

Radosław Rusnak
Uniwersytet Warszawski

**WĄTKI TRISSIŃSKIE W *CABIRII* (1914)
GIOVANNIEGO PASTRONE,
SUPERPRODUKCJI WŁOSKIEGO KINA NIEMEGO**

Prawdziwym znakiem rozpoznawczym włoskiej kinematografii w pierwszych dziesięcioleciach jej istnienia stały się z imponującym rozmachem przekładane na język X Muzy opowieści z czasów starożytnych. Mnożące się w latach bezpośrednio poprzedzających wybuch I wojny światowej produkcje nie tylko dawały asumpt do przedstawień monumentalnych, porywających wyobraźnię swą nadzwyczajną sugestywnością, ale i – jak nie bez powodu wypada stwierdzić – odpowiadały żywym w ówczesnej Italii zbiorowym aspiracjom i realizowanym na gruncie wielkiej polityki celom. Historia Antyku, zwłaszcza republikańskiego i cesarskiego Rzymu, jawiła się ówczesnym Włochom jako ich własna, choć tak odległa, a obraz dawnych Rzymian, z jakim dane im było obcować za pośrednictwem ekranu, wyniesionym do pułapu mitu obrazem ich samych, rodzajem idealnej, ujętej w porywającą artystyczną formę projekcji kolektywnego superego narodu, który po wywalczeniu dla siebie wolnego od obcej zależności państwa uporczywie poszukiwał mających go spoić kulturowych wyobrażeń i niezbędnej każdemu autoafirmacji, co szło w parze z charakterystycznym dla tych lat militarystycznym oraz spóźnioną próbą wdarcia się Włoch do grona kolonialnych potęg starego kontynentu.

Wykładnia ta przynajmniej w części uzasadnić pozwala realizację takich filmów, jak *Neron* (1909) Luigiego Maggi, *Spartakus* (1913) Giovanniego Enrico Vidalego, opartego na arcydziele Henryka Sienkiewicza *Quo vadis?* (1912) Enrico Guazzoniego, czy wreszcie szczególnie głośnych *Ostatnich dni Pompei* (1913) Maria Caseriniego. Wszystkie one, a przykłady te to ledwie drobny wyimek zdecydowanie szerzej zarysowującego się nurtu, dały początek przejętemu z czasem przez Hollywood i nośnemu po dziś dzień gatunkowi „peplum”¹.

¹ G. Stachówna, „Trzy europejskie kinematografie narodowe ‘la belle époque’ – Francja, Wielka Brytania”, Włochy, in: *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 261-262.

Widowiskowością, realizatorskim rozmachem, ale i wysokością pochłoniętych przy okazji nakładów finansowych (w kwocie 1 250 tys. ówczesnych lirów) góruje nad nimi zdecydowanie nakręcona według autorskiego scenariusza przez Giovanniego Pastrone *Cabiria*, która premierę swą miała w dniu 18 kwietnia 1914 roku w Turynie. Jedynie kłopoty z uzyskaniem odpowiedniego poręczenia bankowego sprawiły, iż ten były skrzypek z produkcją swego wizjonerskiego dzieła zwlekał całe dwa lata. Sama bowiem idea osnutej na dziejach antycznej Kartaginy superprodukcji zrodziła się już w roku 1912², tym samym, w którym na mocy traktatu w Ouchy, po dość nieudolnie prowadzonych działaniach wojennych, Republika Włoska rozciągnęła swoje wpływy na wydartą z rąk tureckich Cyrenajkę. Podjęta za milczącą zgodą europejskich mocarstw zbrojna eskapada, mająca stanowić pierwszy krok ku autentycznej kolonialnej potędze, okazała się rychło ważną zachętą dla wzrastających w siłę grup nacjonalistycznych, coraz bardziej zdecydowanych głoszących postulat odzyskania wszystkich ziem zamieszkałych przez Włochów. Rozpowszechnienie tego typu nastrojów przesądziło, wbrew głosowi papieża i wcześniej podjętym przez rząd decyzjom, o przystąpieniu Italii do I wojny światowej³. Choć trudno film Pastrone nazwać ostentacyjnie militarystycznym, przesadnie też nie eksponuje się w nim przewag rzymskiego oręża, nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż spadłym z nieba poręczycielem reżysera, a zarazem autorem wszystkich, dość modernistycznych w tonie, napisów okazał się słynący ze swych nacjonalistycznych wystąpień Gabriele D'Annunzio⁴.

Jeżeli twórca *Cabirii*⁵ skutecznie powstrzymuje się od taniego triumfalizmu – zamiast sceny zgniecenia odpornej Kartaginy doczekujemy się w finale efektownej apoteozy miłości – to dlatego, iż bardziej od przedstawień batalistycznych zależy Pastrone na odpowiedniej ekspozycji awanturniczej fabuły dzieła, która przenosi widzów a to na niszczone wybuchem Etny arkadyjskie okolice Catany, a to wraz z nieustraszoną Hannibalem na ośnieżone przełęcze Alp, a to w otoczenie Archimedesza, broniącego mocą swej konstruktorskiej inwencji zaciekle atakowanych Syrakuz. Samym Rzymianom zresztą wyznacza się tu miejsce odmienne od tego, jakiego należałoby się spodziewać. Mniej wyraziści, ale i budzący mniejszą sympatię okazują się dowódcy wojskowi, do rangi za to prawdziwych protagonistów, takich, wokół których koncentruje się znacząca część akcji, urastają Fulvio Axilla (Umberto Mozzato) i jego czarnoskóry sługa Maciste (Bartolomeo Pagano). Obaj, miast podpartą potęgą Republiki siłę, reprezentują raczej spieszące na pomoc słabszym męstwo, rzutkość, skłonność do brawury

² *Ibid.*, s. 264-265.

³ J. A. Gierowski, *Historia Włoch*, Wrocław 2003, s. 466, 475-479.

⁴ G. Stachówna, *op. cit.*, s. 265.

⁵ Jak odnotowuje Stachówna (*ibid.*, s. 266), kolejno podejmowane zabiegi rekonstruktorskie pozwoliły odtworzyć 181 z 247 minut oryginalnej wersji filmu. Poniższa analiza opierać się będzie na sporządzonej przez Charlesa Affrona z Eighteen Frames Inc. i udostępnionej na płytach DVD 123-minutową wersję *Cabirii* z roku 1990.

i podejmowania działań pozornie skazanych na niepowodzenie, a przy tym niewyczerpaną wiarę w szczęśliwe wybawienie z każdej dramatycznej sytuacji i godne podziwu wzajemne względem siebie przywiązanie. O ile ponadto z końcem fabuły Axilla staje się porzucającym teatr wojny kochankiem, o tyle nieustraszonego Maciste zapada w pamięć jako dobroduszny olbrzym zapewniający małej Cabirii schronienie w swych imponujących ramionach, dając przy tym początek jednej z trwalszych *cliché* popkultury⁶.

Z podobnych powodów, dla których obaj bohaterowie mają prawo budzić życzliwe zainteresowanie widzów, w ogólnym planie dzieła przypisana wydaje się im być rola tych, którzy bardziej od kogokolwiek innego reprezentować mają zbiorowe doświadczenie Włochów drugiego dziesięciolecia XX wieku. Nie tyle wszakże jako agresorów czy zdobywców, ale raczej Europejczyków wychodzących naprzeciw zupełnie obcej sobie cywilizacji, w obrazie Pastrone równie urzekającej egzotyką co budzącej poczucie zagrożenia, wypełnionej mnogością efektownych detali, ale i niewolnej od gwałtownych namiętności i bezprzykładnego okrucieństwa. Fulvio Axilla i Maciste, przenikając do tego na poły baśniowego, utkanego z kulturowych stereotypów świata, wnoszą weń pierwiastek moralny i z typowym dla siebie zapalem ratują z ognistej paszczy Molocha porwaną przez Punijczyków córeczkę rzymskiego notabla.

Na skrzący się od osobliwości filmowy wizerunek Kartaginy nie bez wpływu pozostały oba kojarzone z *Cabirią* wzorce literackie: z jednej strony przejmująca grozą *Salambo* (1862) Gustave'a Flauberta, z drugiej awanturnicza powieść Emilio Salgariego *Cartagine in fiamme* (1908). Jeżeli jednak w grę wchodzi faktycznie wyzyskane przez scenarzystę elementy fabuły, prymat przyznać wypada tu *Sofonisbie*, prekursorskiej tragedii Gian Giorgio Trissina z 1524 roku. Ten oparty o relację Tytusa Liwiusza dramat, uchodzący powszechnie za pierwszą powstałą w języku wernakularnym nowożytną próbę zaaplikowania reguł arystotelesowskiej *Poetyki*, w centrum akcji stawia poddaną bezwzględny prawom wojny córkę Hazdribala, która dla uniknięcia upokarzającego losu rzymskiej branki oddaje się w opiekę znajdującego się w zwycięskim obozie Masynissy. Gdy zawodzą podjęte przez Afrykańczyka zabiegi, by w rezultacie przypadła ona jemu, królowa wypija przysланą przez nowo zaślubionego męża truciznę i na oczach widzów kona w wypełnionej żałobnym patosem scenie. Sięgająca blisko czterystu lat wstecz pamięć o dziele Trissina okazuje się w przypadku Pastrone na tyle silna, a wizerunek dumnej heroiny na tyle artystycznie nośny, by przeważać oddziaływanie bardziej współczesnych wzorów i skłonić autora do przetransponowania wiekowej tragedii w domenę sztuki filmowej.

⁶ Dla muskularnego dokera z portu w Genui był to zresztą dopiero początek błyskotliwej kariery w podobnych, a realizowanych głównie z uwagi na jego warunki fizyczne produkcjach: *Maciste alpino* (1916), *Maciste innamorato* (1919), *Maciste contro Maciste* (1923), *Maciste contro lo sceicco* (1926).

Szczególnie doniosłym przekształceniom podlega sfera obrazowania. To, co w klasycznym, silnie zretoryzowanym dramacie było ledwie zarysowane, a częściej jedynie mgliście zasugerowane, na celuloidowej taśmie zyskuje pobudzającą zmysł wzroku dosłowność⁷. Dosłowność, dodajmy, we współbrzmieniu zresztą z wcześniejszymi naszymi stwierdzeniami, skierowaną dość jednoznacznie ku efektownej i niewątpliwie atrakcyjnej dla kamery egzotyce. Pomieszczenia, po których porusza się Sofonisba, stroje, jakie wdziewa, fryzury, jakie nosi, obrzędy religijne, w których uczestniczy, sprawiają wrażenie, iż mamy do czynienia z prawdziwie orientálną księżniczką, otoczoną niezwykłym dla oczu Europejczyka blichтром. A o tym, że Pastrone z dużą lubością poddawane przez tekst Trissina możliwości wykorzystuje i w pełni świadomie naznacza postać kartagińskiej arystokratki efektownym ekscentryzmem, świadczy sam fakt, iż w inaugurującej jej wątek scenie pojawia się ona w towarzystwie potulnie chlepczącego mleko lamparta.

Tak jak odgrywana przez Italię Almirante-Manzini bohaterka odznacza się upozorowaną na semicką fizjonomią, podobnie zresztą jak w przypadku długobrodych i długowłosych Hazdrubala i Syfaksa, prawdziwie kochany przez nią Masynissa sprawiać ma wrażenie przedstawiciela rasy negroidalnej. Wcielający się w niego Vitale De Stefano nie tylko nasmarowany jest, jak Pagano, ciemnym pigmentem, ale identyfikuje go w ten sposób również skąpe afrykańskie odzienie. Dodać trzeba, iż w żadnym miejscu podobnej informacji na temat swojego bohatera Trissino nie podaje, uwzględniona natomiast zostaje przez realizatorów *Cabirii* wzmianka o ozdobionym pióropuszem hełmie: „Quel d’ avanti, / Che sopra l’ elmo ha tre purpuree penne” (w. 385-386)⁸; wówczas, gdy prezentuje się on w typowo rzymskim rynsztunku. Ze zbliżoną intencją, polegającą na przesycaniu świata przedstawionego maksymalną dozą egzotyki, potraktowany został ponadto panteon czczonych w Kartaginie bóstw. Pominąwszy przeraźliwego Molocha, któremu oddaje się na pożarcie dziesiątki bezbronnych dzieci (scena krwawej ofiary składanej Molochowi otwiera powieść Salgariego), w królewskich pałacach roi się od wotywnych figurek i innych wyobrażeń fenickich bogów, co oznacza wyparcie ściśle rzymskich bóstw, o jakich wzmiankuje się w renesansowym pierwowzorze. Tak też, zamiast do Junony, do Tanit⁹ kieruje swe błagania, wraz z ofiarnym gołąbkim, Sofonisba.

⁷ Dzieje się tak choćby ze sceną zdobywania Cyrtę przez wojska Scypiona. Podczas gdy u Trissina skutkiem efektu, jaki wywołało pojmanie Syfaksa, i przekonującej mowy negocjatora miasto poddane zostaje właściwie bez walki, Pastrone uwidacznia z iście epickim rozmachem zacięte zmagania wokół murów. Widz ma szansę podziwiać z jednej strony obrońców dżgających napastników włóczniami, lejących na nich rozgrzany olej i zrzucających dymne race, z drugiej wspinających się po drabinach i wypadających z zawieszonego na specjalnym wysięgniku kosza Rzymian.

⁸ Ten i pozostałe cytaty z tekstu Trissina za: idem, *La Sophonisba*, Roma 1524.

⁹ Bogini ta z Junoną zresztą, z uwagi na swój „matczyny charakter”, była często utożsamiana – zob. S. Moscati, *Świat Fenicjan*, przeł. M. Gawlikowski, Warszawa 1971, s. 162.

Postać nieszczęsnej królowny zresztą rysem swojej odrębności, osobności, wyłączenia spośród ogółu naznaczona zostaje przez scenarzystę z intensywnością szczególnego rodzaju. Niezmiennie mroczne oblicze, dostrzegalne w całym jej ciele napięcie, specyficzna, nieco steatralizowana gra Almirante-Manzini sprawiają, iż trudno nie skupić na niej całej uwagi zawsze wtedy, gdy pojawia się w kadrze jej powłóczysta szata. Wykonywane z nieodłączną emfazą gesty, pełne dramatyzmu, czy też egzaltacji, pozy, maniera gwałtownego unaoczniania towarzyszących jej emocji: ekscytacji, tęsknoty, bólu – wszystko to czyni z obserwowanej przez widza Sofonisby personę wstrząsaną niezwykle silnymi uczuciami i uczuciom tym bez reszty się poddającą, postać, która ustawicznie balansuje pomiędzy światem rzeczywistym a niespokojną domeną własnych namietności. Taki wizerunek bohaterki wyczytuje Pastrone z kart dramatu Trissina, poddając go przy okazji podpowiadanemu przez aktualną ówczesnie konwencję przerysowaniu. Nie trzeba dodawać, że obraz taki niewiele ma jednak wspólnego z mimo wszystko pohamowaną i nastawioną na racjonalizowanie nękających ją przypadków Sofonisbą z szesnastowiecznej tragedii, bliżej mu natomiast do święcących nieco później triumfy za Oceanem rozlicznych *femmes fatales*, z diaboliczną Thedą Barą na czele.

Wrażenia wyjątkowości i ekskluzywności postaci Sofonisby na tle całego szeregu innych, jakie pojawiają się w *Cabirii*, nie mąci fakt, iż związany z nią wątek zainicjowany zostaje stosunkowo późno, gdyż dopiero w części trzeciej filmu, wobec zaś tematu zasadniczego – losów porwanej Sycyliki – zajmuje pozycję jeśli nie poboczną, to z całą pewnością podrzędną. To na dworze Sofonisby tytułowa bohaterka znajduje schronienie przed żądnymi jej krwi kapłanami Molocha, gdy uciekający z dziewczynką na rękę Maciste natyka się na odbywających w pałacowym ogrodzie romantyczne *rendez-vous* królowę i Masynisę. Spod kurateli tejże Sofonisby mała Cabiria, nosząca już imię Elissy, zostaje po latach przed dwójką protagonistów zabrana, by odpłynąć wraz z nimi na północ. Z takiego też zapewne ulokowania omawianego wątku wobec głównej opowieści wynika fakt, iż Pastrone przedstawia również te wybrane elementy przedakcji tragedii Trissina, które z uwagi na respektowaną przed dramatopisarzą zasadę jedności czasu zreferowane zostają jedynie w akcie pierwszym. Dotyczy to szczególnie początków znajomości Sofonisby i króla Numidów, dzięki czemu nie pozostawia się widowni wątpliwości, iż łączące ich przywiązanie jest ze wszech miar prawdziwe, a zaślubiny, do których dochodzi, nie wynikają wyłącznie z czysto koniunkturalnych pobudek.

Całkiem inaczej w *Cabirii* rzecz się ma z Syfaksem. Pozostaje on w oczach bohaterki oblubieńcem narzuconym przez ojca, przez nią samą nieaprobowanym i niekochanym, czemu wyraz daje rozbijając o ziemię ofiarowany jej puchar z winem. Z ust filmowej heroiny nie pada też ani jedno słowo zatroskania o los pierwszego męża, gdy ten po przegranej walce trafia do rzymskiej niewoli. Dużo większą empatią wykazuje się jej renesansowa odpowiedniczka, która nie

kryje ani niepokoju o dolę Syfaksa, ani bojaźni o przyszłość swej pogiębionej ojczyzny.

Eliminując bez większego żalu słabo przystające do pospiesznej akcji *Cabirii* obszerne partie dialogowe, nie odmawia sobie wszakże Pastrone przyjemności przeniesienia na ekran nawiedzającego Sofonisbę snu. W tekście Trissina wizja ta ma charakter jawnie profetyczny. Gdy niczym ścigane zwierzę otoczona zostaje królowna, sama w ciemnej puszczy, przez nagonkę, z pomocą przychodzi jej jeden z pasterzy. Ze słowami: „Skoro uratować cię nie mogę, / wejdź tu, a nie pochwycą cię” (tłumaczenie moje – RR) wskazuje jej mroczną grootę, symbol krainy umarłych, w której ta ostatecznie znika. Pastrone dręczący bohaterkę omam ujmując przy użyciu trzech efektownych obrazów, jakie ukazują się nad pogrążonym we śnie ciałem. Najpierw rozbłyskuje w ciemności troje przeraźliwych oczu, zaraz potem nad śpiącą rozpościera się nadnaturalnych rozmiarów ręka, wreszcie widzimy rozdziawioną paszczę Molocha – to do niego należy owych troje oczu – w której miota się, a następnie płonie, Sofonisba. Interpretacja doznanego majaku wyrwanej ze snu Kartagince narzuca się z całkowitą jasnością: okrutne bóstwo spuszcza na jej ojczyznę kolejne klęski, gdyż przed laty poskąpiona mu została ofiara z małej sycylijskiej dziewczynki. Scena ta oznacza kolejne przykre implikacje dla trójki głównych bohaterów: Cabiria oddana zostaje w ręce dybiącego na jej cnotę kapłana Carthalo (Dante Testa), a Fulvio Axilla z Maciste zmuszeni są po raz wtóry wybawiać ją z opresji.

W ścisły sposób z zasadniczym wątkiem fabuły powiązana zostaje również najsilniej zapadająca w pamięć Trissinowska scena – scena śmierci Sofonisby. Wśród pogrążonego w zbiorowej hysterii fraucymeru odnajdujemy mocarną sylwetkę Maciste, a chwilę później dołącza do niego Fulvio Axilla, by korzystając z ostatniej nadarzającej się okazji uzyskać od konającej zgodę na zabranie ze sobą Cabirii-Elissy. Zamiast zatem pełnego godności i stoickiej wstrzeźliwości pożegnania królowny z żywymi i z porzucanym tak nagle światem, jesteśmy świadkami raptownego chwytania się za szyję, omdlewania, gwałtownych przedśmiertnych drgawek i innych symptomów niemej walki z rozprzestrzeniającym się po całym ciele jadem. Ostatecznie dokonuje żywota zeszytywniała z bólu, na podłodze w prawym dolnym rogu kadru, niczym kontrapunkt jakiegoś niezwykle zdynamizowanego malowidła, nie zaś – jak ma to miejsce w końcowych partiach Trissinowskiej tragedii – z dostojeństwem, siedząc na krześle, ze spokojnym „Idę, żegnajcie” (tłumaczenie moje – RR) na ustach.

W ostatnim przeblysku świadomości jednak czyni zadość pragnieniom Axilli, oddając w jego ręce wolną od tego momentu służkę. „Te la dono. Scendendo nel buio, faccio sul tuo volto la luce”¹⁰, jakie przy tym wypowiada, stanowi odległy pogłos wyobrażenia groty z dramatu Trissina, ale i „nocy ciemnej”,

¹⁰ Włoskie brzmienie dołączonych do *Cabirii* napisów za: <http://movie.subtitlr.com/subtitle/show/95504> (3 czerwca 2011 r.).

co „do oczu się zakrada” (tłumaczenie moje – RR) pojawiającej się w analogicznym fragmencie dramatu. Warto również wspomnieć, iż tak jak bohaterka *Cabirii* w swych „ultima verba” rozdysponowuje młodziutką Elissą, tak w szesnastowiecznej *Sofonisbie* obiektem matczynej troski królowny staje się jej małoletni syn, oddany na wychowanie wiernej Erminii.

Zaskakująca okazuje się trwałość pozostawionego przez Trissina wzorca w zasadniczo stroniącej od klasycyzmu epoce, jaka była świadkiem narodzin kina i pierwszych, coraz śmielszych prób przenoszenia na srebrny ekran uznanych dzieł literackich. O wyborze Giovanniego Pastrone z całą pewnością zadecydowała i spora ranga dramatu o *Sofonisbie*, poświadczona jej nieustannymi wznowieniami (czasowo najbliższe reżyserowi pochodzi z 1892 roku¹¹), ale i nobilitujący dla młodej sztuki filmowej status gatunku tragicznego. Ową szlachetność zresztą uosabia w *Cabirii* sama kartagińska królowna, nieustannie dowodząc swą dystynkcją własną przynależność do niejako odrębnego od codzienności, wyższego porządku rzeczy. Tym dotkliwsza w efekcie staje się ujma, jakiej doznaje od rządzącego się brutalną logiką wojny świata, jaki rozciąga się poza murami jej bombastycznych pałaców. Nie da się mimo to nie skonstatować, iż historię nieszczęsnej *Sofonisby* traktuje Pastrone w sposób nader instrumentalny, zasadniczo rezygnując z poruszanej w utworze renesansowego mistrza problematyki osobistej wolności, godności czy wierności raz podjętym zobowiązaniom. Zakładając niejako *a priori* pamięć swojego dwudziestowiecznego widza o rozległych perorach bohaterów Trissina, proponuje mu okazałą wizualizację świata przedstawionego tragedii, samą fabułę tragiczną *Sofonisby* istotnie upraszczając i integrując z awanturniczą akcją swej historycznej epepei.

Radostław Rusnak

I MOTIVI DEL TRISSINO NELLA *CABIRIA* DI GIOVANNI PASTRONE,
UNA PRODUZIONE DEL CINEMA ITALIANO MUTO

L'articolo prende come obiettivo d'esame una delle produzioni più cospicue e poderose del cinema muto italiano, ossia *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone, la quale viene considerata qui tanto come una messa in scena dell' epoca di guerre puniche assai riuscita quanto come una manifestazione di certo tipo d'esperienze tipiche per gli italiani negli anni della spedizione conquistatrice in Libia. Uno dei modelli più significativi per la sua azione, oltre a quelli di Flaubert e Salgari, è stata *Sophonisba* di Gian Giorgio Trissino, un celebre dramma rinascimentale dal quale sono stati tratti alcuni personaggi, come Masinissa, Scipione e Sophonisba stessa, nonché avvenimenti essenziali, poi integrati con successo con la trama principale del film. Si esamina dunque in grosso modo la maniera in cui il racconto trissiniano viene trasferito sullo schermo tenendo presente prima di tutto di questioni come la visualizzazione della realtà antica, il semplificare dei conflitti morali e l'ostentazione del Pastrone nel trattare scene del sogno della principessa e della sua morte suicida.

¹¹ G. G. Trissino, *Sofonisba: tragedia*, E. Perino, Roma 1892.