razy i to w zabawniejszym wydaniu. Sam De Carlo, który chciał film nakręcić, traci w nim swoją formalną elegancję, pracuje niezdarnie, porusza się z jakąś dziwną naiwnością, na skutek której jego obraz Nowego Jorku jest przewidywalny, bohaterowie zakurzeni i niedzisiejsi" (*Com'è fuori del presente la New York di De Carlo*, „La Repubblica"1988, nr 195, s. 27).

[39] *Dizionario dei Film 1996*, red. Paolo Mereghetti, Milano: Baldini e Castoldi 1995, s. 1564.

[40] Wygodnie jest zrzucić winę za własne niedociągnięcia na źle działających montażystów, promocję czy dystrybucję. W filmie artykułuje podobny zarzut Marsha Mellows*: Nienawidzę producentów, reżyserów i PR-u, najpierw wmawiają ci, że jesteś pępkiem świata, a kiedy film jest gotowy, odwracają się od ciebie i zapominają*.

myślę, dochodzę do wniosku, że skoncentrowałem w jednym filmie wszystkie możliwe błędy, jakie może popełnić reżyser w ciągu lat pracy. Może to dobrze, bo gdybym miał kiedyś nakręcić drugi film, będzie niemal doskonały[41].

Rozpoznanie filmowych inspiracji *Śmietankowego pociągu* przyniosło pewną korzyść: prawdopodobna w ostatecznym rozrachunku wydaje się hipoteza, że artystycznym źródłem filmowego i literackiego tekstu De Carla (tu też widać łączącą powieść z filmem relację wierności) było także kino Wendersa i jego estetyczna podróż do Ameryki. Jeśli zaś przypomnimy sobie omówiony wcześniej, wspólny powieści i filmowi narcystyczny autobiografizm, autotematyzm, ambiwalentną wizję Ameryki (społeczno-obyczajowa krytyka stanowi wszelako okazję do zaprezentowania katalogu jej toposów), minimalizm, hiperrealizm itd., to fałszywe wyda się stwierdzenie De Carla, że jego dzieło filmowe łączy z powieścią relacja „skrajnej niewierności".

[41] Alma Daddario, *Andrea De Carlo. Della vita, dello scrivere, dei film*, „Avvenimenti On Line", 27.09.1995.