



Studia  
Filmoznawcze  
44  
Wrocław 2023

**Marta Snoch**

ORCID: 0000-0001-9083-4778

Uniwersytet Jagielloński

## **SYCYLIJSKIE OBRAZY — INTERTEKSTUALNE NAWIĄZANIA W DRUGIM SEZONIE SERIALU *BIAŁY LOTOS***

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.7>

John Urry w *Tourist Gaze* pisał o postrzeganiu branży turystycznej jako nieautentycznej, nasyconej kulturowymi kliszami, w której turyści zamieniają się poniekąd w semiotyków poszukujących znaków autentyczności — widoków znanych z pocztówek, typowego włoskiego zachowania, tradycyjnych angielskich pubów<sup>1</sup>. Te uwagi można w sporym stopniu odnieść do wyobrażeń bohaterów serialu *Biały Lotos* (*The White Lotus*, reż. Mike White, HBO, 2021–) o Sycylii będących składową obrazów Italii w kulturze popularnej i kulturze wysokiej. Słowa, które bohaterowie drugiego sezonu przywołują w rozmowach na temat wakacji, są niczym postmodernistyczny kolaż, na który składają się Monica Vitti, lody, *Ojciec chrzestny*, arancini i opera. Z racji swojego statusu goście kompleksu White Lotus nie są narażeni na nieprzyjemności związane ze światem masowej turystyki — stać ich, by oddzielić się od tłumów przez podróże jachtem, wynajęcie prywatnego przewodnika, zwiedzanie najlepszych winnic i niedostępnych dla zwykłych turystów sycylijskich willi i pałaców. Daje to nierealne poniekąd wrażenie oderwania od współczesnego świata. Ich wakacje równie dobrze mogłyby rozgrywać się 50 czy 100 lat temu, a oni byliby wożeni, oprowadzani, odgradzeni w pięknych pałacach od turystycznego tłumu. Artykuł skupi się zarówno na wyobrażeniach Sycylii z perspektywy zamożnych gości White Lotus, jak i na kulturowych nawiązaniach twórców serialu do włoskiego i amerykańskiego kina, europejskiej kultury oraz mitu Amerykanów w Europie.

<sup>1</sup> J. Urry, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London 1990, s. 3.

*Białe Lotos* przez część krytyków i badaczy postrzegany jest jako serial wpisujący się w nurt krytyki klasy posiadającej wywołany przez niepokoje związane z sytuacją polityczną, gospodarczą i klimatyczną lat dwudziestych XXI wieku<sup>2</sup>. Do tego nurtu Vanessa Thorpe w tekście opublikowanym w „The Guardian” zalicza także filmy *Nie patrz w górę* (*Don't Look Up*, reż. Adam McKay, 2021), *W trójkącie* (*Triangle of Sadness*, reż. Ruben Östlund, 2022) czy *Menu* (reż. Mark Mylod, 2022) — funkcjonujące w tradycji satyry na życie najbogatszych warstw<sup>3</sup>. Jednocześnie scenariusz Mike'a White'a negocjuje niektóre z satyrycznych elementów. Występujące postacie nie są jednowymiarowe i nie służą wyłącznie jako *exemplum* podziału na uczciwych biednych i zepsutych bogaczy, wątki społeczne niekoniecznie są zaznaczone, podobnie jak problemy związane z masową turystyką czy kryzysem klimatycznym. Serial skupia się przede wszystkim na satyrze na kulturowe wyobrażenia wakacji, stereotypach tworzonych od dekad przez branżę turystyczną i media. Pierwszy sezon, rozgrywający się na Hawajach, w żaden sposób nie odnosił się do wytworzonych przez Hollywood mitów wysp na Oceanie Spokojnym – ikonografii filmów z Elvisem Presleyem, jak *Błękitne Hawaje* (*Blue Hawaii*, reż. Norman Taurog, 1961), filmów surferskich czy popularności stylu Tiki w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Umieszczenie akcji drugiego sezonu na Sycylii sprawiło, że serial White'a wprowadził w ruch wiele nawiązań do włoskiego kina i włoskiej kultury — Sycylii pojawiającej się we włoskim kinie w neorealistycznych dziełach, jak epizod z filmu *Paisà* (reż. Roberto Rossellini, 1946) czy *Ziemia drży* (*La terra trema*, reż. Luchino Visconti, 1948), a także autorskiej twórczości Michelangela Antonioniego, Viscontiego czy Giuseppe Tornatore — ale także do Italii oglądanej przez pryzmat Hollywood, a więc szczególnie rodzaj postmodernistycznych kontekstów.

## AMERYKANIE W EUROPIE

Wśród gości nostalgia za konkretnymi wyobrażeniami o Sycylii będzie widoczna zwłaszcza u trójki najstarszych bohaterów: bogatej dziedziczki Tanyi McQuoid (Jennifer Coolidge) oraz Berta (F. Murray Abraham) i Dominica (Michael Imperioli) Di Grasso — ojca i syna mających sycylijskie korzenie, ale pierwszy raz odwiedzających wyspę. Przedstawiciele młodszego pokolenia — dwie małżeńskie pary Harper i Ethan (Aubrey Plaza i Will Sharpe) oraz Daphne i Cameron (Meghann

<sup>2</sup> R. Connolly, *What Succession gets right about the rich*, „The Guardian” 7.10.2021, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/oct/07/succession-right-rich-white-lotus-logan-roy> (dostęp: 9.01.2023).

<sup>3</sup> V. Thorpe, *Down with the rich! Class rage fuels new wave of 'us v them' films and plays*, „The Guardian” 17.09.2022, <https://www.theguardian.com/film/2022/sep/17/down-with-the-rich-class-rage-fuels-new-wave-of-us-v-them-films-and-plays> (dostęp: 9.01.2023).

Fahy i Theo James), a także dwudziestokilkuletni wnuk Berta Albie (Adam DiMarco) i asystentka Tanyi Portia (Haley Lu Richardson) — będą z większym dystansem podchodzić do kulturowych klisz, ale ostatecznie i oni nie pozostaną na nie odporni.

Przez pryzmat popkulturowych wyobrażeń Tanyi o Sycylii i Włoszech oraz nadziei męskiej części rodziny Di Grasso dotyczących kraju ich przodków możemy obserwować dwa odmienne podejścia do konstytuowanej kulturowo nostalgii. W obu przypadkach podsycać ją będą kino, literatura i telewizja, ale dodatkowo Bert i Dominic będą także pod mocnym wpływem rodzinnych historii i całej mitologii tworzonej w amerykańsko-włoskim środowisku wokół podróży do korzeni.

White w swoim przedstawieniu Amerykanów za granicą, a zwłaszcza w opozycji naiwnych mieszkańców Stanów Zjednoczonych oraz wyrafinowanych i sprytnych Europejczyków, odnosi się tak naprawdę do motywu z długą tradycją kulturową: od *Marmurowego fauna* Nathaniela Hawthorne'a oraz literackiej satyry Marka Twaina *Prostaczkowie za granicą* po książki Henry'ego Jamesa i Edith Wharton. Stephan Spender, choć w swoim artykule nie skupiał się na Włoszech jako całości, ale na Wenecji, doskonale uchwycił to, co Henry James dostrzegał pod włoskim słońcem: „miejsce, gdzie kwitnie piękno i przepych, niemniej w każdym opowiadaniu jest scena zdrady [...] zarazem symbol zbawienia i zepsucia”<sup>4</sup>. U Jamesa zresztą, podobnie jak w twórczości Edith Wharton, Europa miała zawsze status raczej podejrzany, pełen sprzeczności — dawała okazję, by skonfrontować idealizm rodaków z bardziej zniuansowanymi postaciami mieszkańców Starego Świata. Przy tym u obojga twórców pojawia się też wymiar afirmacyjny — Rzym służy za inspirację protagoniście powieści Jamesa *Roderick Hudson*, a dla bohaterów wielu opowiadań Wharton (jak *Rzymska gorączka*) Italia jest obszarem szczególnie zakazanej w rodzinnym kraju obyczajowej wolności. Opozycja Amerykanie–Europejczycy pojawia się w serialu, gdy w życie mężczyzn z rodu Di Grasso wkracza Lucia (Simona Tabasco), młoda dziewczyna zarabiająca jako prostytutka, która oczaruje zarówno seksoholika Dominica, jak i jego syna Albiego. Opozycja ta uwidacznia się także w scenie, gdy Tanya i Portia w hotelowym barze natykają się na wyrafinowaną grupę cudzoziemców, którym przewodzi Brytyjczyk Quentin (Tom Hollander).

Ostatecznie groteskowa intryga, której ofiarą pada bogata Tanya (Quentin okazuje się współnikiem jej męża, który obiecał mu pieniądze w zamian za zabicie żony), nie jest tak odległa od znacznie subtelniejszych metod, jakimi pieniądze próbują zdobyć od niewinnych Amerykanek antagoniści *Portretu Damy* Henry'ego Jamesa. Również perypetie rodziny Di Grasso podczas sycylijskich wakacji przywodzą do myśli zarówno *Ojca chrzestnego* Maria Puzo, jak i elementy związane z *commedia dell'arte*.

<sup>4</sup> S. Spender, *Wenecja z angielskich wyobrażeń*, przeł. G. Gratkowski, „Zeszyty Literackie” 1992, nr 3, s. 129.

## W STRONĘ ANTONIONIEGO

Choć postać Tanyi — kobiety naiwnej, powierzchownej i skupionej wyłącznie na sobie — jest przywoływana w kontekście kąśliwego spojrzenia na warstwę posiadającą, to właśnie ona jako jedyna pojawiła się ponownie w drugim sezonie *Białego Lotosu*. W poprzednim sezonie Tanya przyjechała do luksusowego hotelu, by odpocząć po traumatycznych wydarzeniach związanych z utratą matki. W ciągu zaledwie kilku odcinków przeszła drogę od problemów związanych z niemożnością przeprowadzenia ceremonii pogrzebowej i rozsypania prochów zmarłej do nawiązania znajomości z Gregiem (Jon Gries), który w sezonie drugim jest już jej mężem. Sympatia widzów do tej postaci po części jest spowodowana jej komediowym potencjałem, ale częściowo również jej nieraz trafnym komentowaniem rzeczywistości czy też nieskrępowanym ubieraniem swoich pragnień w słowa. Szczególnie widać to w odcinku *Ciao*, gdy wyjawia, jak wyobraża sobie spędzenie idealnego dnia na Sycylii. „Chcę być jak Monica Vitti na vespie” — mówi do męża. Jest to o tyle znamienne zdanie, że łączy w sobie dwa elementy szczególnie określające retro charakter całej serii. Z jednej strony Monica Vitti, ikona włoskiego kina artystycznego, muza Antonioniego, u którego zagrała w tetralogii *Przygoda* (*L'avventura*, 1960), *Noc* (*La notte*, 1961), *Zaćmienie* (*L'Eclisse*, 1962), *Czerwona pustynia* (*Il deserto rosso*, 1964). *Przygoda* częściowo rozgrywa się właśnie na Sycylii i nawiązania do filmu pojawiać się będą nieraz w serialu. Choć przywołanie akurat Moniki Vitti — aktorki, która w przeciwieństwie do Sophii Loren czy Giny Lollobrigidy nigdy nie była określana mianem włoskiej seksbomby — może dziwić. Z drugiej strony vespa, choć w żadnym z najbardziej znanych filmów Antonioniego aktorka na niej nie jedzie. Sam skuter — nieodmiennie przedmiot retrofetyzmu<sup>5</sup> — wskazuje na zupełnie inny film. Chodzi oczywiście o *Rzymskie wakacje* (*Roman Holiday*, reż. William Wyler, 1953) — jeden z najbardziej wpływowych modowo i kulturalnie wizerunków Rzymu — i Audrey Hepburn, która w znanej scenie jedzie vespą przez zabytkowe uliczki miasta wtulona w Gregory'ego Pecka. Film Wylera sprowadzał stolicę Włoch do przyjemności zaklętych w konkretne znaki jak vespa, gelato czy Bocca della Verità. Zapoczątkował serię romantycznych wizerunków Włoch z plejadą amerykańskich gwiazd, obrazów rozgrywających się w Wenecji (*Urlop w Wenecji*, *Summertime*, reż. David Lean, 1955), Rzymie (*Trzy monety w fontannie*, *Three Coins in the Fountain*, reż. Jean Negulesco, 1954) czy Neapolu (*Zaczęło się w Neapolu*, *It Started in Naples*, reż. Melville Shavelson, 1960). Turystyczny mit włoskiego stylu życia związany już nie z powojenną biedą i kinem neorealistów, ale z okresem gospodarczego rozkwitu kraju w latach sześćdziesiątych ugruntował wizerunek dekadentkich Włoch dzięki *Słodkiemu życiu* (*La dolce vita*, reż. Fede-

<sup>5</sup> E. Paulicelli, *Fashioning Rome: Cinema, fashion, and the media in the postwar years*, „Annali d'Italianistica” 28, 2010, s. 265.

rico Fellini, 1960) *Osiem i pół* (8½, reż. Federico Fellini, 1963) czy *Nocy*. Mimo całego bagażu intelektualnego i artystycznego tych dzieł stosunkowo łatwo było je sprowadzić do kategorii estetycznej, esencji włoskiego stylu, na który składają się piękne pałace, Marcello Mastroianni w garniturze i okularach przeciwsłonecznych czy eleganckie Włoszki pokroju Moniki Vitti czy Claudii Cardinale<sup>6</sup>. Pragnienie Tanyi pożądanego szyku kina lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oczywiście nie do końca zostaje spełnione — jak wszystkie wyobrażenia gości sycylijskiego hotelu. Razem z mężem groteskowo wyglądają na niewielkim skuterze, który w dodatku zupełnie nie nadaje się do jazdy krętymi sycylijskimi drogami.

Jedną z najbardziej dyskutowanych scen dla miłośników kina będzie sekwencja w miasteczku Noto w odcinku *Bull Elephants* wzorowana na *Przygodzie* Antonioniego. Harper i Daphne wybierają się same na całodniową wycieczkę do Noto — zabytkowego sycylijskiego miasta, również jednego z miejsc akcji *Przygody*. Scena w filmie Antonioniego, w której Claudia (Monica Vitti) spaceruje samotnie po placu i w pewnym momencie zdaje sobie sprawę, że jest natarczywie obserwowana przez coraz większą liczbę miejscowych mężczyzn, należy do najbardziej znanych w historii włoskiego kina. W *Białym Lotosie* została pieczołowicie odtworzona z Harper powtarzającą ruchy i spojrzenia Moniki Vitti. Nie sposób nie zauważyć, że samo to nawiązanie służy bardziej jako ozdobnik stylistyczny, *hommage* historii kina, niż jako interesująca fabularnie część serialowej całości. Choć pełen niedopowiedzeń czworokąt, w jakim znalazły się obie pary małżeńskie (do końca sezonu nie dowiadujemy się, czy doszło do zdrady), może nawiązywać do samej opowiadającej przecież o zdradzie *Przygody* oraz ogólnie do stylu filmów Antonioniego, w których wiele elementów fabuły zostaje pominiętych czy przestaje mieć znaczenie. Jak wspomina Maria Kornatowska, Antonioni portretował współczesne relacje międzyludzkie i nowoczesne społeczeństwo<sup>7</sup>, a w *Przygodzie* wakacje zamożnej grupki przyjaciół obnażyły pustkę i fasadowość ich wzajemnych relacji — tematy, które znakomicie współgrają ze światem serialu *Biały Lotos*.

Kolejnym motywem związanym z klasyką włoskiego kina (od sceny w *Złodziejach rowerów* [*Ladri di biciclette*, reż. Vittorio De Sica, 1948] po filmy Felliniego) będzie wizyta lokalnej wróżki u Tanyi. Jest to tragikomiczna sekwencja, w której kobieta próbuje się dowiedzieć, czy mąż ją zdradza, a otrzymuje zapowiedź swojej rychłej śmierci. Do sceny u wróżki ze *Złodziei rowerów* wielokrotnie też nawiązywał Woody Allen (w filmie *Danny Rose z Broadwayu* [*Broadway Danny Rose*, 1984]) obficie korzystający we *Wspomnieniach z gwiazdowego pyłu* (*Stardust Memories*, 1990) czy *Alicji* (*Alice*, 1990) ze stylu i motywów Felliniego czy Vittoria De Siki. Tutaj trzeba też zaznaczyć, że Allen jeszcze przed serialem White'a w latach dwutysięcznych zebrał mitologię amerykańskich wyobrażeń na temat Europy

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 261–263.

<sup>7</sup> M. Kornatowska, *Wstęp*, [w:] *Antonioni. Scenariusze*, przeł. W. Gall, red. M. Kapuścińska, Warszawa 1989, s. 14–15.

i przekuł ją w filmy: *Vicky Cristina Barcelona* (2008), *O północy w Paryżu* (*Midnight in Paris*, 2011) czy *Zakochani w Rzymie* (*To Rome with Love*, 2012). W tym ostatnim zresztą jego spojrzenie na włoskość będzie zaskakująco bliskie elementom prezentowanym w drugim sezonie *Białego Lotosu*: są więc opera, postać prostytutki oraz miłosne trójkąty i czworokąty.

Tanyi towarzyszy także charakterystyczny utwór muzyczny *O mio babbino caro* z opery Giacoma Pucciniego — jednoaktówki *Gianni Schicchi*. Libretto utworu jest utrzymane w tonie komicznym — to inspirowana fragmentem *Boskiej komedii* Dantego historia florenckiego skąpca, sama aria zaś jest śpiewana przez główną bohaterkę do swojego ojca. Wybór tej konkretnej arii z jednej strony można rozpatrywać jako nawiązanie do niełatwych (jak można się domyślać z poszczególnych dialogów) relacji Tanyi z rodzicami, z drugiej zaś utwór ten wykorzystał z powodzeniem James Ivory w *Pokoju z widokiem* (*Room with a View*, 1986) — adaptacji powieści Edwarda Morgana Forstera. Postać Ivory’ego podobnie jak nawiązania do Antonioniego, Coppoli czy Viscontiego jest w świecie *Białego Lotosu* znamienna. To amerykański reżyser, który nie tylko ekranizował powieści Henry’ego Jamesa i ukazane w nich zderzenia Europy i Stanów Zjednoczonych — w *Europejczykach* (*The Europeans*, 1979) czy *Złotej* (*The Golden Bowl*, 2000), lecz także w przypadku *Pokoju z widokiem* czy scenariusza do *Tamtych dni, tamtych nocy* (*Call Me by Your Name*, reż. Luca Guadagnino, 2017) ukazywał sensualną stronę Włoch, miejsca, w którym młode Angielki czy młodzi Amerykanie przechodzą swoistą transformację, ucząc się pośród turystycznego zgiełku o sobie, swoich uczuciach czy o świecie. Zwłaszcza *Pokój z widokiem* pomógł utrwalić w kinie romantyczny mit transformacyjnej mocy Italii, co jest kolejnym ironicznym komentarzem do sytuacji Tanyi, której włoskie wakacje nie przyniosą romansu, przemiany czy powrotu drugiej młodości.

W odcinku *That’s Amore*, którego akcja rozgrywa się częściowo w Palermo, Tanya i Portia wkraczają w świat rodem z filmów Luchina Viscontiego (który na Sycylii kręcił *Lamparta* [*Il Gattopardo*, 1963]). Wraz z kręgiem homoseksualistów związanych z Quentinem bohaterki zamieszkują w pięknej willi wypełnionej dziełami sztuki, w której prócz dekadencjonalnych imprez na porządku dziennym są rozmowy o sztuce, seksie i towarzyskiej socjocie. Tanya zostaje zabrana przez nowych przyjaciół do opery — słynnego Teatro Massimo — na *Madame Butterfly* Giacoma Pucciniego. „Jesteś jak tragiczna postać z włoskiej opery” — mówi jeden z jej nowych znajomych, a wzruszona kobieta płacze podczas arii *Un bel di vedremo*. Nie tylko ukazywanie tradycji operowej ma sporą historię we włoskim kinie, lecz także samo miejsce, Teatro Massimo, niespodziewanie odsyła widza do scen z *Ojca chrzestnego III* (*The Godfather Part III*, reż. Francis Ford Coppola, 1990). W filmie tym, w którym akcja rozgrywa się w Teatro Massimo, rodzina ogląda syna Michaela Corleone, gdy występuje na scenie w *Rycerskości wieśniaczej* Pietra Mascagniego. W obu przypadkach treść libretta oper i to, co się dzieje na scenie, koresponduje po-

niekąd z wydarzeniami w życiu oglądających bohaterów. *Madame Butterfly* — opowieść o nieszczęśliwej miłości Butterfly do niewłaściwego mężczyzny prowadząca do jej śmierci — jest historią, którą depresyjna Tanya z pewnością może odnieść do swojej sytuacji życiowej. *Rycerskość wieśniacza* z tematami zemsty, religii i zbrodni idealnie wpisuje się w wiele scen, podczas których dochodzi do okrutnej vendetty na wrogach rodziny Corleone. Twórczość Coppola i trylogia *Ojciec chrzestny* były zresztą wielokrotnie porównywane do dzieł operowych (podobnie jak filmy Viscontiego), a skłonność Coppola do umieszczania motywów przedstawień wewnątrz filmów (widoczna we wszystkich częściach *Ojca chrzestnego*) określano jako „melodramatyczno-operową wrażliwość”<sup>8</sup>.

Odniesienia do *Ojca chrzestnego III* będą zresztą nieprzypadkowe. Wakacje Tanyi zakończą się rzeczywiście tragicznie, gdy w finalnych scenach odcinka *Arrivederci* okaże się, że Quentin jest współnikiem jej męża, a do tego przystojny młodszy mężczyzna, z którym spędziła noc, jest członkiem mafii i specjalistą od aranżowania śmierci osób niewygodnych dla organizacji. Luksusowy jacht, na którym całe towarzystwo wraca z Palermo, okazuje się więzieniem, w którym kobieta ma czekać na wieczorną egzekucję. Tanya postanawia działać i w kilkunastominutowej krwawej sekwencji, zdecydowanie odbiegającej stylistycznie od serialu, zabija swoich porywaczy, a na koniec i tak umiera na skutek nieszczęśliwego wypadku. Ironia postmodernistycznych odniesień objawia się w tym, że Sycylia i jej oblicza okazują się dokładnie tym, czego spodziewała się amerykańska dziewczynka — łącznie z motywem mafii zagrażającej życiu mieszkańców i turystów. Choć Tanya może wieść oderwane od współczesności życie, które kształtuje według swoich fantazji retro, okazuje się, że chciwość i pragnienie pieniędzy za wszelką cenę są ponadczasowe i zdarzają się nie tylko na kinowym ekranie.

## W STRONĘ RODZIN CORLEONE I SOPRANO

Zupełnie inny rodzaj niebezpiecznych iluzji na temat włoskiej wyspy będzie udziałem wspomnianych już mężczyzn z rodziny Di Grasso. Bert i Dominic nigdy wcześniej nie byli na Sycylii, nie znają włoskiego, a ich wiedza na temat wyspy jest co najmniej mglista. Nostalgia, którą odczuwają, jest zapożyczona nie tylko z opowieści rodzinnych, lecz także z kulturowych wyobrażeń. Idea „powrotu do domu”, do korzeni wspomniana jest jako doświadczenie tożsame z doświadczeniami wielu ich znajomych. Bert wspomina z rozmarzeniem przykłady kolejnych przyjaciół, którzy przybyli do Europy szukać korzeni i których czekało serdeczne przyjęcie ze strony nowo odkrytych krewniaków. Nic więc dziwnego, że za tęsknotą obu starszych

<sup>8</sup> N. Greene, *Coppola i Cimino: historia jako opera*, przeł. M. Świerkocki, „Film na Świecie” 1992, nr 2, s. 36–37.

mężczyzn do odnalezienia dalekiej rodziny, z których starszy niedawno owdowiał, a młodszego po jego licznych zdradach zostawiła żona, kryje się samotność.

Obaj widzą Sycylię również przez pryzmat książek Mario Puzo i filmów Francis Forda Coppoli — trylogii *Ojciec chrzestny* (*The Godfather Part I, II, III*, reż. Francis Ford Coppola, 1972, 1974, 1990) — i wydarzeń rozgrywających się w kraju przodków rodziny Corleone. Ale też przez rolę Michaela Imperiolego jako Dominica dane jest kolejne metatematyczne nawiązanie stacji HBO — do jednej z jej ikonicznych produkcji oraz innego spojrzenia na mafię w Stanach Zjednoczonych i włosko-amerykańską społeczność, czyli *Rodziny Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999–2007), w której Imperioli grał protegowanego Tony’ego — Christophera Moltisanti. Także samej *Rodziny Soprano* nie ominął wątek powrotu do kraju przodków. Gdy w odcinku *Commendatori* Tony Soprano (James Gandolfini) udaje się do Neapolu, część jego wyobrażeń na temat Włoch zostaje podtrzymana (piękne zabytki, znakomita kuchnia, gościnność), a część zupełnie upada (szefową lokalnej mafii okazuje się atrakcyjna kobieta). *Rodzina Soprano*, choć po części znakomicie zdemitologizowała życie mafii i jej wizerunki utrwalone przez filmy Coppoli i Scorsesego czy nawet podkopała stereotypy na temat Amerykanów włoskiego pochodzenia, to jednak w pewnym sensie tę mitologię utwierdziła.

*Ojciec chrzestny*, zarówno w wersji literackiej Puzo, jak i filmowej Coppoli, zbudował na temat Sycylii wiele mitów. Sam reżyser podczas kręcenia poszczególnych scen kolejnych części *Ojca chrzestnego* na włoskiej wyspie podkreślał przede wszystkim autentyczność krajobrazu, a także powoływał się na realizm samej książki Mario Puzo w portretowaniu sycylijskich zwyczajów i życia tamtejszej mafii<sup>9</sup>. Sycylia z jednej strony jest oczywiście miejscem niebezpiecznym, pełnym przemocy i korupcji, to z niej jako dziecko ucieka przyszły Don Vito, tam ginie pierwsza żona Michaela Corleone Apollonia (Simonetta Stefanelli), a w *Ojcu chrzestnym III* — jego córka Mary (Sofia Coppola). Z drugiej zaś to tam przybysze z Ameryki odnajdują spokój, piękno i rodzinne ciepło, a przez miejscowych witani są jak, nie przymierzając, lokalna arystokracja. Jak zresztą wskazuje w poświęconym Coppoli artykule Christian Viviani: „Dla Coppoli rodzina jest jednocześnie tematem i sposobem życia w sztuce. [...] dzieje rodziny stają się parabolą przeszło półwiecznej historii Ameryki”<sup>10</sup>. Nic więc dziwnego, że amerykańska rodzina Di Grasso w odcinku *Bull Elephants* wyruszy na wycieczkę po miejscach, w których kręcono fragmenty *Ojca chrzestnego*. To też jedna z najciekawszych scen w serialu, gdy pośród filmowych dekoracji dochodzi do dyskusji o filmach Coppoli. Młodsze pokolenie reprezentowane przez Albiego i Portię nie tylko nie odnosi się ze szczególną czcią do filmu Coppoli, lecz także kwestionuje zawarte w nim wzorce męskości i gloryfikację przemocy. To obnażenie pewnych słabości filmu jest jednym z najwyraźniej-

<sup>9</sup> P. Cowie, *Ojciec chrzestny*, przeł. A. Kołodyński, „Film na Świecie” 1992, nr 2, s. 25.

<sup>10</sup> Ch. Viviani, *Coppola: warsztat i poetyka*, przeł. T. Zagórski, „Film na Świecie” 1992, nr 2, s. 8.



szych w serialu motywów krytycznego spojrzenia na przeszłość, która dla starszego pokolenia jest przestrzenią fałszywej idealizacji. Podobną refleksją na temat wielu wymiarów wspomnień i pamięci kończą się również rozmowy Berta i Dominika o ich zdradach wobec żon, kiedy syn rewiduje przekonania ojca, że zdradzał matkę w sposób dyskretny i że jego poczynania nie miały wpływu na życie rodziny.

Jeszcze większą katastrofą kończy się dla bohaterów zrealizowanie głównego punktu ich sycylijskiej wycieczki — odwiedzenie miasta, z którego rodzice Berta przyjechali do Stanów, i poszukiwanie dalekich krewnych. Nieznajomość języka utrudnia im komunikację z miejscowymi, którzy są niezbyt nimi zainteresowani, a samo miasteczko nie jest zbyt malownicze. Ostatecznie ktoś kieruje ich do domu lokalnych Di Grasso. Mężczyźni trafiają do gospodarstwa zamieszkanego przez dość wrogo usposobione i nieznające angielskiego starsze kobiety. Jedna z nich, wyglądająca na poczciwą staruszkę, typową włoską nonnę, okazuje się bardzo agresywna wobec obcych i wyrzuca mężczyzn z domu, grożąc im nożem. Cała ta scena stanowi prześmiewczy kontrast zarówno z powitalnymi ceremoniami *Ojca chrzestnego*, jak i nawet z włoskim epizodem *Rodziny Soprano*, a stereotypy opiekuńczych matek rodziny karmiących nieznajomych zostają obalone.

Tęsknota mężczyzn za ciepłym życiem rodzinnym i wcieleniem włoskiej Mamy będzie ośmieszona tak samo jak kolejny kojarzący się stereotypowo z kinem Italii motyw atrakcyjnej i sprytniej prostytutki<sup>11</sup>. Lucia pożądana jest przez reprezentantów trzech pokoleń Di Grasso: naiwnego młodzieńca, ojca rodziny przeżywającego kryzys wieku średniego oraz patriarchę rodu starającego się nie marnować resztek pozostałego mu czasu. Włoskie kino, podobnie jak inne kinematografie, wielokrotnie pokazywało i wypracowywało wzorce ukazywania bolączek wieku średniego i starzejących się mężczyzn. Dodatkowo sam temat lubieżnych starców pojawia się nie tylko w wielu filmach włoskich twórców, jak Paolo Sorrentino, Bernardo Bertolucci czy Pier Paolo Pasolini, lecz także w szeroko pojętej włoskiej kulturze — we fragmentach *Boskiej komedii* Dantego, w opowieściach z *Dekameronu* Bocaccia, w których starsi mężowie zostają oszukani przez sporo młodsze żony, czy *commedia dell'arte* z postacią starca Pantalone określanego jako „zarozumialec, który chce uchodzić za młodzieńca [...] hojny, gdy chodzi o zaspokojenie lubieżności, przebiegły, chytry, podejrzliwy, aż wreszcie wystrychnięty na dudka”<sup>12</sup>.

Postać Lucii będzie odnosić się nie tylko do obecnych we włoskiej kulturze wzorców pewnego typu atrakcyjnej młodej kobiety umiejącej za pomocą forteli pokonywać przeciwności losu, lecz także do granych przede wszystkim przez Sophię Loren w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zaradnych dziewczyn ulicy. Temat wykorzystywany we włoskim kinie od czasów neorealizmu, a później w *com-*

<sup>11</sup> T. Miczka, *Śmiech, łzy i fanfaronada. Filmowa commedia all'italiana w latach 1940–1969*, „Antropos” 2009, nr 12–13, s. 82–83.

<sup>12</sup> C. Mic, *Komedia dell'arte, czyli teatr komediantów włoskich XVI, XVII, XVIII wieku*, przeł. S. Browińska, M. Browiński, Wrocław 1961, s. 57.

*media all'italiana* został doprowadzony do perfekcji przez Sophię Loren w nowelkach filmowych w antologiach *Boccaccio '70* (nowelka *La ruffa*, reż. Vittorio De Sica, 1962) czy *Wczoraj, dziś, jutro* (*Ieri, oggi, domani*, reż. Vittorio De Sica, 1963). Przyjaciółka Lucii Mia (Beatrice Granno), która marzy o karierze piosenkarki, dzięki zaradności i uporowi wykorzysta wszystkie szanse, jakie daje jej obecność w luksusowym hotelu, by choć trochę przybliżyć się do wysnionej muzycznej kariery. Mia przypomina poniekąd także o innej stronie włoskiej kultury, znacznie bliższej współczesności niż *commedia dell'arte* czy *commedia all'italiana* — o młodych kobietach marzących o karierze w show-biznesie w erze władzy Silvia Berlusconi i jego konglomeratu branży rozrywkowej Mediaset, pojawiających się w filmach *Oni* (*Loro*, reż. Paolo Sorrentino, 2018) czy *Przyjaciel rodziny* (*L'amico di famiglia*, reż. Paolo Sorrentino, 2006)<sup>13</sup>. Jednak serial przesuwając akcenty i dziewczynę zamiast upokorzeń i wykorzystywania seksualnego spotykają pierwsze sukcesy. Oczywiście jest ona dopiero na początku swojej kariery i niejedno może jeszcze się wydarzyć, ale podobnie jak w przypadku Lucii mamy wrażenie, że dzięki inteligencji i charyzmie dziewczyna poradzi sobie z licznymi przeciwnościami w bezwzględny świat branży rozrywkowej.

Przy tym wątku obu dziewczyn to znów także motywy hollywoodzkie, pokazujące, jak w kinie przenikają się pewne tematy. Sprytna prostytutka o sercu ze złota pojawia się w westernach czy filmach o tematyce przygodowej, by przywołać tylko *Rio Bravo* (reż. Howard Hawks, 1959) czy *Mogambo* (reż. John Ford, 1953), a temat ubogiej utalentowanej dziewczyny o pięknym głosie to przecież wielkie mitologie Fabryki Snów i kolejne wersje *Narodzin gwiazdy*.

Ostatecznie, choć scenariusz podsyła wiele tropów, w przeciwieństwie do tragicomicznego wątku Tanyi perypetie męskiego klanu Di Grasso nie kończą się eskalacją przemocy, a jedynie dotkliwym rozczarowaniem „krajem rodzinnym” i wieloma gorzkimi uwagami na temat miejsca mężczyzny w dzisiejszym świecie. W tym wątku tak naprawdę triumfuje Lucia — mająca zdolności aktorskie i wykorzystująca stereotyp cierpiącej słabej kobiety i kulturowe klisze zakorzenione w podświadomości mężczyzn. To ona aranżuje dla Di Grassich scenę niczym z filmu gangsterskiego, gdy śledzi ich samochód należący do jej rzekomego alfonsa (chłopak okazuje się później zaprzyjaźnionym pracownikiem hotelu). Sytuacja ta potwierdza najgorsze stereotypy przyjezdnych o roli kobiet w sycylijskim społeczeństwie i świecie prostytucji, a przy tym daje im okazję, by sprawdzili swoją heroiczną męskość.

<sup>13</sup> Więcej na temat wizerunków młodych kobiet w erze Berlusconi opowiada Diana Dąbrowska w odcinku *Accademii Włoskiego Kina* poświęconym *Przyjacielowi rodziny*, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_WPXk4cznS8](https://www.youtube.com/watch?v=_WPXk4cznS8) (dostęp: 27.03.2023).

## W STRONĘ VALENTINY

W przeciwieństwie do sylwetek turystów zamieszkujących hotel, postać Valentiny (Sabrina Impacciatore) — menedżerki hotelu — jest, prócz Lucii i Mii, jedyną wyraźniej zarysowaną bohaterką, dla której krajobrazy Sycylii są codziennością, a hotel — po prostu miejscem pracy. Serial nie odsłania za wiele informacji o jej życiu prywatnym czy codzienności poza przestrzenią hotelu prócz porannej sceny, gdy widzimy Valentinę jeszcze przed pracą, pijącą espresso w lokalnym barze. Pewna siebie i niemająca problemów z zarządzaniem pracownikami, jak również pozbawiona złudzeń co do wachlarza rozmaitych zachowań bogatych gości Valentina z jednej strony rozbija trochę zwyczajowe wyobrażenie o patriarchalnym wydzwisku włoskiego kina, z drugiej zaś — również jego skupienie na relacjach heteroseksualnych. Stopniowo fabuła kolejnych odcinków ujawnia jej homoseksualność i zainteresowanie podwładną Isabellą (Eleonora Romandini). Jak wskazuje Mauro Giori, temat przedstawienia homoseksualności we włoskim kinie ma długą tradycję z Hiszpanem (Elio Marcuzzo) z *Opętania* (*Ossessione*, reż. Luchino Visconti, 1943) na czele, ale reprezentacja kobiet o nieheteroseksualnej orientacji seksualnej zawsze była o wiele mniejsza<sup>14</sup>. Luka w ich przedstawianiu, prócz postaci ukazywanych w negatywnym świetle, jak Ingrid (Giovanna Gialetti) w filmie *Rzym, miasto otwarte* (*Roma, città aperta*, reż. Roberto Rossellini, 1945), zmieniła się dopiero po przełomowym dla kina roku 1977, który przez połączenie wydarzeń politycznych i śmierci znanych reprezentantów środowisk homoseksualnych we włoskim kinie jak Visconti i Pasolini wpłynął na liberalizację zakazów ukazywania homoseksualistów na ekranie<sup>15</sup>. Jednak jak wskazuje badająca wizerunki homoseksualnych kobiet we współczesnym włoskim kinie Alessia Palanti, nadal są to obrazy marginalizowane i rzadko wychodzące poza stereotypy<sup>16</sup>.

Valentina w atencji okazywanej Isabelli niebezpiecznie zbliża się do mobbingu, którego temat w amerykańskiej telewizji ery po #MeToo wybrzmiewa szczególnie silnie. Jej zachowania wobec podwładnej, jak obdarowanie drogim prezentem, odsyłanie zainteresowanego nią Rocco (Federico Ferrante) do mniej wdzięcznej pracy czy propozycja kolacji, mogłyby łatwo zostać odebrane jako molestowanie seksualne. Jednak w przeciwieństwie do Brytyjczyka Quentina i jego homoseksualnego otoczenia, które jest ukazane częściowo w świetle kempowego ekscesu, a częściowo w demoniczno-dekadentckim stylu filmów Viscontiego (jak sceny w przeładowanej antykami willi w Palermo), relacja Valentiny z jej seksualnością, której się wstydzi

<sup>14</sup> M. Giori, *Homosexuality and Italian Cinema. From the Fall of Fascism to the Years of Lead*, London 2017, s. 11–12.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>16</sup> A. Palanti, *Stranded, Isolated, Cloistered, and Confined: Women Queering Space in Twenty First Century Italian Cinema*, New York 2019, s. 17–20.

i którą po części próbuje represjonować, jest ukazana w sposób budzący sympatię. Jej postępująca znajomość z Mią, będąca kwestią przypadku i wzajemnych korzyści (dziewczyna zyskuje szansę zatrudnienia jako pianistka w hotelowym barze), ostatecznie okazuje się dla Valentyny przepustką do eksplorowania własnej seksualności.

Mimo że każdy sezon serialu tworzy osobną całość, warto zestawić postać Valentyny z menedżerem hawajskiego kompleksu Armondem (Murray Bartlett) z pierwszego sezonu *Białego Lotosu*. Skłaniałby ku temu łączący ich szereg podobieństw — stanowisko, homoseksualna orientacja, pociąg do podwładnych. O ile jednak życie skupionego na sobie, uzależnionego od narkotyków i alkoholu oraz podejmującego szereg nieprofesjonalnych decyzji Armonda dosłownie rozsypuje się na oczach widza, o tyle Valentina, skonfrontowawszy się z własnymi obawami i kompleksami, na powrót zaprowadza równowagę w swoim życiu i wśród pracowników hotelu, symbolicznie łącząc na powrót (jak się okazuje — narzeczonych) Isabelle i Rocca przy stanowisku recepcji. Zakończenie serialu, dla gości hotelu wracających do domu utrzymane raczej w minorowym tonie, dla Valentyny będzie dość optymistyczne. Podobnie jest w kwestii Lucii i Mii. W ostatnich scenach finałowego odcinka obie dziewczyny, szczęśliwe z powodu sprytnie zdobytych pieniędzy oraz pracy Mii, spacerują w rytm piosenki z lat dwudziestych (o przewrotnym w stosunku do fabuły całego serialu tytule) *The Best Things in Life Are Free*. Oczywiście piosenka, jak wcześniejsze utwory występujące w serialu — od włoskiego popu z lat sześćdziesiątych po arie z oper Pucciniego — nie jest tam umieszczona przypadkowo. *The Best Things in Life Are Free* z musicalu *Good News* z 1927 roku wcześniej w znaczący sposób wykorzystał Sydney Pollack w ponurej opowieści o pogrążonej w biedzie i kryzysie Ameryce lat trzydziestych w filmie *Czyż nie dobija się koni?* (*They Shoot Horses, Don't They?*, reż. Sydney Pollack, 1969).

Jak wspominał w *Perwersyjnym przewodniku po ideologiach* (*The Pervert's Guide to Ideology*, reż. Sophie Fiennes, 2012) Slavoj Žižek, społeczeństwu od zarania dziejów towarzyszy mit odradzania się klasy posiadającej za pomocą okresowych kontaktów z prostszym życiem, reprezentowanym przez ludzi o gorszym statusie materialnym i związanym również ze zmianą otoczenia. Południe Europy, wybrzeża Hiszpanii, Włoch czy Grecji funkcjonują więc dla przedstawicieli wyższych warstw społeczeństwa jako miejsca, gdzie odnajdują oni z powrotem entuzjazm, przypominają sobie tradycyjne wartości i zanurzają się w niewyrafinowanych przyjemnościach utożsamianych z prostotą. Tak odświeżeni mogą wracać do wielkich metropolii, pozostawiając wykorzystane jednostki. Książki *Pod słońcem Toskanii* Frances Mayes czy seria Petera Mayle'a o życiu w Prowansji oraz popularność ich filmowych adaptacji jeszcze bardziej utrwaliły stereotyp zamożnych przedstawicieli klasy średniej lub wyższej, którzy dzięki śródziemnomorskiemu słońcu i życzliwym miejscowym odzyskują radość życia. *Biały Lotos* polemizuje także i z tym stereotypem, czego najlepszym przykładem są rozczarowani pobytom i konfrontacją swoich złudzeń i oczekiwań z rzeczywistością bohaterowie czekający na

lotnisku na samolot do Stanów. Historyk seksualności Kamil Karczewski wprost wspomina o swoistym bowaryzmie, na który cierpią bohaterowie drugiego sezonu serialu<sup>17</sup>. Bogdan Mazan określa bowaryzm, związany z koncepcjami francuskiego pisarza Gustave’a Flauberta, jako:

marzenie o byciu gdzie indziej niż aktualnie [...]; z pewnym typem rozrywek [...] oraz wysmakowanych zachcianek [...]. łączy się też z niechęcią do macierzystego środowiska, zwłaszcza mieszczańskiego i prowincjonalnego. Wreszcie splata się z poczuciem rozczarowania i niespełnienia<sup>18</sup>.

Zjawisko to wydaje się zawierać w sobie wiele istotnych elementów, które można przywołać w kontekście fabuły serialu i jego protagonistów. Kulturowe obrazy Włoch i wakacji w podobny sposób oddziałują na bohaterów *Białego Lotosu*, jak w książce *Pani Bovary* umysł Emmy zatruwały wizje zawarte w romantycznej literaturze. Mimo posiadania przez bohaterów zasobów finansowych sycylijskie wakacje, zarówno Tanyi, jak i Berta i Domenica Di Grasso, nie powodują ani poczucia zadowolenia, ani satysfakcji ze spędzonego czasu. Bohaterowie, niczym Emma Bovary, każdego kolejnego dnia mają nadzieję, że rzeczywistość dostosuje się do ich wizji i oczekiwań. Tak się jednak nie dzieje. Dodatkowym elementem łączącym świat serialu i powieści Gustave’a Flauberta będzie także iluzja, której ofiarą padają bohaterowie, że dzięki określonym przedmiotom czy statusowi materialnemu można uczynić egzystencję bardziej wartościową, ciekawszą i dającą poczucie spełnienia. Właśnie kwestie pieniędzy doprowadzą zarówno do tragicznego końca Emmy Bovary, jak i do niebezpiecznej intrygi skupionej wokół Tanyi. Jak dodaje Bogdan Mazan, bowaryzm i postmodernizm nieodwołalnie się łączą: „[bowaryzm] pozwala się np. polemicznie odnieść do określonych opozycji i roszczeń charakterystycznych dla kultury postmodernistycznej; w ich miejsce wskazuje ogniwa i przesłanki ciągłości, problemy pozorne lub ciągle otwarte”<sup>19</sup>.

Choć można zarzucić serialowi społeczną nierealność oglądanych pejzaży: nigdy nie spoglądamy na drugie oblicze Sycylii — wyspy masowej turystyki, przestępczości, problemu imigrantów — to nie sposób wykluczyć, że właśnie poprzez zarzucenie tego, czego oczekiwaliśmy widz od współczesnej produkcji, Mike White jeszcze bardziej narzuca kostium retro, wrażenie sztuczności oglądanego świata, który może być równie dobrze makietą w hollywoodzkim studiu. Jak Roland Barthes porównujący literacki tekst do rozgwieżdżonego nieba, na którym „komentator kreśli w tekście strefy lektury, by obserwować w nich wędrówkę sensów,

<sup>17</sup> A. Ambroziak, D. Sitnicka, „*Biały Lotos*”, czyli seks w epoce późnego patriarchy. *Historyk seksualności ogląda serial HBO*, *Oko.Press* 15.01.2023, <https://oko.press/bialy-lotos-seks-w-epoce-poznego-patriarchatu>.

<sup>18</sup> B. Mazan, *Bowaryzm w literackich transpozycjach polskich modernistów*, [w:] *Literatura Młodej Polski. Między XIX a XX wiekiem*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Białystok 1998, s. 13–14.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 26.

rozkwitanie kodów, przebieg cytatów”<sup>20</sup>, czy Frederick Jameson charakteryzujący jedną z cech postmodernizmu jako:

zanik kluczowych rozgraniczeń i przedziałów, a zwłaszcza rozmycie wcześniejszego rozróżnienia na kulturę wysoką i tak zwaną kulturę popularną [...] aż granica między sztuką wysoką i formami komercyjnymi staje się prawie niemożliwa do określenia<sup>21</sup>,

tak kolejne nawiązania *Białego Lotosu*, bohaterowie i bohaterki, sytuacje, sceny, piosenki w postmodernistycznym serialu będą odnosić się do tradycji filmowych, literackich, kulturowych, a te — do jeszcze następnych. Nostalgia za obrazami Sycylii z tekstów kultury okazuje się dla zamożnych bohaterów nie wstępem do wakacyjnej przemiany, wzbogacającego doświadczenia poznania innego kraju czy nawiązania nowych więzi, lecz niesatysfakcjonującą i pełną niebezpieczeństw podróżą w głąb nawarstwiających się przez dekady, nieraz szkodliwych, stereotypów, wyobrażeń i klisz.

## SICILIAN IMAGES — INTERTEXTUAL REFERENCES IN THE SECOND SEASON OF *THE WHITE LOTUS*

### Summary

The article focuses on certain aspects of the cinematic and cultural references in the second season of HBO's TV series *The White Lotus*. The author draws parallels between the classic works of Italian and Hollywood cinema and various themes of the series, its visual aspects and cast of characters. By comparing different approaches to characters and their arcs narratives the author describes various attempts to challenge the cultural clichés about Americans in Europe, but also stereotypes about Sicily and images of Italians in American cinema and television.

**Keywords:** Italian cinema, American television, Italy, HBO, Mike White

<sup>20</sup> R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiewska, Warszawa 1999, s. 45.

<sup>21</sup> F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czaplński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 192.