

Dr hab. prof. UWr Agnieszka Nieracka
Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytet Wrocławski

Wpłynęło do Dziekanatu WZIKS

Dnia 24.08.2017
Podpis 

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Anity Bielańskiej
zatytułowanej *Między spektaklem a rzeczywistością. Twórczość filmowa Vittorio De Siki w latach 1940 -1960*

Praca doktorska Pani mgr Anity Bielańskiej podejmuje temat reżysera, którego twórczość jest, jak pisze we „Wprowadzeniu”, problemem dla włoskich historyków kina. Trudno się temu dziwić, skoro, jak notuje Doktorantka, w rodzinnym kraju reżysera badacze wielokrotnie podnosili problem trudności, na jakie napotykają przy próbach syntetycznego ujęcia jego twórczości. Vittorio De Sica to istotnie postać emblematyczna, bo jego artystyczna droga najpełniej odzwierciedla to, co zwykło się nazywać paradoksami włoskiego neorealizmu filmowego.

W dobrze skonstruowanym tytule rozprawy Autorka jasno określa swój zamiar badawczy i stosunek do twórczości mistrza kina neorealistycznego. Badawczy dyskurs mieści się precyzyjnie między dwiema formułami kina, między realizmem a kreacją. Kategoryczność terminu *spektakl* wpisuje się w ten obszar badań, w którym poddano znaczącej rewizji obiegowe opinie o neorealizmie, czy – ujmując to szerzej – dyskusje o kategorii realizmu. Co więcej: w temacie dysertacji chciałabym zaakcentować słowo **między**. Nie **od** spektaklu do rzeczywistości, ale właśnie **między** – to określenie sugeruje stałą obecność dwóch jakości splecionych nierozdzielnie, charakterystycznych dla kina De Siki. Nie twierdzę, że mgr Anita Bielańska pracuje na ziemiach jeszcze nieodkrytych, wszak skrętnie odnotowuje obecność rozważań o kinie włoskim na obszarze polskiej myśli filmowej, podążając tropem swej Promotorki, Prof. Alicji Helman, odwołując się do książki Prof. Tadeusza Miczki, doceniając także analityczne teksty Adama Garbicza. Ale przecież ta dysertacja jest pierwszą na gruncie polskim monografią reżysera i oddając sprawiedliwość polskim badaczom, Autorka sięga przede wszystkim do publikacji obcojęzycznych. Już na wstępie pragnę podkreślić, że jest to praca ze wszech miar wartościowa, nowatorska i rzetelna, oparta na solidnych podstawach

naukowych i tekstach źródłowych. Na uwagę zasługuje niezwykle bogata literatura przedmiotu, szczególnie włoskojęzyczna (co zrozumiałe), zawierająca także nader istotne publikacje zachodnie (francuskie i angielskie). Autorka sięga też do fascynujących tekstów wspomnieniowych: rodziny De Siki i autoryzowanej biografii reżysera. Kompozycja pracy, układ treści, dobór źródeł i zaproponowana metodologia nie budzą żadnych zastrzeżeń i potwierdzają wysokie kompetencje Doktorantki.

Praca obejmuje 216 stron tekstu, do którego dołączono wspomnianą, obszerną bibliografię i starannie skomponowaną filmografię, zawierającą wszystkie filmy zrealizowane przez De Sikę – od 1949 do 1972 roku. Autorka podzieliła pracę na dwie części opatrzone *Wprowadzeniem*, w którym zdaje sprawę zarówno ze stanu badań jak i przyjętych perspektyw metodologicznych. Są one – jak najśluszniej – zróżnicowane, bowiem ta różnorodność optyk pozwala na wybrzmienie znaczenia filmów, które twórca zrealizował w skomplikowanej rzeczywistości faszystowskiej Italii i powojennej, niemniej skomplikowanej ideologicznie i ekonomicznie sytuacji, w jakiej znaleźli się Włosi i w której pojawiło się kino neorealistyczne. Mgr Bielańska cytuje ważką opinię Stefano Ciammaroniego, który, zniecierpliwiony francuskimi rozważaniami nad kinem neorealistycznym, stanowczo konkluduje, że „wykorzeniające” podejście badawcze, prezentowane przez historiografię francuską, uniemożliwia zrozumienie filmów, oderwanych od ich społeczno-politycznego kontekstu. Zatem skoro podejmujemy trud opisanie artystycznej spuścizny De Siki, nie sposób uniknąć „podróży przez historię społeczno-polityczno-kulturową Włoch”(s.124).

Pierwsza część zatytułowana „Spektakl z rzeczywistością w tle” odnosi się do twórczości reżysera do 1945 roku, druga – „Rzeczywistość staje się spektaklem” – poddaje kontekstowej analizie jego dzieła neorealistyczne. Dla uzupełnienia obrazu przedmiotem uwagi stają się jeszcze cztery filmy, zrealizowane po wyczerpaniu neorealistycznej formuły. Doktorantka celowo unika teoretyzowania na temat realizmu filmowego, interesuje ją koncepcja realizmu charakterystyczna dla twórczości autora *Złodziei rowerów*.

Rozdziały umieszczone w wymienionych częściach są nader wyraziście sprofilowane i wyznaczają trajektorię podróży w poszukiwaniu aktora (teatralnego i filmowego), reżysera, autora filmowego, cieszącego się ponadto, jak notuje autorka, statusem celebryty o barwnej osobowości i skandalizującym życiu prywatnym, obdarzonego przez współpracowników przydomkiem Komandor... W rozdziałach pierwszych autorka kreśli panoramę faszystowskiej Italii ery Mussoliniego i polityki filmowej tego czasu, celnie określonej przez Vito Zaggario mianem schizofrenicznej. Mit kulturowej faszystowskiej hegemonii został

zdezawuowany przez nowe badania historiograficzne, co więcej, włoskie kino jako faszystowski przemysł kulturowy odsłoniło szereg sprzeczności właściwych faszystowskiej ideologii obecnych w jej kulturowych praktykach. Choć rzeczywiście nie ma jednomysłowości wśród historyków kina w jednoznacznym określeniu skomplikowanych relacji między kinem a faszyzmem, Autorka mocno podkreśla prowadzoną wówczas dyskusję o potrzebie zmian w funkcjonującym modelu kina, gdzie ścierały się radykalnie odmienne postawy i potrzeby. Zgoda, że kino w okresie faszystowskim było praktyką kulturową, kulturalną instytucją i kulturową technologią utworzoną przez rząd. Kontrola państwa była jednak znacznie ograniczona w przypadku produkcji wytwórni prywatnych, produkcji o jawnie komercyjnym charakterze, naśladujących gatunkowe produkcje kina hollywoodzkiego, co Autorka skrupulatnie odnotowuje.. Tym bardziej, że kino włoskie, z punktu widzenia tej widowni, było bardziej amerykańskie niż rodzime, o czym świadczy miażdżąca przewaga amerykańskich filmów na ekranach. Ten wątek jest niezmiernie istotny w narracji, jaką prowadzi Pani mgr Bielańska, bowiem właśnie w tych komercyjnych włoskich produkcjach brał udział Vittorio De Sica jako aktor i później reżyser. Nie sposób bowiem zrozumieć „kwestii De Siki” bez wyeksponowania korzeni sztuki reżyserskiej włoskiego twórcy. Na drodze, jaką przemierza mistrz neorealizmu (od aktora do autora – przywołuję tu tytuł tekstu Berta Cardullo) mieszczą się także jego dokonania teatralne. Tym poświęca doktorantka rozdział „Młodzieńczy romans z Melpomeną”. Trudno przecenić wagę tego tropu, istotnego ze względu na praktykę teatralną pod skrzydłami rosyjskiej reżyserki i aktorki Tatiany Pawłowej, aktor grał także, w nader zróżnicowanym repertuarze, na deskach innych teatrów i kabaretów. De Sica przychodzi do filmu ze statusem niekwestionowanej gwiazdy, ulubieńca publiczności. Lektura tego krótkiego rozdziału zawierającego skondensowane i istotne informacje skłania mnie do uwagi, że podobną „gęstością informacyjną” cechuje się cała dystertacja, co budzi podziw i w żaden sposób nie utrudnia lektury, bo wywód nie traci swej klarowności i konsekwencji, z jaką Autorka przybliży wszystkie etapy artystycznej drogi reżysera.

Zanim Autorka przejdzie do debiutu filmowego De Sica w produkcjach Mario Cameriniego, przedstawia rezultaty nowych badań nad włoskim kinem komercyjnym, tak faworyzowanym przez faszystów, skompromitowanym w ocenie „starej” historiografii filmu. Koresponduje to jej z wcześniejszą deklaracją zaadaptowania badań kina i historii, jakie zainicjowali Marc Ferro i Patrick Vonderau. Zmiana optyki lektury filmów, określonych mianem „kina białych telefonów” przynosi nader interesujące rezultaty. Pod powierzchnią banalnych opowieści odnajduje mocne sygnały zmieniającej się obyczajowości mieszkańców

Italii. Nie zapomina przy tym o koneksjach, łączących te filmy z Hollywoodem, ale przede wszystkim wprowadza interesujący wątek „węgierskich korzeni”. Trudno nie zgodzić się z Autorką, że programowy eskapizm kina rozrywkowego w tej pełnej napięć sytuacji społeczno-ekonomicznej (w Europie i w Ameryce) nie był cechą tylko faszystowskich produkcji. Propozycję, aby czytać to kino przez pryzmat różnych modeli społecznych, przez swoisty dialog kulturowy, jaki toczy w obrębie tradycji i nowoczesności uzasadnia spostrzeżeniem, że filmy eskapistyczne, pozornie oderwane od rzeczywistości, są w istocie opowieściami o realiach przedwojennych Włoch. Oczywiście – *toutes proportions gardées...* Szczególnie jeśli mowa o zmiennych rolach w obrębie *gender* w kulturze masowej, która przekształciła zarówno przestrzeń społeczną jak i jednostkowe pragnienia. Mgr Anita Bielańska na podstawie lektury wybranych filmów „kina białych telefonów” wskazuje na charakterystyczne opozycje, na których ufundowana była narracja: męski – żeński, biedny – bogaty, tradycyjny – nowoczesny, włączając w to opozycję między miastem a wsią. Sformułowane po interpretacjach wnioski są w każdym miejscu pracy istotne i przenikliwe: w finałach filmów opozycje ulegają uzgodnieniu.

We współpracy z Mario Camerinim przekładającą się później na samodzielną twórczość De Siki zabrakło mi podkreślenia istotnej roli, jaką odegrała. Vittorio De Sica nie ukrywał admiracji dla mistrza, sekundował mu w tym Cesare Zavattini, wtedy scenarzysta jednego z filmów Cameriniego. Tropiąc powiązania estetyki neorealistycznej z kinem przedwojennym warto dodać, że to Camerini cenił współpracę z nieznanymi aktorami, a jego filmowe fascynacje obejmowały nie tylko kino hollywoodzkie, ale także teorie montażowe Pudowkina i docenienie roli pleneru.

Komentarz Autorki do filmów De Siki uwyrażnia zarówno ich wpisanie w obowiązujący model kina rozrywkowego, jak i podkreśla ich związek z produkcjami Cameriniego, ale przede wszystkim odnotowuje znamioną obecność filmu, w którym reżyser po raz pierwszy rezygnuje z komediowych skłonności, przechodząc do stonowanej krytyki społecznej filmem *Dzieci patrzą na nas*, inicjującym ścisłą współpracę z Cesare Zavattinim. Muszę przyznać, że zniuansowana interpretacja Autorki po raz kolejny upewniła mnie w przekonaniu o słuszności zastosowanej metody badawczej, bowiem nie byłam przekonana do bezkrytycznego wpisywania tego dzieła do kanonu filmów proto-neorealistycznych.

Na drugą część rozprawy składają się bardzo obszerne, szczegółowe analizy kanonicznych dzieł tandemu Zavattini – De Sica. Autorka obudowuje swój wywód rekonstrukcją kondycji powojennego kina włoskiego odnosząc się do burzliwych dyskusji o

kształcie kina prowadzonej przecież już w wojennym okresie. Odnotowuje kolejne paradoksy widoczne bądź w traktowaniu powojennego kina (neorealistycznego) w kategoriach radykalnego zerwania z przeszłością, bądź przeciwnie – kontynuacji (widocznej choćby u Barry'ego Salta). Prawda jak zwykle leży pośrodku, choć w trakcie lektury dysertacji nie opuszcza mnie przeświadczenie, że nikt inny, tylko Vittorio De Sica i jego twórcza droga są emblematyczne dla ujawnianych tu sprzeczności, uzgodnień i konstatacji. W tej części rozprawy zostaje zaprezentowana wieloaspektowa dyskusja dotycząca kina neorealistycznego, obejmująca i spory o definicję, wyznaczenie cezury czasowej, inspiracji, estetyki, czy wreszcie ustalenie listy filmów należących do neorealistycznego kanonu. Jednak „przeświadczenie o doniosłości nurtu pozostaje na razie jedyną kwestią, co do której badacze wypowiadają się w sposób jednogłośny” (s. 112) – konkluduje. Doktorantka konfrontuje ze sobą różne stanowiska badawcze, koncentrując się na pojęciu „neorealistycznej wrażliwości”, która towarzyszyła zawsze realistycznemu opisowi opresyjnej rzeczywistości. Przy takiej polaryzacji cytowanych opinii to nie unik, ale wyjście jedyne. Jednakże w przypadku Vittoria De Sici i Cesare Zavattiniego ta wrażliwość ujęta jest przez Autorkę w rygor założonej, mocnej tezy. Po pierwsze mówi o prawach spektaklu formujących świat przedstawiony, po drugie pragnie czytać tę „prawdę ekranu” przez system filmowych konwencji, po trzecie jasno oświadcza, że rzeczywistość ulega w tych filmach poetyckiej transpozycji. Pomysły na interpretację czterech neorealistycznych filmów De Sici uważam za wzorcowe. Przede wszystkim imponuje sprawność w posługiwaniu się przez doktorantkę warsztatem historyka filmu. Warsztatem prawdziwie nowoczesnym. Pracowicie zrekonstruowane konteksty powstania i funkcjonowania filmów (a więc ich recepcji, a także kwestii cenzury), wpisanych w ówczesną kulturę filmową i rzeczywistość społeczno-polityczną pozwalają wybrzmieć na nowo rozumieniu kina jako praktyki społecznej. Gorzka uwaga reżysera wygłoszona przy realizacji *Dzieci ulicy* o „ogromnych rozmiarach moralnej destrukcji naszego kraju” (s. 133) osobliwie koresponduje z odrzuceniem filmu przez włoską widownię. Podobny los spotkał film *Umberto D.* Można się przeto zastanawiać, czy ta rzeczywistość, którą spotykała publiczność w filmach Zavattiniego-De Sici była na pewno jej rzeczywistością? Oczywiście – ale nie tą filmową...

Imponuje rozważa i chwalebna ostrożność w formułowaniu końcowych wniosków. Rozdział poświęcony *Dzieciom ulicy* Autorka opatruje trafnym tytułem „Między Studium a Ulicą”. Konkluzje, jakie płyną z kontekstowej analizy podkreślają wrażenie autentyzmu, choć ten ufundowany jest przecież na przemyślanych zabiegach inscenizacyjnych. Takie odkrywanie warsztatu twórcy nie podważa w najmniejszej mierze wrażenia surowego

realizmu obrazu. W szczegółowych i przenikliwych spostrzeżeniach Autorka wydobywa i cechy kina hollywoodzkiego stylu zerowego i patronujący filmowi realizm emocji. „Wzbudzanie współczucia – pisze – albo raczej umożliwienie współodczuwania wraz z bohaterami ich pozytywnych oraz negatywnych przeżyć, było jednym z głównych dążeń reżysera” (s. 137).

Kolejne rozdziały poświęcone kolejno *Złodziejom rowerów*, *Cudowi w Mediolanie* i *Umberto D.* mogą znów służyć jako przykład wzorcowej analizy i interpretacji. Nie ma tutaj sensu wdawać się w szczegółowe omówienia tych (re)interpretacji, jednakże znowu podkreślić muszę bogactwo przywoływanych kontekstów i znakomitą znajomość literatury przedmiotu. Trawestując André Bazina rzecz można, że konsekwentnie realizując zamiar badawczy, w swej pracy z filmowym tekstem Autorka dodaje do tego „coś jeszcze”. Mam tu na myśli to, co prześwituje przez konfrontację prezentowanych stanowisk i wielogłos analitycznych propozycji. Przez dojrzałość intelektualną i badawczą oraz chwalebną obiektywność narracji przenika dojrzały emocjonalny stosunek do twórczości Vittorio De Siki.

Ostatnia część pracy jest poświęcona nader różnym, pod względem tematycznym i stylistycznym, realizacjom reżysera i dopełnia założoną koncepcję pracy. Odejście od neorealistycznej formuły wydaje się zrozumiałe wobec zasadniczych zmian w rzeczywistości ekonomicznej Włoch. Znakomicie też potwierdza tezy autorki. Definitywny powrót do formuły filmowego spektaklu nie jest rejteradą, wszakże i tu „centralnym tematem [...] był zawsze drugi człowiek, ograniczenie i możliwości ludzkiej natury, trud budowania relacji z innymi” (s. 212).

Wiem, że utrudniam Doktorantce sformułowanie odpowiedzi na moją recenzję. Powinnością recenzenta jest wytropienie w tekście kwestii polemicznych, niejasnych, czy wreszcie niedostatecznie umotywowanych. Ponieważ z pełnym przekonaniem rekomenduję pracę do druku, zwracam uwagę na dostrzeżone usterki. Nieliczne literówki wytropi sama Autorka, jednakże poprawić trzeba: na s. 188. ‘amerykanka’ na ‘Amerykanka’ i na s. 197. prawidłowo przyporządkować scenę pogrzebu właściwemu filmowi.

Wszystkie moje uwagi rozsiane w kolejnych partiach recenzji zmierzają ku jasnej konkluzji. Dysertacja Pani mgr Anity Bielańskiej to świetnie napisana, erudycyjna monografia naukowa, spełniająca z naddatkiem wymagania stawiane rozprawom doktorskim. Proszę Wysoką Radę o dopuszczenie Autorki do dalszych etapów przewodu.

Apaw'entus Nierach
6