

## Elwira Rewińska

### 125 lat kina Style i kierunki filmowe

#### Neorealizm włoski – „odkrycie moralne”

Oto neorealistyczne wyznanie wiary: „Musimy robić filmy tak proste i surowe, jak to jest tylko możliwe. Film bez sztuczności, ujęcia bez scenariuszy i jak to tylko możliwe, czerpane życia. Musimy wyjść na drogi, wziąć kamerę na ulicę, do zakładów, baraków, na stacje kolejowe. Wystarczy zatrzymać się na ulicy, stanąć i obserwować przez pół godziny. Chłonąć uważnym i nieuprzedzonym okiem, by stworzyć film równocześnie włoski i prawdziwy.”

Zavattini, współtwórca neorealizmu, stwierdza, że neorealizm nie jest szkołą ani kierunkiem, lecz inicjatywą grupy intelektualistów, a przede wszystkim ich programem moralnym.

Jest więc neorealizm

- nową postawą wobec rzeczywistości;
- odkryciem aktualności, faktu realnego a nie wymyślanego;
- jest ideologią w sposób naturalny socjalistyczną, bowiem wyrósł z głodu, nieszczęść i wyzysku ludzi;
- pragnie opowiadać ciągle o postępie, o rozwoju społecznym;
- jest w nim zawarta afirmacja i miłość życia.

Dla Zavattiniego kino to przede wszystkim powinność moralna, takie nastawienie ilustruje hasło filmowców tamtych lat:

„Una camera in mano ed una idea in testa” – człowiek z kamerą w ręku i pomysłem w głowie. Taki twórca to w kontekście neorealizmu postać głęboko moralna, ogarnięta pasją odkrywania życia i zmieniania go na lepsze poprzez współczucie ofiarom nędzy, głodu i wyzysku oraz obnażenie charakteru ich prześladowców.

„Przemysłne odtwarzanie rzeczywistości” – filmy wielkiej szkoły włoskiej

W sierpniu 1944 roku, zaledwie dwa miesiące po wkroczeniu wojsk alianckich do Rzymu, Roberto Rossellini przystąpił do realizacji dokumentalnego, w swoim ówczesnym przekonaniu, filmu o bestialstwach, jakich rzymskie gestapo dopuszczało się na więźniach ruchu oporu. Podstawą scenariusza (jednym z współtwórców był Federico Fellini) była autentyczna relacja jednego z konspiracyjnych przywódców. Równocześnie rozpoczął Rossellini przygotowania do drugiego filmu dokumentalnego – wspomnień o bohaterskim księdzu don Morosino, rozstrzelanym przez Niemców za udział w konspiracji. Niespodziewanie dla samych autorów oba dokumenty rozrosły się i spłotyły w jeden pełnometrażowy film – *Rzym, miasto otwarte* (1944-1945) - będący fabularyzowaną rekonstrukcją wydarzeń, jakie zaledwie kilka miesięcy wcześniej rozegrały się w murach miasta, w tych samych miejscach, które stały się naturalną scenerią filmowych ujęć. Włoska premiera filmu odbyła się we wrześniu 1945 roku i nie znalazła uznania ani u publiczności ani u krytyki. Ale już na pierwszym festiwalu w Cannes właśnie ten film, zrealizowany na ulicach na ulicach i w mieszkaniach Rzymu jest wielkim dziełem, otwierającym nową epokę sztuki filmowej, włoskiej i światowej zarazem.

Zanim jeszcze *Rzym, miasto otwarte* zdobył rozgłos w świecie, Rossellini rozpoczął prace nad następnym filmem. Także w naturalnych plenerach i z niezawodowymi głównie aktorami. Film składał się z sześciu epizodów realizowanych w odległych od siebie miejscach Italii. Wszędzie akcja rozgrywała się na krótko przed lub po wkroczeniu aliantów i polegała na spotkaniu przybysza – wyzwoliciela z tubylcem (czyli z paesano, w południowym dialekcie – „paisa” i było zawołaniem, jakim zwracali się alianccy żołnierze do Włochów).

Z migawkowych obrazów powstał opis tragicznej i absurdalnej zarazem sytuacji narodu włoskiego u progu wyzwolenia. Opis prawie dokumentalny, ale o walorach uniwersalnych. Krytyka światowa jednogłośnie orzekła, że *Paisà* (1946) Roberto Rossellini zdyskontował swój własny, dopiero co osiągnięty, sukces oraz, że tworząc nową poetykę filmową, dał zarazem arcydzieło tej poetyki.

Z aktywnych jeszcze przed wojną reżyserów Vittorio De Sica był jedynym, który natychmiast zgłosił akces do neorealizmu. Akces swój i Cesare Zavattiniego, jako pary autorskiej. Bowiem *Sciuscia – Dzieci ulicy* (1946) był to trzeci ich wspólny film. Podobnie jak w *Dzieci patrzą na nas* znowu los dziecka jest probierzem

wartości świata dorosłych. Ale tym razem przyczyna dramatu tkwiła nie w sentymentalnych komplikacjach rodzinnych, lecz w problemach życia społecznego, zaostrzonych skutkami wojny. Natomiast pomysł kolejnego filmu spółki De Sica – Zavattini wzięli z książki Luigiego Bartoliniego, malarza parającego się literaturą, w której opisywał on swoje perypetie, gdy na własną rękę usiłował znaleźć skradziony rower. Bartoliniego zafrapowała egzotyka środowiska rzymskich lumpów i złodziei, do których trafił podczas swoich poszukiwań. Zavattini i De Sica wzięli z książki tylko schemat sytuacji wyjściowej oraz kolorystykę, jednak nie dla jego malowniczości, ale sensu społecznego. Film *Złodzieje rowerów* (1948) stał się natychmiast sztandarowym dziełem neorealizmu i wywarł ogromny wpływ na późniejszą światową produkcję kinematograficzną. Po *Złodziejach rowerów*, w których „bohaterem jest rower” (Luis Bunuel), nawet „tuzinkowa komedia czy film kowbojski stały się inne niż dawniej” (Jerzy Płażewski). Przewrotem w stosunku do obowiązujących dotąd reguł była fabuła tego filmu, wypełniona mało atrakcyjną widowiskowo relacją z trzydniowych, monotonnych wędrówek mężczyzny po mieście, najpierw w poszukiwaniu pracy, potem w poszukiwaniu niezbędnego do pracy narzędzia. Jednak dramat mężczyzny pogłębia towarzyszący mu kilkuletni syn, Bruno. Wydarzenia, których jest świadkiem i w których uczestniczy dziecko, są źródłem prawdziwych wzruszeń, a nieraz humoru (scena w restauracji). Finał filmu jest jednym z bardziej przejmujących w historii kina.

*Cudem w Mediolanie* (1950) Zavattini i De Sica jednorazowo zmienili konwencję. Obraz ten to „współczesna baśń socjologiczna”, zderzająca dziecięcą czystość moralną z prawdą o niedoskonałościach świata i człowieka. Centralną postacią poszukiwacza prawdy uczynili autorzy człowieka czystego – Dobrego Toto – który konfrontuje swoją mentalność człowieka wręcz ewangelicznego, nie znającego praw walki o byt, z regułami działań egoistycznych mieszkańców Ziemi.

*Cud w Mediolanie* zdobył czołowe nagrody na festiwalach, ale wywołał też burzliwą dyskusję o istocie realizmu. Stawiano sobie pytanie, czy o realizmie filmowego utworu decyduje wyrażona w nim prawda o rzeczywistości społecznej (tej w filmie De Sica nie brakowało), czy werystyczna dosłowność opisu (z tej „Cud...” rezygnował dla umowności i symboliki).

Zrealizowanie szczytowego dzieła neorealizmu *Umberto D.* (1952), owego „kameralnego dramatu samotnego emeryta”, pokazuje jak różne mogą być filmy firmowane jedną nazwą. W filmie tym całkowicie brak dynamicznej akcji, panorama społeczna pozostaje niemal poza kadrem (klasy społeczne reprezentują właścicielka mieszkania, wynajmowanego przez Umberto i, na drugim biegunie, młodzianka służąca), bohater – emerytowany urzędnik – jest postacią z peryferii życia. I znów – jak Bruno w *Złodziejach rowerów* – wzmacnia dramatyzm życia bohatera i wiele scen zabarwia liryzmem piesek, mały, sympatyczny kundelek. Wymowa tej historii jest gorzka, a film opowiadający cichym tonem o sprawie jednostkowej, staje się przez to bardziej dobitny od utworów oskarżających system z patosem. De Sica daleki jest od sentymentalizmu oraz idealizowania swojego bohatera – Umberto Domenico Ferrari to zwykły człowiek z charakterystycznym dla swojego wieku sposobu bycia. Jednym tylko mocno się wyróżnia; zaciętą walką o swoją godność. Emblematyczna wręcz i niezwykle przejmująca jest scena próby żebrania.

W styczniu 1951 roku miał w Rzymie miejsce wypadek, który poruszył opinię publiczną w całych Włoszech. Jedno z rzymskich biur handlowych ogłosiło w prasie, że przyjmie do pracy maszynistkę. Oznaczonego w ogłoszeniu dnia zjawili się ponad dwieście poszukujących pracy kobiet. Gdy w oczekiwaniu na egzamin ustawiły się wszystkie na klatce schodowej domu, w którym mieściło się biuro, schody runęły. Kilkadziesiąt kobiet zostało rannych, jedna z nich zmarła w szpitalu. Przyczyną nieszczęścia było wciąż rosnące bezrobocie. Postanawiając zrealizować film o tym wydarzeniu, Zavattini i De Santis rozpoczęli od ankiety socjologicznej. W oparciu o uzyskany materiał powstał scenariusz, napisany zresztą przez pokaźną grupę autorów. Akcję filmu *Rzym, godzina 11* (1952) ograniczono do jednego dnia. Szczegółowego opisu tego wydarzenia, jego okoliczności, przebiegu i bezpośrednich konsekwencji. Z anonimowego tłumu kobiet wybrano kilka postaci by, dopisując im wątki osobistych losów, scharakteryzować bliżej sytuację życiową, która przywiodła je na owe nieszczęsne schody. De Santis nadał filmowi atrakcyjną formę wizualną i potoczystą narrację. Do dziś film ten pozostaje jednym z reprezentatywnych dzieł neorealizmu i zarazem najlepszym dziełem włoskiego reżysera.

De Santis według Tyrmanda

„Myślę o tym de Santis, coś mi się widzi, że mimo formalnych doskonałości i świętego oburzenia, jest w tym jakiś numer. Kapitalizm pokazany jest bez żadnych dwuznaczności, sceptycyzmu, relatywizmów. Taki a nie żaden inny, wredny i już. Jednocześnie (...) ekran i tym razem pełen jest cudownych dziw, biusty jak na talerzu, ekspozycja krągłości, że aż projektor pęka(...). Nic tylko się snują kocim krokiem pomiędzy wyzyskiem, krzywdą i uciskiem, więc rzecz jasna, że z nimi w tle krzywda, ucisk wyglądają całkiem fotogenicznie i robią propagandową furorę. Każdy by je chciał uciskać.” (Leopold Tyrmand, Dziennik 1954).

Zavattini – „scenarzysta rzeczywistości”

Kino nie zmienia świata, nie może go zmienić, kino w ogóle niewiele może – powiada w latach sześćdziesiątych Zavattini. Ale co ma począć człowiek w obliczu kryzysu myśli, Boga, kryzysu samej humanistyki, gdzie znaleźć punkt oparcia?

Otóż „człowiek Zavattini” – osiemdziesięcioletni starzec – kręci film , film – apel pt. *Verita*, a w tym najbardziej retorycznym utworze, propagator „antyretorycznego” neorealizmu, przedstawia najważniejszy pomysł tego wieku, jego prawdę: mniej pisać i mówić o pokoju, a czynić go skutecznym. Czyńmy pokój, uprawiając kulturę, komunikując się między narodami. To wołanie o pokój jest ostatnim wołaniem Zavattiniego.