

UNIwersytet Jagielloński
Instytut Sztuk Audiowizualnych
30 -348 Kraków, ul. prof. Stanisława Łojasiewicza 4
tel: 012 - 664 – 55 – 67



prof. dr hab. Grażyna Stachówna
ul. Rozrywka 24/35
31- 419 Kraków
☎ 697-555-659
✉ grazyna.stach@uj.edu.pl

Kraków, 23 sierpnia 2017 rok

Recenzja z pracy doktorskiej pani mgr Anity Bielańskiej

Między spektaklem a rzeczywistością.

Twórczość filmowa Vittoria De Siki w latach 1940 – 1960

Rozprawa doktorska pani mgr Anity Bielańskiej to prawdziwy prezent dla recenzentki już od 22 lat oceniającej rozprawy doktorskie. Bywały one lepsze lub gorsze, wymagały większego lub mniejszego wysiłku czytelniczego, a potem trudu recenzyjnego, dawały większą lub mniejszą satysfakcję poznawczą i naukową, niekiedy zmuszały, rzadko na szczęście, do podejmowania decyzji z przykrymi dla ich autorów konsekwencjami. Ale były wśród nich także i takie, które stanowiły wisienkę na torcie, czyli prawdziwe dzieła naukowe, twórcze, ważne, oryginalne, znakomicie napisane i udokumentowane, w znaczący

sposób dopełniające stan polskiej wiedzy filmoznawczej. Rozprawa pani mgr Bielańskiej do nich właśnie należy. Tak naprawdę powinnam pogratulować Autorce i jej promotorce, pani prof. Alicji Helman, stworzonego dzieła i od razu zaproponować przejście do dalszych etapów przewodu doktorskiego. Aliści ponieważ publiczna obrona doktorska ma swoje rytuały, a recenzja z pracy doktorskiej swoje reguły, tedy przedstawię jednak szerzej moje wrażenia z lektury rozprawy pani mgr Anity Bielańskiej.

Bohaterem dysertacji jest Vittorio De Sica (1901-1974), aktor i reżyser, twórca czterech arcydzieł filmowych, które zostały źle przyjęte w jego ojczyźnie i nie przyniosły zysku, ale uczyniły go nieśmiertelnym, a także wielu filmów lepszych i gorszych, zapewniających mu trwanie w głównym nurcie włoskiego kina przez lat ponad trzydzieści (1940 – 1974). Pani mgr Bielańska z wielkim wyczuciem i zachowaniem stosownych proporcji przedstawia De Sicę jako uważnego, odważnego i współczującego obserwatora swoich czasów, genialnego eksperymentatora, współtwórcę nowego nurtu filmowego – neorealizmu, wysokiej klasy rzemieślnika artystycznego i czarującego człowieka, radosnego *bon vivanta* o skomplikowanym życiu osobistym, kobieciarza i hazardzistę, tracącego fortunę przy zielonych stolikach w różnych domach gry. Równie przekonująco Autorka przedstawia także barwną sylwetkę Cesarego Zavattiniego, wieloletniego przyjaciela De Siki i współtwórcy 25 scenariuszy do jego filmów, wraz ze zdarzającymi się pretensjami pisarza, że reżyser nie podkreśla odpowiednio wkładu, jaki wnosi on do jego dzieł.

Rozprawa ma nader trafnie pomyślaną budowę, dzieli się na dwie części obejmujące dwie ważne epoki w twórczości De Siki: okres zdominowany przez faszystowską władzę Benita Mussoliniego i okres powojenny pełen tragicznych problemów, jakie stały się wtedy udziałem Włoch.

W epoce faszystowskiej Vittorio De Sica był aktorem w teatrach rozrywkowych i kabaretach oraz nakręcił w ramach tzw. kina białych telefonów cztery komedie, wzorowane na amerykańskich *sophisticated comedy*: *Szkarłatne*

róże (1940), *Magdaleno, dwóje ze sprawowania* (1941), *Teresa Venerdi* (1941) – od tego filmu datuje się legendarna współpraca De Siki z Cesare Zavattinim – i *Garibaldeczyk w klasztorze* (1942). Potem powstał film *Dzieci patrzą na nas* (1942) – antycypujący powojenny nurt neorealizmu. Spokojne czekanie na koniec wojny zapewniła De Sice *Brama raju* (1944), kręcona przez niego na zamówienie Watykanu. We wszystkich tych filmach – jak głosi tytuł pierwszej części rozprawy pani mgr Bielańskiej, *Spektakl z rzeczywistością w tle* – choć spektakl filmowy dominował nad rzeczywistością, to odbijał jednak także jej obraz, choć z różnych powodów mało doskonale.

Ta część rozprawy pani mgr Anity Bielańskiej przynosi informacje, jakich próżno szukać w ubogiej polskiej literaturze poświęconej kinu włoskiemu. Autorka nader kompetentnie, w wymiarze historycznym, społecznym, ekonomicznym i estetycznym, charakteryzuje epokę Mussoliniego, faszystowski model produkcji kinowej, styl powstających wtedy filmów, ze szczególnym uwzględnieniem wpływu (kto by pomyślał!) komedii węgierskich, tzw. „kino *déco*”, obala pokutujące mity na temat udręczenia filmowców przez cenzurę – w istocie kino włoskie za Mussoliniego kwitło w wymiarze organizacyjnym i produkcyjnym. Bazą materiałową dla Doktorantki stały się niemal wyłącznie źródła włoskie, zarówno te z epoki, jak i pochodzące z późniejszych opracowań. Analizy filmów, w Polsce zupełnie nieznanych, są szczegółowe, błyskotliwe, przenikliwie deszyfrujące zawartą w nich ideologię i przesłania.

W epoce powojennej Vittorio De Sica współtworzył włoski neorealizm. Rozczuliło mnie jego wyznanie, zacytowane przez Autorkę: „Nie było tak, że jednego dnia ja, Rossellini, Visconti i inni usiedliśmy przy stoliku przy via Veneto i powiedzieliśmy: a teraz robimy neorealizm. Co więcej, myśmy się ledwo znali” (strona 112 recenzowanej rozprawy). Tytuł tego rozdziału w pracy pani mgr Bielańskiej brzmi: *Rzeczywistość staje się spektaklem*. De Sica, przy scenariuszowej współpracy Zavattiniego, zrealizował wtedy cztery arcydzieła: *Dzieci ulicy* (1946), *Złodzieje rowerów* (1948), *Cud w Mediolanie* (1951) i

Umberto D. (1952). Analizy tych filmów poprzedza erudycyjny wykład Autorki na temat politycznej, ekonomicznej i społecznej sytuacji Włoch po upadku Mussoliniego, zajęciu kraju przez Niemców, wyzwaniu go przez aliantów, straszliwej nędzy powojennej i początków produkcji filmowej w nowych już warunkach. Autorka rozwiewa kolejne mity dotyczące jakoby radykalnego odcięcia się nowego kina od związków z kinem faszystowskim i taniości powstających filmów, precyzyjnie charakteryzuje neorealizm jako zjawisko kulturowe, kształtujące go wpływy, jego historię i cechy stylonośne, odtwarza międzynarodową dyskusję krytyków na jego temat i próbuje dociec powodów odrzucenia filmów neorealistycznych przez włoską publiczność.

Pani mgr Anita Bielańska podaje nader interesujące informacje, na ogół nieznane polskiemu czytelnikowi, dotyczące pomysłów na scenariusze czterech neorealistycznych arcydzieł De Siki, kosztów ich produkcji, castingu, realizacji, ocen krytyków, przyjęciu przez widzów włoskich i zagranicznych, uzyskanych nagrodach. Przeprowadzone analizy są dogłębne, twórcze i oryginalne – co należy podkreślić, bo wydaje się, że o tych czterech filmach napisano już dotąd wszystko. Zajmuje się ich narracją, sposobem fotografowania i montażem, grą naturszczyków i aktorów zawodowych. Ale, co najważniejsze, objaśnia, jak rzeczywistość społeczno-ekonomiczna ówczesnych Włoch stała się materiałem twórczym dla De Siki, jak posłużyła mu do stworzenia filmowych spektakli wiernie odbijających prawdziwe życie. Przeciwno czemu protestowali zresztą politycy Chrześcijańskiej Demokracji – m.in. Giulio Andreotti (naówczas wszechwładny szef Centralnego Biura ds. Kinematografii), który po premierze *Umberto D.* w skierowanym do reżysera liście otwartym opublikowanym w partyjnym piśmie „Libertas” (1952, nr 7), oskarżył go o upowszechnianie negatywnego i fałszywego obrazu Włoch za granicą – oraz widzowie, którzy po prostu nie chcieli oglądać filmów De Siki pokazujących otaczającą ich biedę. Pani mgr Bielańska przekonująco udowadnia również, że cztery neorealistyczne arcydzieła De Siki, za sprawą ich głęboko humanistycznego przesłania, stały się

filmami uniwersalnymi, przemawiającymi nadal tak samo sugestywnie, już poza swoim kontekstem czasowym, do odbiorców należących do różnych kultur.

Podobnie jak w pierwszej części rozprawy, także w jej części drugiej Autorka wykazuje dogłębną znajomość opisywanej epoki, wycucie obrazu filmowego i wrażliwość na emocjonalny przekaz historii opowiadanych przez De Sicę. W swych rozważaniach przywołuje głównie bogate źródła włoskie, a także angielskie i oczywiście polskie.

W kontekście moich wyrażonych dotąd opinii proszę Doktorantkę, aby podczas publicznej obrony odpowiedziała na nurtujące mnie pytanie: jak neorealistyczna twórczość Vittoria De Siki plasuje się w kontekście neorealistycznych dzieł innych wybitnych reżyserów tego okresu, Roberta Rosselliniego, Luchina Viscontiego i Giuseppe De Santisa?

Z bogatego dorobku Vittoria De Siki powstałego po 1952 roku i obejmującego 21 filmów (i, dodajmy, także dwa Oscary), pani mgr Anita Bielańska przywołuje jeszcze cztery, które wobec powoli wyczerpującego się neorealizmu posłużyły reżyserowi do poszukiwań nowej formuły swego kinowego trwania: *Stazione Termini* (1953) – nakręcony we współpracy z Hollywoodem jako melodramat, nowelowe *Złoto Neapolu* (1954) – jako *commedia all'italiana* i hołd złożony miastu swego dzieciństwa, w której wypromował olśniewającą 19-letnią Sophię Loren, *Dach* (1956) – jako nieudaną próbę odgrzania neorealistycznych konwencji, *Matka i córka* (1960), według powieści Alberta Moravii, jako kostiumowy spektakl o minionej wojnie. Także i w tych filmach Autorka bacznie śledzi, niestety rzadkie już, przejawy autentycznej rzeczywistości, równocześnie przekonująco pokazując, jak Vittorio De Sica coraz bardziej łagodził swój kinowy przekaz i skrywał prawdziwe życie pod ocukrowanymi konwencjami różnego typu spektakli, które znowu zadominowały w jego twórczości.

Należy bardzo żałować, że pani mgr Aneta Bielańska nie poświęciła jeszcze pięćdziesięciu stron na choćby tylko pobieżne omówienie tych

pozostałych 17 filmów Vittoria De Siki. Były wśród nich dzieła blahe, ale również tak urocze jak *Wczoraj, dziś, jutro* (1963, Oscar dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego) i *Małżeństwo po włosku* (1964, Złoty Glob dla najlepszego filmu zagranicznego, nominacja do Oscara), czy tak z różnych względów interesujące, jak *Więźniowie Altony* (1962), *Ogród rodziny Finzi Continich* (1970, Oscar dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego) czy *Podróż* (1974). Moim zdaniem przed drukiem rozprawy należy ją uzupełnić o tę brakującą część, aby wreszcie powstało pierwsze polskie kompendium opisujące całą filmową twórczość De Siki.

Do wszystkich wyrażonych już komplementów dołożę jeszcze trzy.

Pierwszy - w swej rozprawie pani mgr Anita Bielańska udowadnia, że ma w pełni ukształtowaną osobowość naukową, dysponuje dojrzałym warsztatem badawczym i może podejmować trudne wyzwania interpretacyjne. Drugi - napisała swą rozprawę wyjątkowo poprawnym, komunikatywnym, a nawet eleganckim językiem polskim o nienagannym stylu. Trzeci - Autorka dysponuje umiejętnością tworzenia narracji przykuwającej uwagę czytelnika, co wcale nie jest takie częste w pracach naukowych. Mimo „gęstości” prowadzonego przez nią wywodu, obfitującego w ogromną ilość informacji i analitycznych dywagacji, pani mgr Bielańska nigdy nie traci z pola widzenia głównego wątku wykładowego i ani na moment nie osłabia zainteresowania czytelnika.

Jednakowoż jak każda praca uczyniona przez badacza, czasem niestety omylnego, bo błądzić jest rzeczą ludzką (że przywołam tu autorytet Seneki Starszego, Lucjusza Anneusza, z początku naszej ery), także i rozprawa pani mgr Anity Bielańskiej zawiera drobne uchybienia, które pozwolę sobie zaznaczyć w trosce o jej udoskonalenie i aby wykazać moją recenzencką czujność.

- imię reżysera, Vittorio, należy odmieniać przez polskie przypadki fleksyjne, Autorka raz to czyni, a raz nie, nawet w tytule swej pracy „twórczość Vittorio De Siki”.

- stałą wadą pracy jest interpunkcja stosowana nie według reguł języka polskiego, ale – jak miemam – bardziej włoskiego.
- jedyna zabawna niezręczność stylistyczna: „Nieliczne najazdy (...) występują jedynie w momentach podwyższonego napięcia emocjonalnego bohaterów, tak jakby obiektyw śledził ruchy ich serca” (s. 140).
- Autorka konsekwentnie, acz błędnie, pisze partykułę przeczącą *nie-* z imiesłowami czasownikowymi osobno, np. „nie planującego” (s. 39), „nie znających” (s. 212).
- drobne potknięcia natury gramatycznej i leksykalnej, np. „targające uczucia” (s. 80), „na izbie przyjęć” (s. 135).
- „oboje” (s. 127, 185) to ona i on, jak on i on to zawsze obaj.
- Kopciuszek należy pisać wielką literą, podobnie jak Anglosasi (s. 166) i Amerykanka (s. 188).
- bardziej poprawnie jest garibaldiczyk – nie „garybaldczyk”.
- czy Indro Montanelli naprawdę napisał w swej recenzji z *Cudu w Mediolanie* „Mister Nedman, hollywoodzki mag” (s. 166) – Ned Mann, amerykański realizator efektów specjalnych – co sugerowałoby wyjątkową pogardę, czy to zły zapis Autorki?
- czy zakonnicy w *Stazione Termini*, jak można mniemać katoliccy, są aby na pewno angielscy (s. 190)?
- Chaplin miał na imię Charles, a nie Charlie – to imię postaci ekranowej, którą stworzył w kinie (s. 105, 177).
- Autorka identyfikuje film z obrazem, np. „obrazy De Siki” (s. 52), „obrazy Georges’a Mélièsa” (s. 216), a to wcale nie są zjawiska tożsame.
- przyjęte jest, że w filmografii podaje się nie tylko aktorów, ale także role, jakie grali.
- s. 38, przypis 79 – sławne zdanie Lenina „Ze wszystkich sztuk najważniejszy jest dla nas film” padło nie w jego oficjalnym przemówieniu, ale podobno w prywatnej rozmowie z Anatolijem Łunaczarskim w 1922 roku i znamy je tylko

z jego przekazu („Sovetskie Kino” 1933, nr 1 - 2, s. 10; Lenin, *Dzieła wszystkie*, t. 44, Warszawa-Moskwa 1989, s. 579).

Wymienione powyżej potknięcia w żaden sposób nie umniejszają zalet i mojej wysokiej oceny pracy pani mgr Bielańskiej.

Składam wniosek o wyróżnienie rozprawy doktorskiej pani mgr Anity Bielańskiej.

Uważam, że rozprawa pani mgr Bielańskiej powinna być jak najszybciej opublikowana, po ewentualnych uzupełnieniach i poprawkach. Wypełniłaby ona dotkliwą białą plamę w dorobku polskiego filmoznawstwa. Jeśli tak się nie stanie, powezmę smutne przeświadczenie, że filmoznawcze sito gubi jednak diamenty.

Kończąc stwierdzam raz jeszcze, że rozprawa doktorska pani mgr Anity Bielańskiej jest dziełem twórczym intelektualnie i wysoce oryginalnym na gruncie polskiego filmoznawstwa, zrealizowanym nader poprawnie według kanonów obowiązujących w pracach naukowych. Autorka śmiało formułuje cele badawcze i konsekwentnie zmierza do ich wyczerpującego naukowego opracowania. Uważam, że dysertacja spełnia z wysokim naddatkiem wszystkie wymagania stawiane rozprawom doktorskim i proszę Wysoką Radę o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Grażyna Stuchówna