

Archiwista narodzin i śmierci

Jutrzenka i *mise-en-mort* w historiografiach włoskiego neorealizmu

STEFANO CIAMMARONI

1.

André Bazin określił neorealizm mianem „włoskiej szkoły wyzwolenia”¹. Do teoretycznych czy politycznych implikacji, w wyniku których nurt ten został skojarzony ze słowami „włoski” i „wyzwolenie”, powrócimy później. Teraz skoncentrujemy się na pojęciu „szkoła”. Co uprawnia do użycia tego terminu? Aby odpowiedzieć na to pytanie, przywołajmy raz jeszcze tradycję francuskiej krytyki filmowej. George Sadoul opracował listę pięciu wyznaczników takiego określenia. Są to: dokładnie nakreślone granice geograficzne i czasowe (danej szkoły), obecność grupy mistrzów, uczniów oraz zbioru reguł. Neorealizm spełnia dwa pierwsze warunki przywołanej definicji w tym sensie, że sceneria, w której rozgrywają się neorealistyczne filmy, ogranicza się prawie wyłącznie do Rzymu w latach 1945-1952. Możemy także wymienić wielu neorealistycznych „mistrzów” oraz ich uczniów. Do grona pierwszych należą: Vittorio De Sica, Cesare Zavattini, Luchino Visconti i Roberto Rossellini, podczas gdy Luigi Zampa, Pietro Germi, Renato Castellani, Giuseppe De Santis i Aldo Vergano mogą zostać uznani za adeptów tej tendencji artystycznej. Problemy pojawiają się, gdy próbujemy stworzyć zestaw tematycznych czy estetycznych reguł właściwych wszystkim filmom neorealistycznym. Katalog wyróżników estetycznych definiujących neorealizm można by w uproszczeniu sprowadzić do następującej listy: zdjęcia kręcone w plenerze, długie ujęcia, dyskretny montaż, naturalne oświetlenie, prze-waga średnich i ogólnych planów, respekt dla ciągłości czasu, podejmowanie współczesnych (ówczesnych) „wziętych z życia” tematów, fabuła z elementami improwizacji, otwarte zakończenia, bohaterowie robotnicy, „nieprofesjonalna obsada” (składająca się z naturszczyków, a nie zawodowych aktorów), dialogi w języku potocznym, sugerowana krytyka społeczna ówczesnych realiów. To powiedziawszy, należy jednak zapytać: jak wiele włoskich filmów wyreżyserowanych przez wspomnianych mistrzów bądź uczniów neorealizmu między rokiem 1945 a 1952 (filmów, których akcja rozgrywa się w Rzymie) stosuje się do wszystkich wymienionych wyznaczników? Odpowiedź brzmi – żaden. Wynika z tego, że nie możemy myśleć o neorealizmie jako szkole definiowanej zestawem jednoznacznych zasad tematycznych i estetycznych w taki sam sposób, jak na przykład możemy to czynić w odniesieniu do filmów sygnowanych certyfikatem Dogmy. W przypadku neorealizmu trudno mówić o skodyfikowanym zestawie reguł definiujących filmy zaliczane do tego nurtu; były one formułowane przez krytykę filmową *post factum*.

Rozpatrywanie neorealizmu jedynie z zewnątrz, przy wykorzystaniu analiz poszczególnych filmów, w celu zbudowania spójnego pod względem stylistycznym i tematycznym obrazu tego nurtu, przyniosłoby najprawdopodobniej wysoce sprzeczne rezultaty: od wyrazistej szorstkości pewnych segmentów *Rzymu, miasta otwartego* do wystudiowanych *tableaux* filmu *Ziemia drży*; od epizodycznej i niemal niekoherentnej narracji *Paisy* do spójnej narracji *Złodziei rowerów*. Nie ulega wątpliwości, że jedyną cechą wspólną wszystkich wymienionych filmów jest fakt, że powstały one we Włoszech właśnie w latach 1945-1952. Polityczne i ideologiczne relacje, jakie łączą te filmy z okresem, w którym zostały zrealizowane, stanowią do tej pory temat dyskusji oraz źródło nierozstrzygniętego sporu. Zgoda dotyczy jednej sprawy – istnieje związek między tekstem-filmem a historycznym kontekstem, w którym ów tekst-film powstaje, nawet jeśli część piśmiennictwa filmowego umniejszała znaczenie takiej zależności. W istocie, gdybyśmy mieli sformułować „bezpieczną definicję” włoskiego neorealizmu, mogłaby ona brzmieć następująco: włoski neorealizm to historia debaty krytyki wokół sposobów jak neorealistyczne filmy, o różnym stopniu samoświadomości (autoreferencyjności), komentowały, opisywały lub próbowały znacząco wpływać na historię Włoch oraz politykę kraju w latach 1945-1953.

Należy przy tym zaznaczyć, że w Italii dyskusja nie dotyczyła kwestii aktorów (czy powinni być oni zawodowi, czy nie), nie poruszała problemu zdjęć filmowych (realizowanych w studiu lub plenerze); jej celem nie była także odpowiedź na pytanie, czy poświęcanie znaczącej ilości ekranowego czasu na opis prozaicznych, codziennych działań należy uznać za oznakę „intencji realistycznej”. Takimi kwestiami zajmowała się głównie krytyka zagraniczna, w szczególności francuska. Na Półwyspie Apenińskim dla krytyki oraz środowiska włoskich intelektualistów istotniejsza była historia niż historia filmu. W konsekwencji debaty wokół neorealizmu toczyły się w mniejszym stopniu wokół wpływu, jaki neorealistyczne filmy wywarły na ewolucję języka filmowego, w większej zaś mierze koncentrowały się na roli, jaką twórcy filmowi odegrali po drugiej wojnie światowej.

Ogólnie rzecz biorąc, bez względu na to, czy będziemy rozpatrywać neorealizm przez pryzmat estetyki, w sposób charakterystyczny dla krytyki francuskiej (Bazin, Ayfre, Rohmer lub Deleuze), czy też przyjmujemy upolityczniony ogląd Aristarco lub Cannella, główny problem nie zawiera się w pytaniu: „co to jest neorealizm?”, lecz brzmi: „jaki postęp polityczny i estetyczny dokonał się za jego sprawą?” (alternatywnie: „w jakim stopniu nadzieje na ową zmianę zostały rozwiązane?”). W istocie ci, którzy najżarliwiej debatują nad rolą neorealizmu, patrzą na ten fenomen niemal „teologicznie”, zastanawiając się, do jakiego stopnia nurt ten ułatwił nadejście zmian, swoistej cezury w historii kina. By odpowiedzieć na to pytanie, badacze zajmujący się neorealizmem odwołują się do własnego rozumienia roli, jaką nowe „realistyczne kino” powinno pełnić. Zazwyczaj dyskusja na temat hierarchii „neorealistycznych wartości” toczy się wokół znaczenia, jakie różni badacze przypisują przedrostkowi „neo”. Jest on punktem spornym ideologicznie, w którym spotykają się dążenia i pragnienia, tworząc pole bitewne ścierających się opinii na temat definicji, periodyzacji oraz funkcji, jaką włoski neorealizm powinien pełnić w historiografii kultury filmowej. Analizując rozmaite publikacje poświęcone neorealizmowi, możemy odnieść wrażenie swego „przeładowania”; tworzą one swoisty katalog rywalizujących ze sobą inklinacji

politycznych (chadeków, komunistów), różnorodnych tradycji krytyki filmowej (włoskiej, angielskiej, amerykańskiej, francuskiej) oraz sympatii teoretycznych (modernistycznej, postmodernistycznej, psychoanalitycznej, post-teoretycznej itd.). Wszystkie te podejścia, czasami wzajemnie sprzeczne, mają jedną wspólną, fundamentalną przesłankę: zakładają mianowicie, że jeśli istniał nurt określany jako „neorealizm”, to musiał także istnieć rodzaj „klasycznego realizmu”; neorealizm byłby zatem nowym jego wariantem, przełamującym zarazem pewne jego normy.

Skoncentrujmy się teraz na „klasycznym realizmie”, który wedle Bazina, Ayfre’a, Rohmera i Deleuze’a w głównej mierze za sprawą neorealizmu pogrążył się w kryzysie i ostatecznie poniósł porażkę. Przywołani autorzy mieli prawdopodobnie na myśli aspekt formalny filmu – owo iluzoryczne wrażenie rzeczywistości, które wytwarza klasyczny montaż hollywoodzki. Zazwyczaj przywoływanym punktem odniesienia jest tutaj charakterystyka hollywoodzkiego montażu lat 30. dokonana przez André Bazina, w której francuski krytyk opisuje tę praktykę filmową jako syntezę przeciwstawnych nurtów artystycznych lat 20.: ekspresjonizmu oraz fotograficznego realizmu². Ten mariaż pozostaje normą do momentu, gdy ów realizm uzyskuje przewagę za sprawą odejścia reżyserów od stylistyki opartej głównie na montażu. Bazin przedstawia ten proces, wskazując kilka punktów zwrotnych ewolucji języka filmowego. Stanowią je: długie ujęcia właściwe twórczości Jeana Renoira, który częściowo rezygnuje z montażu na rzecz licznych panoram (*Reguła gry*, 1939); innowacyjne użycie kompozycji w głąb kadru (*Obywatel Kane*, reż. Orson Welles, 1941); wreszcie, stylistyczna strategia włoskiego neorealizmu (szczególnie widoczna w jego początkowym okresie, 1945-1948), który przełamał wcześniejsze formy kreowania filmowej rzeczywistości, odrzucając ekspresjonizm, a w szczególności rezygnując całkowicie z właściwych dla klasycznego kina funkcji montażu. Dla Bazina neorealizm to koniec pewnej epoki, *decydujący krok naprzód*³. Takie pojmowanie roli neorealizmu było charakterystyczne dla francuskiej krytyki filmowej, która przypisywała temu nurtowi funkcję swoistej bramy prowadzącej do kinematograficznej współczesności.

Według Bazina neorealizm oferował nowe rozwiązania, stanowił kolejny etap w istniejącej dotąd opozycji między realizmem a estetyzmem. Radziecka szkoła montażu nie do końca zerwała z tradycją ekspresjonizmu, ale zastąpiła charakterystyczne dla niej dekoracje w studiu „scenerią naturalną”, a postać gwiazdy filmowej anonimowym tłumem. Z kolei klasyczny montaż hollywoodzki, dający iluzję realizmu, która jednak w zbyt dużym stopniu opierała się na swoistej umowie z widzem, całkowicie rezygnował z artystycznego „nadmiaru” właściwego tradycji ekspresjonistycznej. Według Bazina przykładów odstępstwa od popularnej wówczas tendencji ekspresjonistycznej można się doszukać już w latach 20., kiedy Robert Flaherty realizował *Nanuka z Północy* (1925); nie wspominając o późniejszej, nowatorskiej pod tym względem, twórczości Renoira i Wellesa. Zdaniem francuskiego krytyka to jednak włoski neorealizm stanowi faktyczny punkt zwrotny w raczej linearnej, jak się wydaje, i nazbyt podatnej na mitologizację wizji takiej historii filmu, w której nurt formalistyczny (oparty na ekspresjonistycznie skomponowanych obrazach) definitywnie ulega drugiemu (opartemu, według terminologii Bazina, na „obrazach-faktach”⁴).

W poglądach Gilles’a Deleuze’a na neorealizm można się doszukać silnej inspiracji myślą Bazina. Według Deleuze’a włoski nurt artystyczny przywraca

kinu rolę istotnego uczestnika w kulturze, dekretując niejako sobą w „destrukcyjno-konstruktywnym” stylu jednocześnie kryzys kina klasycznego i narodziny nowej formy wypowiedzi filmowej. W jaki sposób neorealizm manifestuje efekty tego kopernikańskiego przewrotu? Jedną z centralnych tez Deleuze’a stanowi założenie, że współczesne kino różni się od klasycznego tym, iż rezygnuje ze schematu „uczucie-motor”⁵. Według prawideł klasycznej narracji pragmatyczny świat bohatera strukturują jego potrzeby, pragnienia, cele i plany. Ich realizacja zależy od połączenia motorycznych oraz emocjonalnych zdolności postaci. Innymi słowy, to działania bohatera stanowią siłę napędzającą akcję filmu; wiarygodnie umotywowane tworzą spójną całość. Ten klasyczny schemat zostaje przełamany, gdy protagonista, unieruchomiony przez obserwację otaczającego świata, nie jest w stanie działać. Typową cechą nowoczesnej formuły kina jest sytuacja, gdy bohater znajduje się poza możliwą akcją lub nie jest w stanie na nią zareagować. Bohater staje się jedynie biernym widzem i słuchaczem. Według Deleuze’a to neorealizm w istotny sposób przyczynił się do upowszechnienia takich nowatorskich zabiegów dramaturgicznych. Zrywając z tradycją kina „działającego bohatera”, włoski nurt zapoczątkował „kino widza”, gdzie obserwacja jest niezależna od działań postaci. Deleuze definiuje „czysto optyczną sytuację” jako oznakę bezradności bohatera. Nie jest on w stanie zareagować na rzeczywistość; może ją zarejestrować, ale nie potrafi jej zmienić. Inaczej mówiąc, Deleuze postrzega neorealizm jako nurt dekretujący rozłam wydarzeń i działań postaci; w konsekwencji autor *Różnicy i powtórzenia* uzasadnia powstawanie narracji coraz wyraźniej pozbawionych spójnej fabuły, pełnych sytuacji, w których akcja wydaje się niemożliwa. Oczywiście przypisywanie ojcostwa takiej innowacji wyłącznie neorealizmowi jest błędne (trzeba przywołać europejskie nurty awangardowe lat 20., szczególnie impresjonizm i surrealizm, a także radziecką szkołę montażu). W przywołanej koncepcji naszą uwagę powinna zwrócić jednak nie jej historyczna ścisłość, lecz fakt, że za sprawą krytyki francuskiej neorealizm zyskał status swoistego kanonu artystycznego, którego nie sposób pominąć.

By wytłumaczyć sposoby wyłamywania się neorealizmu z konwencji hollywoodzkiej, a zatem, by unaocznic przełamywanie schematu „akcja-reakcja”, Deleuze przywołuje najczęściej cytowany fragment filmu Vittorio De Siki *Umberto D* (1952). Sekwencja, w której pokojówka najpierw wzywa telefonicznie sanitariusza, a następnie zajmuje się codzienną pracą, stanowi według Deleuze’a, a przed nim Bazina, doskonały przykład przejścia od fabuły do sytuacji, od „kina obrazu-ruchu” do „kina obrazu-czasu”, gdzie bohaterowie nie mają wpływu na rozwój narracji ani nie mogą zmienić swoimi działaniami zastanej rzeczywistości. Jak dowodzi Deleuze, w takim kinie postaci są raczej zmuszane doświadczać jej trwania; wydają się unieruchomione przez własną niezdolność do jakiegokolwiek działania. W jaki sposób reżyserowi udało się wywołać takie wrażenie? Zamiast posłużyć się hollywoodzką konwencją elipsy, a zatem wykorzystać cięcie montażowe, które przeniosłoby widza wprost od zakończenia rozmowy telefonicznej do przybycia sanitariusza, De Sica koncentruje naszą uwagę na mikroakcjach niepokazywanych w klasycznym kinie. Duża część czasu ekranowego zostaje poświęcona rejestracji porannych działań pokojówki, które dosłownie przerywają filmową intrygę.

Zarówno Bazin, jak i Deleuze postrzegają neorealizm jako nurt inaugurujący kino trwania i martwego czasu, w którym działania zostają zastąpione przez gesty,

mające jednak niewielki wpływ na rozwój fabuły. Dlatego neorealizm wydaje się nurtem, w którym aspiracje, pragnienia i zamiary postaci zostają pokonane przez rzeczywistość (to oczywiście bardzo kontrowersyjne stanowisko, szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę marksistowskie sympatie wielu włoskich intelektualistów w latach 40., postrzegających neorealizm jako kino krytyki społecznej oraz upatrujących w sztuce filmowej sojusznika w przekierowaniu włoskiej historii na drogę socjalizmu).

Pytanie brzmi: czy sekwencja z pokojówką sugeruje fatalistyczną wizję historii, w której postęp nie jest możliwy? Czy też sekwencję tę powinniśmy interpretować jako gest demaskujący (a zatem nacechowany potencjałem zmiany) dysfunkcyjność ówczesnej rzeczywistości (choć nie zostaje nam dane żadne remedium na jej uzdrowienie)? Prawdopodobnie to wpływ francuskiej krytyki filmowej znacząco przyczynił się do postrzegania neorealizmu jako nurtu „kina porażki”, w którym bohaterowie poddają się niemożliwej do okiełznania rzeczywistości, przy czym cecha ta była wartościowana dodatkowo, jako nowatorska i „postępowa”. To ona najbardziej wyraziście unaoczniała różnicę wobec nasyconych idealizmem klasycznych narracji hollywoodzkich, gdzie świat przedstawiony, jakkolwiek przylatczający oraz niezwykły, jest zawsze wytłumaczalny i pozostaje pod kontrolą bohaterów. Uznawanie słabnącego wpływu działań postaci na rozwój wydarzeń za jeden z najistotniejszych przejawów przełamania przez neorealizm klasycznej konwencji kina wynikało z zainteresowania fenomenologią wielu francuskich krytyków (szczególnie piszących w latach 50. do „Cahiers du cinéma”).

Bazin utrzymuje, że nowatorstwo neorealizmu leży w jego szeroko pojętej neutralności historycznej, niewykorzystywaniu go w służbie ustanowionego *a priori* punktu widzenia. Neorealizm nie podlega ideologicznej tezie ani moralnej idei, a jego odejście od dramatycznie spójnej narracji oraz „napędzających ją” swym działaniem bohaterów Bazin uznaje za znamiennej oznakę transformacji kina, które wreszcie uchwyciło fenomenologicznie rozumianą istotę rzeczywistości. Fenomenologiczne podejście Bazina można uznać za reprezentatywne dla francuskiej historiografii kina; nie ulega wątpliwości, że odegrało ono zasadniczą rolę w pojmowaniu włoskiego neorealizmu jako przykładu nowoczesnego, europejskiego kina artystycznego. W 1952 roku Amédée Ayfre napisał w „Cahiers du cinéma”, że stosowany w odniesieniu do realistycznego nurtu w powojennym kinie włoskim przedrostek „neo” z pewnością jest w pełni uzasadniony⁶. Według Ayfre’a neorealizm w nowatorski sposób rejestruje rzeczywistość, pojmowaną jako dynamiczna całość, unikając jej fragmentaryzacji i analizy; w konsekwencji umożliwia zastąpienie klarownej struktury dramatycznej tajemnicą bycia. Podobnie jak Bazin i Deleuze, również Ayfre rozważa obecność fenomenologicznie pojmowanej intencji neorealistycznych reżyserów, którzy nie chcą nasycić swoich filmów sztucznymi ideami oraz emocjami, ukazując w zamian słabnący wpływ bohatera na rozwój fabuły oraz pozbawiając widza „tradycyjnych” wskazówek wyjaśniających zachowanie postaci. Wydaje się, że w tym sensie neorealizm kończy okres postrzegania człowieka i świata w sposób sfragmentaryzowany. W rezultacie, konkluduje Ayfre, w kinie zwycięża *poczucie pełni egzystencji*⁷ wyrażające się w przekonaniu, że wraz z nadejściem neorealizmu w kinematografii dokonał się „epokowy” zwrot; kino wyszło poza sferę psychologii i wkroczyło w obszar etyki i metafizyki.

Eric Rohmer oraz Jacques Rivette także przypisywali neorealizmowi spowodowanie „rewolucji fenomenologicznej”⁸. Według francuskich krytyków filmami inaugurującymi nowy „fenomenologiczny realizm” są powstałe w latach 50. realizacje Roberta Rossellini. Wielu włoskich krytyków, szczególnie o lewicowych poglądach, narzekało, że na tym etapie kariery Rossellini wyrzekł się podejmowania jakże istotnych tematów społeczno-historycznych. Rohmer i Rivette natomiast, zgodnie z fenomenologiczną metodą ceniącą „pełnię egzystencjalnego oglądu świata” ponad szczegółowość analizy historycznej, postrzegali reprezentację rzeczywistości zaproponowaną przez Rossellini jako niezwykle nowatorską. Ich zdaniem najlepszy przykład zastosowania tej szczególnej „realistycznej strategii” stanowi tzw. trylogia Bergman (*Stromboli* /1950/, *Europa '51* /1952/ i *Podróż do Włoch* /1953/), która nobilituje bezradność bohatera wobec zastanych realiów, czyniąc ją przedmiotem reprezentacji filmowej. Według Rivette’a *Podróż do Włoch* czyni „wyrwę” w monolocie historii kinematografii, ponieważ, jak dodawał Rohmer, film ten inauguruje rodzaj realizmu, który nie może być rozpatrywany wyłącznie w kategoriach właściwych fenomenologii, ale nosi znamiona realizmu religijnego. Rohmer zwraca szczególną uwagę na ostatnią scenę *Podróży do Włoch*, w której para bohaterów będących w separacji godzi się w cudowny, niedający się racjonalnie wytłumaczyć sposób. Rossellini buduje sekwencję pozwalającą widzowi zobaczyć wydarzenie jako zjawisko pozbawione fizycznej przyczyny oraz ludzkich działań umożliwiających lub ułatwiających jego zajście. Finałowa zgoda bohaterów, tak tajemnicza i niewytłumaczalna jak cud, jawi się w filmie jako fenomen rzeczywistości, a jego „ofiarami” są fikcyjne postaci. Oglądamy niespodziewany powrót uczuć małżeńskich, choć co znamienne, nie widzimy samego aktu pojednania, który wydaje się wydarzeniem *deus ex machina*. Być może nie jest zaskakujący fakt, że finał *Podróży do Włoch*, akcentujący brak wpływu postaci na rozwój wydarzeń, spodobał się środowisku „Cahiers du cinéma”. Na chwilę namysłu zasługuje jednak pytanie, do jakiego stopnia preferencje filozoficzne krytyki francuskiej doprowadziły do powstania rozpowszechnionego poglądu na temat znaczenia neorealizmu w historiografii. Twierdzenie, że włoski neorealizm powstał pod auspicjami fenomenologicznymi, jest cokolwiek wątpliwe. Można jednak powiedzieć, że jego „uhistorycznienie” dokonało się właśnie pod wpływem fenomenologii.

Przyjrzyjmy się bliżej *Złodziejom rowerów* (1948) Vittorio De Siki. Główny bohater, przekonany, że nikt nie pomoże mu w odzyskaniu skradzionego roweru, ostatecznie sam decyduje się na kradzież. Na przekór odczytaniom fenomenologicznym finałowe rozwiązanie, które wybiera protagonista, sygnalizuje konieczność zmiany zastanej rzeczywistości. Te polityczne tropy były jednak rzadko dostrzegane w krytycznych analizach poświęconych *Złodziejom rowerów*. Szczegółowo omawiano natomiast fenomenologiczne implikacje sceny ulewy, która wstrzymuje działanie bohatera, potwierdzając prymat transcendencji nad przyziemnymi motywacjami protagonistów. Jak argumentuje Bazin, nagła ulewa zmuszająca ojca i syna do schronienia się to przykład sceny dowodzącej wysiłku filmowców, by postrzegać wydarzenia w ich *fenomenologicznej integralności*; nie są one rezultatem działań czy motywacji bohatera ani oznaką *prawdy, do której mamy zostać przekonani*⁹. Inaczej mówiąc, na mocy konwencji odsyłającej bezpośrednio do fenomenologicznych rozważań krytyki francuskiej przyjęło się poj-

mować neorealizm jako źródło stylu, który David Bordwell określa jako „kino artystyczne”¹⁰. Jak sugeruje badacz, *locus classicus* tego typu kina stanowi właśnie scena niespodziewanej burzy w *Złodziejach rowerów*.

Jakie skutki niesie ze sobą takie podejście do historii kina? Jakie są rezultaty postrzegania neorealizmu jako nurtu nowatorskiego, przy ograniczeniu jednak namysłu nad nim wyłącznie do rozważań opartych na analizie tekstowej z pominięciem aspektu kontekstowego? Jakie są efekty rozpatrywania neorealizmu przede wszystkim jako tendencji należącej do abstrakcyjnej historii języka filmowego, nie zaś jako nurtu pojmowanego w kontekście historii, a dokładniej w kontekście historii narodu włoskiego? Jakie skutki ma wybiórcze analizowanie scen należących do kanonu kina neorealistycznego w celu przypisania nurtowi ojcostwa wszelkich praktyk filmowych (stojących w opozycji do znanej formuły klasycznej narracji)? Niezależnie od tego, czy chodzi o odrodzenie się japońskiego, indyjskiego, szwedzkiego, brytyjskiego, czeskiego czy polskiego kina narodowego po drugiej wojnie światowej, odstępstwa od klasycznej narracji w filmach włoskiego neorealizmu prawie zawsze są postrzegane jako istotne punkty odniesienia analizy danej kinematografii. Niekiedy może się wręcz wydawać, że neorealizm ma więcej wspólnego z sytuacją zagranicznych kinematografii niż ze społeczno-politycznym kontekstem Włoch. Jaki jest związek między neorealistycznymi filmami i sytuacją Włoch a „deleuzjańską” koncepcją czasu-obrazu, której przykładem rzekomo jest ta tendencja artystyczna? Co mają ze sobą wspólnego neorealizm oraz rozpoznanie dokonane przez Ayfre’a czy Rohmera, że nurt ten byłby triumfem metafizyki nad woluntaryzmem człowieka?

Pod auspicjami historiografii francuskiej neorealizm zaczął być postrzegany po pierwsze jako ponadczasowa tendencja estetyczna, a po drugie jako nurt inicjujący „powojenne kino artystyczne” (do którego zaliczono później rozmaite nowe fale). W wyniku uruchomienia tego globalnego projektu lokalna specyfika neorealizmu została wyciszona, zaś lwią część filmów, niemożliwych do zrozumienia z pominięciem społeczno-politycznego kontekstu, w którym powstały, stała się przedmiotem „wykorzeniającego” podejścia badawczego. Jednym z fundamentów tej metody jest koncept „filmowego modernizmu”, który zawiera tak „użyteczne”, bo uniwersalne kategorie, jak: „kino artystyczne”, „fenomenologiczny realizm” i „obraz-czas”.

Implikacje takiego sposobu myślenia można prześledzić na przykładzie ostatniej sceny *Zaćmienia* (1962) Michelangela Antonioniego. Może ona być uznana za kwintesencję takiej narracji utożsamianej z kinem artystycznym, za przejaw „fenomenologicznego realizmu” oraz ilustrację Deleuzjańskiego pojęcia „obraz-czas”. Widzimy bowiem krajobrazy pozbawione zindywidualizowanych bohaterów, nurt „codziennego życia”, półzblżenia na postaci, które nie mają istotnej dramaturgicznie funkcji; kamera nie jest zobligowana do podążania za bohaterami, lecz może swobodnie eksplorować przestrzeń. Finałowa scena *Zaćmienia* potwierdza dogmat „realistycznej konwencji”, wedle którego świat nie zaczyna się wraz z początkiem filmu i istnieje po jego zakończeniu. Film jest bowiem oknem otwartym na rzeczywistość, która istniała wcześniej, przed uchwyceniem jej okiem kamery, i która będzie trwać nadal, bez udziału widza. Posługując się w swym filmie „realistycznymi konwencjami”, Antonioni osiąga wrażenie realności o charakterze metafizycznym. W moim przekonaniu prezentowane przez

reżysera obrazy osiągają wymiar wręcz abstrakcyjny – kamera eksploruje naturalny krajobraz, który żyje własnym życiem. Ta właśnie scena stanowi najlepszy przykład „fenomenologicznego realizmu” postulowanego w latach 50. przez środowisko „Cahiers du cinéma”.

Deleuze, opisując przestrzenie, których obecność – głównie pod wpływem neorealizmu – stała się typową cechą kina europejskiego lat 60., używa określenia „miejsca jakiegokolwiek bądź”¹¹. To przestrzenie puste, jakby wchłaniające bohaterów oraz ich działania, mające niemal wyłącznie funkcję opisu geograficznego. Taki właśnie pejzaż oglądamy w ostatnich minutach *Zaćmienia*. Oglądane miejsce to prawdopodobnie Rzym, ale tak naprawdę może to być jakakolwiek stolica Europy Zachodniej w 1962 roku. Oczywiście widoczne są podejmowane przez Antonioniego próby odkonkretnienia przestrzeni, w czym można się dopatrzeć starań podjętych w celu jej uniwersalizowania (obraz przestrzeni nieodłącznie związany z danym czasem historycznym podlega uabstrakcyjnieniu). Jedynym odniesieniem filmu do ówczesnej rzeczywistości politycznej jest nawiązanie do strachu przed bombą atomową, a zatem do problemu ogólnoświatowego.

Przywołałam ostatnią sekwencję *Zaćmienia*, by unaocznić, na jakiej podstawie neorealizm jest uznawany za przykład kina modernistycznego. Owszem, niektóre tendencje właściwe neorealizmowi (jak na przykład predylekcja do takiego postrzegania rzeczywistości, które nie ograniczałoby jej do prywatnego świata bohaterów filmowych) ułatwiły ekspansję obrazów wpisujących się w formułę „miejsca jakiegokolwiek bądź”. Uważam jednak tę cechę za aspekt marginalny oraz jedynie pomocniczy. O wiele ważniejsze wydaje mi się naświetlenie lokalnej, kulturowej i politycznej specyfiki tego nurtu. Aby to jednak uczynić, muszę najpierw odnieść się do dwóch założeń przyjętych przez francuską krytykę filmową. W pierwszej kolejności, pojmując drugą wojnę światową jako wydarzenie kryzysowe, inicjujące nowe tematyczne i estetyczne rozważania twórców filmowych, spróbuję ponownie „zakorzenić” neorealizm, wpisać go raz jeszcze w traumatyczny, bardzo istotny kontekst historyczny, do którego nurt ten się odnosi. Następnie, kontynuując namysł nad tym, co neorealizm mógł zapoczątkować, a co zakończyć, przejdę do analizy walorów estetycznych tego nurtu, zastanawiając się nad rzekomy „uśmiercaniem” przez niego klasycznych reguł narracji. Owo swoiste *mise-en--mort* będą jednak pojmował nie metaforycznie, lecz dosłownie; jeśli bowiem znaczenie neorealizmu miałoby się wiązać ze śmiercią, to wyłącznie z tą, która stała się udziałem prawdziwych ludzi.

2.

Datowany na okres 25 września – 25 października 1943 roku numer 173-174 włoskiego pisma filmowego „Cinema” zawiera szeroko cytowany artykuł Luchina Viscontiego *Kino antropomorficzne*¹². Esej ten został napisany w następstwie wydarzeń z 8 września, kiedy to alianci podali do wiadomości publicznej warunki rozejmu, jaki król Włoch był zmuszony podpisać po upadku rządu Mussoliniego. Choć rodzina królewska była przekonana o bezwarunkowej kapitulacji Włoch, bitwa o kontrolę na Półwyspie Apenińskim dopiero się zaczęła. Niemcy wycofywali swoje wojska z północy, skąd uciekali również żołnierze włoscy, nadal wierni faszystowskiej sprawie. Pomiędzy aliantami maszerującymi na północ a Niemcami, do których wciąż należał Rzym, stały antyfaszystowskie bojówki.

Wiosną 1945 roku ich sporadyczne akcje sabotażowe przekształciły się w ogólnonarodowe powstanie, zwiększając tym samym impet niemieckiego odwetu, którego okrucieństwo często sięgało granic niewyobrażalnego sadyzmu. Dwa kolejne lata po 8 września 1943 roku stanowią najbardziej krwawy okres wojny prowadzonej na ziemi włoskiej. W dywersji przeciw najeźdźcy uczestniczyło około stu tysięcy antyfaszystowskich partyzantów. Trzydzieści pięć tysięcy z nich zginęło, dwadzieścia jeden tysięcy zostało rannych, a dziewięć tysięcy deportowano do Niemiec. W jaki sposób esej Viscontiego, odnosząc się do takiego kontekstu historycznego, pomaga zrozumieć strategię reprezentacji, które kino włoskie zastosowało po wyzwoleniu narodowym (w kwietniu 1945 roku), aby spojrzeć wstecz na zmienne koleje antyfaszystowskiej walki? W *Kinie antropomorficznym* Visconti deklaruje chęć opowiedzenia historii o ludziach, którzy żyją pomiędzy rzeczami, w rzeczywistości tworzonej i wciąż zmienianej przez człowieka¹³. To żywa obecność istoty ludzkiej oraz jej pasje są tym, co tworzy spektakl rzeczywistości. Należy pamiętać, że słowa te nie mogą być uznane jedynie za symptom humanizmu afirmującego życie, idealistycznego spojrzenia na naturalne zdolności Człowieka do ucieleśniania witalnych mocy ożywiających rzeczywistość, która w przeciwnym wypadku pozostaje martwa. Sądzę, że można dowiedzieć, iż centrum neorealistycznych filmów stanowią w istocie owe modalności, w których Człowiek umiera lub uśmierca, a które podkreślają zarazem witalistyczną jakość ludzkiej mocy, aby czynić martwe na powrót żywym. Rodzaj antropomorfizmu i ludzkiej fizyczności, który pewne filmy neorealistyczne pragnęłyby zgłębić, dotyczy w szczególności tego, jak może wyglądać ludzka śmierć. W istocie można argumentować, że jedną z metod, za pomocą których neorealizm w najwcześniejszym stadium stara się opanować fizyczną rzeczywistość (namacalnie, jak to tylko jest możliwe oraz na podstawowym poziomie struktury obrazu), jest zaangażowanie dyskursu najnowszej historii narodu za pomocą nasyconych brutalnością reprezentacji.

W przedmowie do angielskiego wydania *Obrazu-czasu* Deleuze zadaje fundamentalne pytanie: *dłaczego traktujemy II wojnę światową jako zerwanie?*¹⁴ Co prawda jest ono zadane w sposób niezobowiązujący, a francuski krytyk nigdy nie uporał się z tą kwestią w argumentacyjnie ścisłym stylu. Wydaje się jednak, że przyczyny, z powodu których II wojna światowa może być postrzegana jako wydarzenie stanowiące swoistą cezurę, są doskonale widoczne w historii jej reprezentacji. Przyjrzyjmy się uważniej niektórym z tych wypowiedalnych traum, a następnie rozważmy dwa przykłady, oba wprowadzone na ekrany w przełomowym roku 1945: *Rzym, miasto otwarte* Roberto Rosselliniego oraz *Dni chwały* zrealizowane zbiorowym wysiłkiem Giuseppe De Santisa, Maria Serandrei, Marcella Pagliero i Luchina Viscontiego.

Przede wszystkim należy przypomnieć charakter nazistowsko-faszystowskich represji wobec coraz lepiej uzbrojonego ruchu oporu w ostatniej fazie wojny. Najczęstszą ich formą były masowe egzekucje włoskich cywilów lub podejrzanych rebeliantów w odwecie za każdego Niemca, który ginął z rąk partyzantów. Zmasakrowane ciała były wystawiane na widok publiczny wzdłuż miejskiego bulwaru, na rynku, obok rzeki (jak w *Paisie* Rosselliniego z 1946 roku). Kładziono je również na dachach samochodów i obwożono po wioskach. Zastraszano tak miejscową ludność zmuszaną do wyjścia na ulice i oglądania spektaklu śmierci.

Najgroźniejszymi z niemieckich masakr były: tragedia w Bassano del Grappa i w Marzabotto (dziesiątki włoskich cywilów zastrzelono i powieszono na rzeźniczych hakach wzdłuż ulicy) oraz na mediolańskim Piazzale Loreto, gdzie piętnastu więźniów politycznych zostało o świcie zabranych z więzienia i rozstrzelanych. Ich ciała pozostawiono na cały dzień słonecznemu żarowi, muchom i makabrycznej ciekawości przechodniów. Na plan pierwszy wysuwa się tutaj spektakularne przedłużanie aktu uśmiercania. Odwlekanie końca do granic wytrzymałości w celu podtrzymania społecznego strachu oraz zademonstrowania władzy. Można powiedzieć, że w odwetowych praktykach nazistów i faszystów przemoc manifestuje się w formie inscenizacji: jako numer sceniczny o precyzyjnej choreografii, przeznaczony do publicznego oglądu.

Podobną formę przyjmuje jednak przemoc wymierzana przez ruch oporu. Dobrym przykładem jest tu „akcja wyrównywania rachunków” prowadzona bezpośrednio po wyzwoleniu, w wyniku której około 15 000 kolaborantów zostało rozstrzelanych lub publicznie zlinczowanych. Antyfaszystowscy partyzanci dążyli do osiągnięcia stanu swoistej śmiertelnej symetrii z wrogiem w dialogu opartym na wysoce rytualizowanej degradacji ciała. Podejrzanych o kolaborację wieszano na miejskich placach, by zgnili, niejednokrotnie z plakietką: „Taki koniec czeka wszystkich szpiegów”. Jednak to wraz z pojmaniem i egzekucją Benita Mussoliniego starania, aby dorównać spektakularnemu zarządzaniu śmiercią przez wroga, osiągnęły pełnię. Ciała Duce, jego partnerki Claretty Petacci i innych faszystowskich przywódców zostały powieszane do góry nogami na Piazzale Loreto, tym samym mediolańskim placu, na którym poprzedniego lata Niemcy wystawili na widok publiczny ciała piętnastu więźniów politycznych. Dopiero po paru godzinach nowy prefekt Mediolanu Riccardo Lombardi nakazał zakończenie makabrycznego spektaklu.

Nie sposób przecenić społeczno-politycznego znaczenia wszystkich przykładów tak okrutnej zemsty. Sygnalizują one bowiem, że Republika Włoska ery powojennej została założona nie pod patronatem zasad prawa i demokracji, lecz w duchu odwetu i sprawiedliwości ulicy. Począwszy od zakończenia wojny, przesycony okrucieństwem tryb rozwiązywania antagonizmów ideologicznych definiował specyfikę włoskiej sfery publicznej, przypominającej pole bitwy. Jeśli wziąć pod uwagę zarówno intelektualne, jak i bardziej popularne formy wypowiedzi filmowej (bandit film, western czy horror), nieuniknione jest stwierdzenie, że przemoc pełniła w rozwoju powojennego kina włoskiego rolę motywu przewodniego i systematyzującego.

W długiej tradycji włoskiej „ekranowej przemocy” *Miasto otwarte* i *Dni chwały* mogą być postrzegane jako teksty ją inaugurujące. Po wprowadzeniu filmów do kin w 1945 roku recenzenci napiętnowali obecne w obu realizacjach inscenizacje przemocy jako sceny odsyłające raczej do Grand Guignol niż do tradycji realizmu filmowego. Jednak sceny przemocy funkcjonują tu nie jako ucieczka od historii, lecz jako rezerwuuar wiedzy historycznej. W *Mieście otwartym* Rossellini niemal każdą scenę morderstwa popełnianego przez faszystów czyni obiektem obserwacji zazwyczaj włoskiego partyzanta, w którego świadomości rodzi się wizja tego, co powinno zostać uczynione w odwecie. Przeciwnie w *Dniach chwały*: w dokumentalnym zapisie ulicznych linczów, legalnych oraz nielegalnych egzekucji to głównie faszyci giną na oczach i z rąk żadnego krwi

tłumu, pośród zapatrzonych gapiów i przed skopofilicznymi obiektywami kamery (najbardziej okrutne, precyzyjnie sfilmowane szczegóły nie znalazły się nigdy w ostatecznej wersji filmu prawdopodobnie dlatego, by chronić dobre imię włoskiego ruchu oporu). Przedstawiając seryjne akty obustronnej zemsty jako wydarzenia poddane zbiorowemu oglądowi, ostatecznie uznają zwrot ku przemocy politycznej za konieczne narzędzie przy budowaniu narodu, nieunikniony etap w procesie kształtowania tożsamości.

Katolicyzm Rosselliniego, prawdopodobnie zbyt silnie akcentowany w krytycznych interpretacjach *Miasta otwartego*, przyczynił się do wypracowania trans-histerycznej, hermeneutycznej perspektywy oglądu tego filmu. Zakotwicza ona filmowe reprezentacje przemocy w chrześcijańskim sumieniu autora, które pławi się w gloryfikowaniu martyrologii, przywołując przemoc historycznej materialności, aby ukazać jedynie te skłonności chrześcijaństwa, które dotyczą żałoby, współczucia i humanizmu. Według Michaela Rogina „*Miasto otwarte*” czyni z *klęski wizualną poezję*¹⁵. Jak twierdzi Rogin, filmowi nie udaje się spełnić przepowiedni Gramsciego o postępowej przyszłości. Na plan pierwszy wysuwa się tu pozbawiona nadziei, romantyczna wizja porażki. *Miasto otwarte*, podobnie jak *Dni chwały*, rozpamiętuje męczeństwo ruchu oporu. Jednak w przeciwieństwie do *Dni chwały*, konkluduje Rogin, film Rosselliniego powstrzymuje się od wytyczania drogi ku zwycięstwu. Pozostaje raczej rzekomo niezdolny do zaferowania *jakichkolwiek obrazów otwierających przyszłość*¹⁶.

Z pewnością *Miasto otwarte* nie angażuje się tak mocno, jak *Dni chwały*, w reprezentację całego utopijnego procesu, w którym przejście od przemocy doświadczanej do zadawanej, tak istotne dla formowania się powstańczej tożsamości narodowej, pełni także rolę założycielską, narodotwórczą. Jest jednak błędem twierdzenie, że w *Mieście otwartym* męczeństwo paraliżuje polityczne aspiracje bohaterów. Przeciwnie, możemy zaobserwować, że w trzech istotnych fragmentach, gdy przemocy doświadcza mieszkaniec Rzymu (scena morderstwa Piny, torturowania i morderstwa Manfrediego i egzekucji Don Pietra), rozwój swojego rodzaju powstańczej *prise de conscience* jest zawsze sugerowany, jeśli nie ostentacyjnie obrazowany. W ten sposób idea przemocy (wpierw doświadczana, potem czyniona) – pojmowana jako motor historii, wehikuł umożliwiający zmianę świata oraz jako doświadczenie integralnie związane z procesem wyzwolenia – nigdy nie może zostać w pełni wyparta.

Krytykom *Miasta otwartego* nie zawsze udawało się zdekonstruować jego polityczność. Znakomitym tego przykładem jest wyczerpująca, choć często krytykowana praca Davida Forgacsa, jedna z najbardziej błyskotliwych analiz tego filmu¹⁷. Zgodnie z tradycyjnymi odczytaniem Forgacs pozycjonuje to dzieło jako tekst „pacyfistyczny” o pojednaniu i narodowej solidarności, dezawuuujący przy tym prawdę o konflikcie między katolikami a komunistami wewnątrz ruchu antyfaszystowskiego, o związku Kościoła katolickiego z faszyzmem, o porażce sprzeciwu wobec deportacji tysięcy rzymskich Żydów do obozów śmierci w Europie Środkowej; o tym, że wielu rzymian pozostało wiernych faszyzmowi oraz że również włoscy faszyści, a nie tylko Niemcy, są odpowiedzialni za torturowanie i mordowanie dysydentów. Według Forgacsa Rossellini *zamraża miasto w stanie idealnej wspólnoty*¹⁸, tworząc mityczną pamięć wojny zdolną wyprzeć bolesne, traumatyczne wspomnienia.

Opis *Miasta otwartego* jako nieszkodliwie katechizującego tekstu o dobru, odkupieniu i pokoju można poddać rewizji. Ból (fizyczny), trauma, wspólny smutek oraz gniew wpisują się w historyczną narrację filmu oraz stanowią komponent *mise-en-scène*. Umożliwiają tym samym dostrzeżenie historiograficznej perspektywy filmu, która odnosi się raczej do dynamicznego, bardziej optymistycznego i klasycznego Deleuzjańskiego „schematu akcji-reakcji”, w którym przemoc aspiruje do funkcji napędzania historycznego ruchu od dołu, nie zaś do momentu mitycznego zastygnięcia, jak przekonywaliby Forgacs i Rogin.

Wizerunek *Miasta otwartego* jako tekstu pacyfistycznego zastygającego w akcie chrześcijańskiego męczeństwa i wygodnie przypisującego przemoc wyłącznie stronie niemieckiej w dużej mierze wynika z nieadekwatnych odczytań spektakularnej śmierci Piny. Scenę tę pamięta się przede wszystkim przez pryzmat zastosowania chrześcijańskiej ikonografii, konkretnie przez słynne ujęcie Don Pietra obejmującego w przypominającej piętę pozie martwe ciało Piny (przywodzące z kolei na myśl figurę Chrystusa). Jednak adekwatność hermeneutycznego odniesienia można obronić tylko wtedy, jeśli patrzeć na tę sekwencję w jej malarzkiej izolacji. Usytuowana w relacji do tego, co poprzedza i co następuje po śmierci Piny, zaczyna się otwierać na dialektyczne odczytanie – przestaje być fatalistycznym *tableau* sugerującym polityczną demobilizację. Przybycie Niemców do pokoju hotelowego, w którym mieszka Pina, przesłuchanie lokatorów i aresztowanie jej męża, Francesca, to nie zdarzenia historycznie nieokreślone, zakorzenione w nazistowskim, ponadczasowym wcieleniu czystego zła. W istocie to dokonany przez dzieci z sąsiedztwa heroiczny, choć nieprzemysłany akt wysadzenia w powietrze niemieckiej cysterny skłania gestapo do napaści na kamienicę i pośrednio przyczynia się do śmierci Piny. Rossellini pokazał akt sabotażu w jednym ujęciu z detonacją w tle i dziećmi idącymi prędko w stronę pierwszego planu. Melodramatyczna muzyka jest grana na najwyższych tonach. Ten obraz romantycznej waleczności jest w mniejszym stopniu osadzony w estetyce realizmu filmowego, w większym zaś w doświadczeniu reżysera jako autora faszystowskich filmów propagandowych. Epizod przedstawiający akt dziecięcej partyzantki, ignorowany przez większość krytyków *Miasta otwartego*, jest znaczący dlatego, że pozbawia śmierć Piny wymiaru transcendencji, zakorzeniając ją na powrót w rzeczywistości materialnej, w której zdarzenia historyczne nie przytrafiają się po prostu ludziom, lecz determinuje je dialektyka wzajemnie czynionej przemocy.

W *Mieście otwartym* nawet ponadhistoryczna wierność Kościoła boskim, ponadczasowym zasadom zostaje skażona. Kiedy wieść o niemieckim ataku dochodzi do kościoła, w którym te same dzieci, które nocą są partyzantami, za dnia służą jako ministranci, Marcello wraz z Don Pietro podejmują się uratowania przywódcy dziecięcego gangu – Romoletta. Gdy Marcello wpada do kościoła z wieścią: *Romoletto ma bombę na strychu!* – nasycą beczasową przestrzeń fatalizmu i duchowej wiary aspiracjami ruchu antyfaszystowskiego, aby w ten sposób móc osiągać cele na drodze przemocy. Don Pietro także wkracza w strumień „historycznego rozwoju” rozumianego jako proces napędzany przemocą. Odnajduje Romoletto zanim zrobią to Niemcy. Odciąga go od bomby i strzelby, unieważniając tym samym samobójczą misję. Zarazem jednak, co znaczące, aby ukryć broń, zanim Niemcy wkroczą na scenę, musi popełnić inny akt przemocy.



Rzym, miasto otwarte, reż. Roberto Rossellini (1945)



Paisà, rež. Roberto Rossellini (1946)

Chwilę przed wpadnięciem gestapo do pokoju uderza patelnią staruszka, aż ten traci przytomność. Chowa bombę i strzelbę pod łóżkiem, po czym udaje, że odprawia przy starcu rytuał ostatniego namaszczenia. To moment komiczny, chwila ulgi na końcu griffithowskiej sekwencji „ocalenia w ostatniej chwili”. Momentalne przejście do konwencji komediowej czyni sekwencje kończące morderstwo Piny jeszcze bardziej szokującymi.

Scena następująca po śmierci Piny, obrazująca atak partyzancki na niemiecki konwój, który wcześniej otworzył ogień, potwierdza koncepcję o narracyjnym postępie według schematu akcji-reakcji, w którym funkcja wprowadzania w ruch historii jest przypisana wzajemnej przemocy. Nie jest jasne, czy atak, podczas którego Francesco zostaje uwolniony, a mający miejsce zaledwie parę minut po natarciu w dzielnicy Prenestino, jest spontaniczną operacją odwetową, czy został zaplanowany wcześniej. Druga hipoteza stanowi dla wielu krytyków argument za daremnością buntu Piny (jej mąż i tak zostaje uwolniony). Zwraca się uwagę na akcent, który Rossellini rzekomo kładzie, by podkreślić tragiczną ironię losu i opatrnościową naturę porażki. Jednak niezależnie od dosłownej funkcji, jaką przywołana sekwencja pełni w fabule, można także twierdzić, że atak na konwój daje wiarę w skuteczność akcji wyzwoleniczych ludowej partyzantki. Szczególnie jeśli rozpatrzmy tę scenę w kontekście ujęć, z którymi jest zestawiona: następuje bowiem w momencie wybuchu zbiorowej rozpacz i gniewu, jaki śmierć Piny spowodowała w tłumie gapiów (ale również wśród włoskiej publiczności, której doświadczenia wojenne nie różniły się wiele od perypetii bohaterów filmowych). Śmierć Pino, umiejscowiona pomiędzy wysadzeniem cysterny przez dzieci a atakiem rzymskich partyzantów na niemiecki konwój nie może być uznana za symptomatyczną dla autorskiego sumienia pasywnie zadowolającego się żalobą i melancholią bezradności. Jak widać, cierpienie Piny wkracza w dialektyczną strukturę tezy/antytezy, w której ostateczna synteza wiąże się z procesem wpajania tym, którzy są świadkami niesprawiedliwości, powstańczej, partyzanckiej mentalności. Innymi słowy, więź wzajemnych brutalnych odwetów mieści parametry schematu akcji-reakcji, który zdaniem Deleuze’a neorealizm stara się obalić. Inaczej mówiąc, *Miasto otwarte* opiera się na cykliczności publicznie wykonywanego i kolektywnie obserwowanego okrucieństwa nie w celu wywołania nieuzasadnionego afektu, lecz po to, by się odnieść do przerażających obrazów i zjawisk, które przyniosła wojna.

Według Siegfrieda Kracauera scena tortur Manfrediego (tak krwawa, że amerykańskie kopie nadal są pozbawione ujęcia, w którym zostaje podpalone krzesło) służy „eksploatacyjnej” skłonności kinowego medium do *stałego zainteresowania wszystkim tym, co straszne*¹⁹. Wypowiadając się na temat kinowych reprezentacji przemocy, Kracauer odróżnia postawę *drżącego i zachwyconego* możliwością bezkarnego uczestnictwa w akcie przemocy widza od postawy *świadomego obserwatorka*²⁰. W przypadku sceny tortur Manfrediego, sugeruje Kracauer, Rossellini skłania widza do tego drugiego zachowania. *Trudno o postępowanie bardziej usprawiedliwione niż przedstawianie widowisk burzących spokój umysłu. W ten sposób bowiem film uniemożliwia nam zamykanie oczu na „ślepy napór rzeczy”*²¹.

Wydaje się, że Kracauer bierze pod uwagę jedynie obywatelski, moralizujący potencjał bycia świadkiem horroru. Bergmann (oficer gestapo w teatralnej sekwencji tortur) próbuje, biczując Manfrediego, przekonać Don Pietra, by ten

został świadomym obserwatorem męczarni do momentu, w którym pragmatycznie zrezygnuje z oporu. Reakcja Don Pietra na okrutną scenę tortur Manfrediego jest niezwykła – ksiądz wypowiada bowiem pełne gniewu przekleństwo: *zostaniesz rozdeptany w pył, jak robactwo*, ale zaraz opanowuje się i przeprasza Boga za swoje bluźnierstwo. Z chrześcijańskiego punktu widzenia słowa te wypowiedział świadek wstrząśnięty, którego pobożność została wystawiona na próbę. Jednak z perspektywy powstańczego antyfaszyzmu, który Don Pietro w tym momencie prawdopodobnie ucieleśnia, są to niewątpliwie słowa obserwatora świadomego, którego wizualne doświadczenie faszystowskiej przemocy skłoniło do przyjęcia „wojowniczej” postawy.

Scenę przedstawiającą egzekucję Don Pietra kończącą *Miasto otwarte* nakręcono na jałowym polu przy rzymskim Forte Bravetta, w miejscu, gdzie podczas okupacji zostało zastrzelonych wielu antyfaszystów (w tym Don Giuseppe Morosini – swoisty pierwowzór postaci Don Pietra). Również po wojnie w tym samym miejscu stracono wielu prominentnych faszystów odpowiedzialnych za tortury i morderstwa. *Dni chwały* opisują te odwetowe egzekucje z krwawą precyzją. Film podejmuje akcję w momencie, gdy *Miasto otwarte* ją porzuca. Pozornie dopełnia powstańczej trajektorii prowadzącej od przemocy doświadczanej do czynionej, od przemocy jako powszechnego męczeństwa do przemocy jako narzędzia politycznej sprawiedliwości i gwaranta pożądanej zmiany w świecie. Według Rogina akcent położony w *Dniach chwały* na powojenną zemstę podważa wymowę zakończenia *Rzymu, miasta otwartego*, w którym Don Pietro ginie śmiercią męczeńską. W rzeczywistości jednak nawet rzekomo ponure zakończenie *Miasta otwartego* zawiera elementy, które każą przypuszczać, że śmierć Don Pietra nie stanowi klęski, lecz punkt zwrotny – „destrukcyjno-konstrukcyjne” zdarzenie-kryzys, wywołujące rebeliancką *prise de conscience* przyspieszającą tok dziejów.

Dziecięcy gang partyzantów Romoletta obserwuje przebieg egzekucji Don Pietra zza drutów pod napięciem. Forgacs trafnie przypomina, że epizod ten jest *historycznie mało prawdopodobny: Forte Bravetta był terenem chronionym (...); ludzie z zewnątrz nie mogli obserwować egzekucji. Nie było żadnego ogrodzenia wokół i tak naprawdę ujęcia reakcji chłopców zostały nakręcone gdzie indziej*²². Oznacza to tym samym, że Rossellini uciekł się do filmowej kreacji. Utworzony przez druty geometryczny wzór, w który wkomponowane są twarze bohaterów, w nieunikniony sposób budzi militarystyczne skojarzenia. Te dzieci są na wojnie, zastygłe w bojowej pozie, która we Włoszech do dziś budzi grozę.

Zasłużenie lub nie, *Miasto otwarte* zapisało się na kartach historii jako tekst fundujący kino narodowe Włoch. Dyskusja nad kwestią owego statusu wstrzymała debatę na temat innego rodzaju ojcostwa, o którym opowiada film. Obiegowa opinia głosi, że *Miasto otwarte* wytwarza przesycony pacyfizmem mit jedności i narodowej solidarności Włochów, wykluczając ze swojej historycznej narracji wspomnienia o podziałach politycznych społeczeństwa czy jego flirt z faszyzmem. Jeśli jednak faktycznie to właśnie dzieciom film powierza misję budowania narodu i przekazywania doświadczeń z odbytej lekcji, wówczas społeczne oraz ideologiczne wartości, które chłopcy mają przechować, można określać na wiele sposobów, ale nie jako pojednawcze i antyantagonistyczne. Romoletto, którego imię odsyła do jednego z mitologicznych założycieli Rzymu, ucieleśnia nieugiętą walkę ideologiczną (w latach 70. za sprawą radykalnych formacji politycz-

nych przekształciła się ona w terroryzm) i wiarę w emancypacyjny potencjał powstańczej przemocy.

Ostatnie ujęcie *Miasta otwartego* to panorama Rzymu ze wzgórza Forte Bravetta, w której centrum znajduje się Bazylika św. Piotra. W środku dolnej części ekranu, na pierwszym planie widzimy zaś grupę Romoletta. Chłopcy schodzą ścieżką w dół. Wbrew temu, co często twierdzono, ujęcie to, zrealizowane z perspektywy żabiej, nie monumentalizuje budynku kościoła. Przeciwnie: to dzieci zajmują większość kadru, bazylika zaś pojawia się w tle. Mimo to, biorąc pod uwagę katolicyzm Rosselliniego, zwykło się argumentować, że koniec filmu sugeruje „majaczące już na horyzoncie” pokój i solidarność sił politycznych, które przetrwają faszyzm, czyli komunizmu i chrześcijaństwa. Twierdzi się również, że to nowoczesnemu, zreformowanemu Kościołowi reżyser powierza zadanie zagwarantowania sukcesu w procesie jednoczenia politycznego.

Forgacs dowodził, że w filmie miasto ukazuje się jako *wertykalnie podzielone: przez Niemców widziane z góry, od dołu zaś doświadczane przez mieszkańców oraz ruch oporu*²³. Forgacs utrzymuje – biorąc pod uwagę zwłaszcza sposób sprawowania władzy przez Bergmanna, który dowiaduje się o działaniach partyzanckich, nie wychodząc ze swojego biura, polegając na mocy dowodowej fotografii szpiegowskich – że film przydziela okupantowi spojrzenie z góry, kontrolujące miasto. Podziemny ruch oporu pozostaje natomiast w posiadaniu miasta na poziomie ulicy. Tę hipotezę potwierdza scena egzekucji rozegrana na wzgórzu z panoramicznym widokiem. W świetle interpretacji Forgacsa, obraz Bazyliki św. Piotra wznoszącej się ponad horyzontem można uznać za symbol jeszcze jednej władzy, z którą chłopcy wojowniczo zrywają. Wyrzekają się jej, powracając w dół miasta, gdzie znajduje się powstańczy teatr prawdziwej walki.

W październiku 1973 roku sekretarz Włoskiej Partii Komunistycznej Enrico Berlinguer ogłosił „historyczny kompromis” utrzymany w duchu wielkiego przymierza zawartego przez siły antyfaszystowskie w latach 1945-1947. Zgodnie z nim komuniści i chadecy powinni współpracować, aby zapewnić narodowy rozwój gospodarczy, odnowę społeczną i postęp ekonomiczny. Konsekwencją ugody było jednak zradykalizowanie niektórych ugrupowań lewicy pozaparlamentarnej, które sprzeciwiły się odgórnie narzuconemu rozejmowi, przestały działać jawnie i wskrzesiły ducha rebelianckiej przemocy lat 1943-1945. Obraz grupy Romoletta schodzącej do powstańczego podziemia nie przedstawia narodowej jedności i solidarności. Może być natomiast uznany za zapowiedź sprzeciwu radykalnej lewicy włoskiej wobec historycznego kompromisu.

Dni chwały pokazano po raz pierwszy 7 października 1945 roku jako film zamykający ten sam festiwal, na którym odbyła się premiera *Rzymu, miasta otwartego*. Obie realizacje stanowiły pierwsze próby filmowe ukazania doświadczeń antyfaszystowskiego ruchu oporu, w świetle których prawdziwa wydaje się teza, że we Włoszech projekt popularnego kina narodowego rozwinął się nie tylko z intencji tworzenia kroniki historycznej, ale również w celu wyeksponowania wpływu woli człowieka na prawa rozwoju historii. *Dni chwały* to amalgamat materiałów wojennych nakręconych przez Amerykanów i antyfaszystowskie bojówki mające w swoich szeregach operatora kamery. To mający poruszyć widza szokujący kolaż newsów kręconych przez filmowców w wyzwalanych miastach i zainscenizowanych fragmentów obrazujących partyzanckie życie.

W *Dniach chwały* hagiograficzny obraz ruchu oporu, który jest zdolny znieść cierpienie, ale i odwajemnia się wrogowi porównywalnym okrucieństwem, wydaje się kluczowy dla konstruowania mitycznej opowieści narodowej wokół zmagani powstańczych. Wyraźnie to widać we fragmencie ukazującym wydarzenia poprzedzające i następujące po masakrze dokonanej przez Niemców 24 marca 1944 roku w rzymskich katakumbach Ardeatine. Po akcji przeprowadzonej przez rzymskich partyzantów, w wyniku której zginęło 32 niemieckich policjantów, Niemcy w odwecie zastrzelili 335 więźniów. Ciała zostawili, by zgniły w głębi katakumb, zaś okolicę wysadzili w powietrze, żeby utrudnić wydobycie zwłok z ruin. Po wyzwoleniu Rzymu rozpoczęto prace mające na celu wydobycie ciał. Operacja ta została udokumentowana przez twórców *Dni chwały* w najdrobniejszych szczegółach. Kluczowa część filmu jest zmontowana w stylistyce szkoły radzieckiej: ujęcia przedstawiające wydobycie i identyfikowanie zwłok przeplatają się ze zdjęciami z procesu sądowego oraz egzekucji niektórych wykonawców masakry (w szczególności szefa rzymskiej policji – Pietra Caruso). Wiadomo skądinąd, że film ukazywał również publiczny lincz na faszystowskim biurokracie Donato Carretcie, jednak kadry dokumentujące ostatnie momenty samosądu zostały wycięte, by chronić tożsamość osób bezpośrednio odpowiedzialnych za *coups de grâce*.

Wykorzystując symboliczne znaczenie miejsca, narrator mówiący z offu porównuje ścieżkę, którą włoscy więźniowie idą w głąb katakumb na stracenie, do tej, którą przemierzali *pierwsi chrześcijańscy męczennicy*. Archiwalne zdjęcia łączą się z zainscenizowanym ujęciem sylwetki odbezpieczającego broń oficera SS stojącego na wprost widzów. Rejestrowanie ponurej aktualności, podobnie jak włączanie do filmu budzących grozę wstawek-atrakcji (ujęcie przedstawiające niemieckiego żołnierza jest dokładnym cytatem finałowej sceny *Napadu na ekspres*, reż. Edwin S. Porter, 1903), to dziedzictwo wczesnego kina, które starało się szokować widzów, a zarazem zapewnić im poczucie bezpieczeństwa, akcentując możliwości kreacyjne medium filmowego. Zestawienie w *Dniach chwały* ujęć chwytających rzeczywiste sytuacje (śmierć zarejestrowana na taśmie filmowej) z zainscenizowaną wstawką nie sygnalizuje bynajmniej intencji obalenia kinowego potencjału rejestrowania rzeczywistości. Jest to raczej wyraz przekonania, że jeśli zajdzie taka potrzeba, można zaprzeczyć raz zapisanej rzeczywistości światem świadomie wykreowanym. Kiedy tylko, w różnych momentach *Dni chwały*, zostaje ukazane ciało partyzanta w zagrożeniu bądź sadystycznie ujawnione ciało już martwe i zbezczeszczone, natychmiast wkracza jakiś filmowy zabieg kreacjonistyczny (najczęściej montaż), aby zademonstrować, iż przemoc niesprawiedliwie doświadczana skutkuje przemocą sprawiedliwie czynioną oraz że męczeństwo ostatecznie przekształci się w cierpienie (wroga).

Sekwencja dokumentująca wydobycie i identyfikację ciał zagrzebanych w katakumbach stanowi punkt zwrotny filmu, cezurę sankcjonującą przejście od doświadczenia przemocy do jej czynienia. Choć historyk Paul Ginsborg utrzymuje, że masakra w Ardeatine była *uderzeniem, po którym rzymski ruch oporu już się nie podniósł*²⁴, film niejako zaprzecza temu twierdzeniu; ukazuje bowiem prężną akcję ratowniczą oraz dodatkową mobilizację społeczeństwa – na dowód procesu budowania, a nie rozpadu antyfaszystowskiego narodu – będącą symptomem zbiorowo zaspokojonego pragnienia odwrócenia kart w najbardziej bezkompromisowy, nieprzejednany sposób.

STEFANO CIAMMARONI

Proces szefa rzymskiej policji Pietra Caruso (podobnie jak włoscy urzędnicy i inni biurokraci niższej rangi był odpowiedzialny za przeprowadzenie masakry w Ardeatine) był doskonałym przykładem tego, w jaki sposób *Dni chwały* dokonały mitologizacji rzeczywistości, przemieniając materiały archiwalne w wielką reprezentację sceniczną. Naczelną postacią dramatu jest tu narodowa wola skierowana ku bezkompromisowej sprawiedliwości. Rozprawa miała się odbyć w największym sądzie rzymskim. Przeniesiono ją jednak do bezpieczniejszego miejsca już po pierwszym dniu, kiedy to wściekły tłum wdarł się do budynku i dopadł jednego z oskarżonych, byłego dyrektora więzienia Regina Coeli – Donata Carrettę. Siłą wyciągnięto go z sądu i publicznie zlinczowano. Wydarzenie to uchwycił jeden z operatorów filmujących proces (rejestrowało go ponoć ośmiu operatorów – sześciu Włochów i dwóch Amerykanów, których pracę nadzorował Visconti), jednak najokrutniejsze sceny tego epizodu nigdy nie znalazły się w ostatecznej wersji filmu. De Santis przyznawał, że ukazanie furii rzymskiego ludu byłoby przesadą, decyzja o usunięciu niektórych obrazów miała zarówno charakter polityczny, jak i estetyczny.

Głos zza kadru potępia lincz i sławi tych, którzy starali się powstrzymać samosąd. Czyni to jednak dopiero po przedstawieniu aktu agresji tłumu. Chwyt ten może być interpretowany jako swoisty komentarz do „opóźnionej reakcji” włoskiego wymiaru sprawiedliwości, co umożliwiło niektórym faszystom uniknięcie odpowiedzialności za swoje czyny. Inercja skorumpowanej biurokracji została zatem oddolnie przełamana przez społeczeństwo, a historia została oddolnie wprawiona w ruch za pomocą wszelkich koniecznych środków. Mimo rytualnego potępienia wyrażonego w paru komentarzach z offu polityczna przemoc została obdarzona niezwykłym potencjałem.

Związek ludowej przemocy z ideą historii kroczącej naprzód jest wzmocniony zastosowaniem ekspresyjnego stylu wizualnego. W sekwencji będącej amalgamatem materiałów z ośmiu kamer montaż wytwarza wrażenie dynamiki. Ujęcia amorficznego tłumu, kręcone z góry, przeplatane są bowiem z rozedrganymi zbliżeniami ludzkich twarzy. Istnieją wyraźne podobieństwa między scenami śmierci Carretty w *Dniach chwały* a tymi ukazującymi koniec Piny, Manfrediego i Don Pietra w *Mieście otwartym*. Z punktu widzenia funkcji retorycznych wszystkie te *mise-en-mort* wydają się porównywalne: są przedstawiane jako rytualne widowiska wpisane w porządek publiczny.

Historyk Gabriele Ranzato stwierdza, że zadaniem *Dni chwały* jest ukazanie doświadczenia antyfaszystowskiego ruchu oporu. Natomiast film ten nie stara się jedynie o nich opowiedzieć, lecz usprawiedliwia uciekanie się do przemocy. Nie zakłamuje jednak skali aktywnego udziału ludności w zbiorowym okrucieństwie. Raczej, jak twierdzi Ranzato, figury bohaterów służą twórcom, aby ci mogli dokonać waloryzacji wyboru, jakiego dokonali walczący, wytwarzając *post factum* więź – polityczną i ideologiczną – między bojownikami a wieloma, którzy walkę jedynie obserwowali. Wszystko, aby ostatecznie uczynić z *prise de conscience* obraz aspiracji politycznych całego narodu.

Starłem się udowodnić, że włoski neorealizm jest przede wszystkim kinem zaangażowanym w diagnozowanie rzeczywistości politycznej. Być może jest tak, jak przekonywali niektórzy francuscy krytycy filmowi, że neorealizm dowodzi

triumfu immanentnej rzeczywistości nad staraniami bohaterów, a przyjęcie takiej perspektywy prowadzi niewątpliwie do skonstatowania wkładu neorealizmu w modernizację narracji filmowej. Jednak włoscy teoretycy neorealizmu (tacy jak Giuseppe De Santis, Guido Aristarco oraz Umberto Barbaro) podkreślali przede wszystkim ten aspekt filmów neorealistycznych, który odsyłał do ówczesnej rzeczywistości kraju, a z widza miał uczynić „świadomego obywatela” i zachęcić go do działania, do zmiany zastanej sytuacji.

Pojęcie zmiany jest tutaj kluczowe. Tendencja nazywana później „neorealizmem” jeszcze przed wyzwoleniem Włoch definiowała „kino opozycyjne” (wobec faszyzmu). Oczywiście, nie wszystkie neorealistyczne filmy nakręcone po wyzwoleniu Italii o tym właśnie wydarzeniu traktowały, zaś brak ich dosłownej „opozycyjności” był naturalnie przedmiotem protestów wielu włoskich krytyków marksistowskich, co – podkreślmy jeszcze raz – umożliwiło francuskiej krytyce filmowej wydobycie w przekonujący sposób niektórych dzieł z kontekstu lokalnej polityki. Aspiracje neorealistycznego projektu były niekiedy określane jako ponowne ufundowanie dyspozytywu włoskiej kinematografii w wymiarach produkcji, percepcji, krytyki. W zamierzeniu chodziło bowiem o skojarzenie kina zdolnego „wyzerować”, zastąpić albo pogrzebać dotychczasowy stan rzeczy. Z tej perspektywy wydaje się, że słynny apel De Santisa o rewolucyjną sztukę inspirowaną przez ludzkość, która cierpi i żywi nadzieje, powinien być rozumiany jako ponadestetyczne wołanie o zmianę teraźniejszego porządku, nie zaś jako postulat, który traktowałby neorealizm jako nurt stanowiący *linię demarkacyjną w estetyce*. Ważniejszy od definiowania neorealizmu jest zatem namysł nad jego konsekwencjami: co zapoczątkował, a co zakończył? A przede wszystkim: w jaki sposób był powiązany z dyskursami politycznymi charakterystycznymi dla ówczesnych Włoch?

STEFANO CIAMMARONI

tłum. ANNA MILLER i MICHAŁ PABIŚ

¹ Por. A. Bazin, *An Aesthetic of Reality: Neorealism. Cinematic Realism and the Italian School of Liberation*, w: A. Bazin, *What is Cinema: Volume II*, University of California Press, Berkeley 2004. Por. tegoż, *W obronie Rossellini*, w: A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.

² Por. A. Bazin, *Ewolucja języka filmu*, w: A. Bazin, *Film i rzeczywistość...* dz. cyt.

³ A. Bazin, *An Aesthetic of Reality...* dz. cyt., s. 27.

⁴ Tamże, s. 37.

⁵ G. Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001, rozdział *The crisis of the action-image*, por. M. Jakubowska, *Teoria kina Gilles'a Deleuze'a*, Rabid, Kraków 2003.

⁶ A. Ayfre, *Neo-realism and Phenomenology*, w: *Cahiers du Cinema Volume I: The 1950s*.

Neo-Realism, Hollywood, New Wave, red. J. Hillier, Routledge, London 1985.

⁷ Tamże, s. 184.

⁸ Por. J. Rivette, *Letter on Rossellini*, w: *Cahiers du Cinéma Volume I...* dz. cyt. E. Rohmer, *The Land of Miracles (review of Roberto Rossellini's „Viaggi di Italia”)*, w: *Cahiers du Cinéma Volume I...* dz. cyt.

⁹ A. Bazin, *Bicycle Thief*, w: *What is Cinema...* dz. cyt., s. 52.

¹⁰ Por. D. Bordwell, *Authorship and Narration in Art Cinema*, w: *Film and Authorship*, red. V. Wright Wexman, Rutgers University Press, London 2003.

¹¹ G. Deleuze, dz. cyt. (rozdział *The Affection-Image Qualities, powers, any-space whatever*).

¹² Por. L. Visconti, *Kino antropomorficzne*, tłum. W. Witczak, „Film na Świecie” 1977, nr 3-4, s. 140-141.

STEFANO CIAMMARONI

¹³ Tamże, s. 141.

¹⁴ G. Deleuze, dz. cyt., s. IX-XI.

¹⁵ M. P. Rogin, *Mourning, Melancholia and the Popular Front: Roberto Rossellini's Beautiful Revolution*, w: *Roberto Rossellini's „Rome Open City”*, red. S. Gottlieb, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 139.

¹⁶ Tamże, s. 143.

¹⁷ D. Forgacs, *Rome Open City*, BFI, London 2000. D. Forgacs, *Space, Rethoric and the Divided City in „Roma citt aperta”*, w: *Roberto Rossellini's „Rome Open City”...* dz. cyt.

¹⁸ Tamże, s. 69.

¹⁹ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Gdańsk 2008, s. 85.

²⁰ Tamże, s. 86.

²¹ Tamże.

²² D. Forgacs, *Space, Rhethoric and the Divided City*, dz. cyt., s. 108.

²³ Tamże, s. 112.

²⁴ P. Ginsborg, *A History of Contemporary Italy: 1943-1980*, Penguin, London 1990, s. 53.



Żłódzieje rowerów, reż. Vittorio de Sica (1948)