

Alicja Helman

Roberto Rossellini: neorealizm bez granic

Roberto Rossellini należał do pokolenia reżyserów włoskich, które wslawiło rodziną kinematografię, zapewniając jej dominującą pozycję w Europie. To właśnie oni: Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Luchino Visconti – przede wszystkim, ale obok nich cała plejada twórców, takich jak: Aldo Vergano, Luigi Zampa, Pietro Germi, Giuseppe de Santis, Vittorio de Sica zainicjowała neorealizm, formację, która zrewolucjonizowała i odrodziła kino.

Rozwój i ekspansja neorealizmu oznaczają pełne wejście w życie i utrwalenie się głębokich przemian w świadomości filmowej lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Po doświadczeniach neorealizmu sztuka filmowa nie mogła już pozostać tym, czym była przedtem. Ale chociaż przekonanie o wielkim znaczeniu neorealizmu nie zmieniło się także w opinii badaczy współczesnych, zmieniła się perspektywa, z której dokonywano oceny, a tym samym sąd o neorealizmie.

W opinii świadków narodzin tego kierunku, forma realizmu proponowana przez Włochów prezentowała się nadzwyczaj prosto: miało to być samo życie na ekranie. Naturalne środowisko, ludzie grający samych siebie, autentyczne problemy dnia, fabuły pisane przez otaczającą twórcę rzeczywistość. Środki wyrazu, podporządkowane idei prezentowania prawdy, nie zaś zdobieniu i stylizacji. A więc naturalne oświetlenie, zdjęcia na ulicy i w plenerze, szeroki, nieskrępowany gest aktora, brak troski o kompozycję zdjęcia, zastąpienie literackiego dialogu potokiem codziennej mowy, montaż tylko jako sposób porządkowania materiału... Neorealiści nie odkryli wszystkich tych sposobów manipulowania rzeczywistością, lecz umieli nadać swym poczynaniom rangę odrębnego specyficznego stylu. Z biegiem lat, z dystansu, coraz wyraźniej rysuje się właśnie stylowe oblicze neorealizmu, wbrew początkowym stwierdzeniom, że kierunek ten nie jest nowym stylem, lecz nową świadomością, postawą tyleż wobec sztuki, co wobec życia.

Obrazowe porównanie „z epoki” mówiło, że neorealiści rzucali na ekran „płaty życia”. Początkowo przedmiotem interpretacji historyków stawał się ów „płatek życia”, fakt przeniknięcia do dzieła sztuki filmowej surowej, nieinscenizowanej rzeczywistości. Dziś przedmiotem uwagi staje się raczej sama czynność: „rzucanie na ekran”. Co to znaczy? Neorealiści manipulowali niestylizowaną w procesie rejestracji rzeczywistością w sposób, który produktowi owej manipulacji nadawał styl.

Po doświadczeniach nowych propozycji realizmu, których po neorealizmie było już kilka, nietrudno analizować propozycję włoską jako system konwencji. Nowych konwencji, niemniej konwencji, nie zaś zabiegu, który można przyrównywać do transkrypcji bezpośredniej.

Sposób, w jaki pracowali neorealiści, był podyktowany między innymi sytuacją przymusową: zniszczeniem przemysłu filmowego. Ze swych technicznych niedostatków uczynili wszakże walor – metodę. Ich filmy, kręcone półamatorsko, nie ujawniają swego prymitywizmu technicznego, jak to widzimy w niektórych dziełach współczesnych świadomie stylizowanych na amatorszczyznę. Neorealiści nie zdradzali swojej słabości, wygrywali ją jako artystyczny efekt. Podobnie zaczynała w ich filmach „grać” sama rzeczywistość. Łachmany stawały się kostiumem, sznury bielizny dekoracją, nieporadność aktorska manierą, szorstka fotografia – stylem, niedbały montaż – sposobem manifestacji twórczego „ja”.

W świadomości reżysera neorealistycznego – pisze Bazin – następuje proces filtrowania rzeczywistości. Zapewne jego świadomość, tak jak wszelka świadomość, nie przepuszcza przez siebie całego strumienia rzeczywistości, dokonuje wyboru; ale ten wybór nie jest oparty ani na logice, ani na psychologii. Ma on charakter ontologiczny – w tym sensie, że obraz rzeczywistości pozostaje globalny¹.

Rossellini mówi nie o ontologii, lecz o miłości do rzeczywistości, która każe nie rozdzielać w obrazie filmowym tego, co złączyła natura. „Materią filmu realistycznego jest nie anegdota, a świat – dowodzi twórca. – Nie mamy też z góry ustalonych, ponieważ rodzą się one same z siebie...”².

Teoretyk powie o tej ostatniej sprawie, że filmy neorealistyczne nie mają sensu apriorycznego nadanego przez kompozycję, lecz jedynie sens *a posteriori*, pozwalający „naszej świadomości przechodzić od faktu do faktu, od jednego skrawka rzeczywistości do następnego”³. W nowej literaturze przedmiotu pojawiła się koncepcja kina tworzonego przez neorealistów, jako kina autorów, którzy

ujawnili swoją własną koncepcję *le caméra stylo*, osobiste, poetyckie, a przeto zaangażowane pojmowanie reżysera jako autora tekstu filmowego. Prace neorealistów, zarówno reżyserów, jak i krytyków, przyniosły poszerzenie intelektualnych i kulturowych zainteresowań wczesnych krytyków kina z lat dwudziestych. Ricciotto Canudo dostrzegł możliwości kina nie w tym, że jest ono medium narracyjnym, lecz środkiem generującym myśl. Jakkolwiek powojenna teoria autorska daje się zredukować do pojęcia autorstwa indywidualnego, jej wyjściową inspiracją była transformacja medium kinowego tak, by stało się bardziej giętkie, jeśli chodzi

¹ André Bazin, *Obrona Rosselliniego* [w:] idem, *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michalek, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1963, s. 211.

² Cyt. za: ibidem, s. 210.

³ Ibidem, s. 212.

o możliwości otwarcia na poważne problemy, a jego publiczność angażowała się poprzez obraz w sposób korespondujący ze złożonością powojennego życia⁴.

Dodajmy, że neorealizm jest także sprawą postawy estetycznej i moralnej, która – jak chce Bazin – znajduje swój wyraz w „reżyserowaniu faktów”, a

sztuka Rosselliniego to umiejętność nadania faktom struktury najbardziej gęstej, a jednocześnie najbardziej eleganckiej. To nie znaczy wdzięcznej – lecz najostrzejszej, najprostszej i najbardziej jednoznacznej. Dzięki niemu neorealizm odnalazł w sposób naturalny swój styl i swoje metody abstrahowania. Respektowanie rzeczywistości nie oznacza bowiem gromadzenia wyglądów tej rzeczywistości, przeciwnie, to umiejętność odarcia z niej wszystkiego, co nieistotne, osiągnięcia „totalności” przez prostotę⁵.

Bazin bronił Rosselliniego przed krytyką włoską, która jego filmom z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych zarzucała zdradę ideałów neorealizmu, co miało się wyrażać zaniechaniem tematyki społecznej na rzecz zgłębiania problemów moralnych. Ten sam autor wypowiada też znamienne kwestię uznając, że nie ma czystych filmów neorealistycznych. W każdym z nich istotna jest „rzeczywistość dokumentalna”, ale też „coś jeszcze”⁶. W wypadku Rosselliniego ten naddatek od samych początków, w samym sercu jego najwybitniejszych neorealistycznych dokonań, zarysował się z całą wyrazistością, co sprawia, że jak swego czasu uznano go za „ojca neorealizmu”, tak został też uznany za „ojca modernistycznego kina”.

Jest bowiem w twórczości Rosselliniego pewien nader znamieny, charakterystyczny dualizm, który czynił i czyni go nadal „obcym wśród swoich, swoim wśród obcych”. Z jednej strony był neorealistą tam, gdzie jeszcze nikt nie spodziewał się po nim znamion tego stylu i pozostał neorealistą nadal, gdy już nikt od niego tego nie oczekiwał. Z drugiej strony – pierwiastek kreacyjno-poetycki, owo tajemnicze „coś jeszcze”, bez trudu można odnaleźć w jego trylogii wojennej (*Rzym miasto otwarte*, 1945; *Paisà* 1946; *Niemcy, rok zerowy*, 1947), uznanej za szczytowe osiągnięcie neorealizmu.

Przywołajmy zatem na świadka *Paisę*, film słusznie uznawany za najwybitniejsze dzieło tego twórcy i zarazem jedno z najważniejszych (jeśli w ogóle nie najważniejsze) arcydzieł neorealizmu. O *Paisie* można powiedzieć dziś to, co swego czasu o *Pancerniku Potiomkinie* (*Bronienosiec Potiomkin*, 1925, reż. Siergiej Eisenstein), mimo że deklarowana postawa obu twórców była diametralnie odmienna. Zarówno film Eisensteina, jak i Rosselliniego przypominają kronikę, lecz oddziałują jak dramat. Czyżby więc utwór *par excellence* kreacyjny, zrodzony z inspiracji ideologicznej

⁴ Marcia Landy, *Italian Film*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, s. 17.

⁵ André Bazin, op.cit., s. 214.

⁶ Ibidem, s. 213.

i jawnie pełniący funkcję polityczną, oraz dzieło będące wynikiem „globalnego opisu rzeczywistości dokonywanego przez globalną świadomość”⁷ – jak chce Bazin – mogły się, mimo wszelkich różnic, w pewnym punkcie spotkać?

Społeczno-epickie panoramy Rosselliniego, owe dzieła-freski: *Rzym miasto otwarte* i *Paisá*, ukazały cierpienia narodu włoskiego i jego solidarną postawę w walce z faszyzmem w sposób tak sugestywny i przekonujący, że doniosła rola polityczna, jaką spełniły, nie może ująć uwagi. Stawiały one społeczeństwo włoskie na równych prawach wśród narodów świata gnębionych przez faszyzm i mobilizujących wszystkie swe siły w walce z hitlerowskimi Niemcami. Niektórzy krytycy wspominają o „prowizorycznej ideologii” neorealistycznych filmów Rosselliniego, wyrażającej się brakiem autorskiego osądu, lecz pozostawieniem oceny widzowi, bowiem wszyscy bohaterowie, niezależnie od różnic ideologicznych, pokazani są z tego samego punktu widzenia. Dziś wszakże, w nieco mniejszym stopniu w *Paisie*, ale bardzo wyraźnie w *Rzymie*, ten pozorny obiektywizm relacji ulatnia się bez śladu, a na plan pierwszy wysuwa się aspekt apologetyczno-patetyczny, niepozostawiający wątpliwości co do ideologicznej intencji.

Paisá robi wrażenie filmu realizowanego techniką dokumentalną w samym centrum zachodzących wydarzeń. Dzieje się to wszakże, jak wiadomo, za sprawą techniki narracji i zabiegów rekonstrukcyjno-inscenizacyjnych. Rzeczywistość okresu, który przedstawił Rossellini, była w momencie opisu przeszłością, choć niezmiernie bliską i żywą w pamięci ludzkiej, niemniej minioną, której nie można było rejestrować, lecz którą należało odtworzyć. Ekipa scenarzystów (sam Rossellini, Sergio Amidei, Fellini i ich pomocnicy) jeździła po kraju szukając materiału, realiów, wspomnień, przeprowadzała niezliczone rozmowy z chłopami, rybakami, mieszkańcami małych miasteczek, byłymi partyzantami, słowem z ludem, który miał się stać, jako zbiorowość, bohaterem filmu. Tytułowy „paisa” to zniekształcone włoskie *paesano* lub angielskie *peasant*, a więc chłop, tubylec.

Film składa się z sześciu epizodów (planowany siódmy pt. *Więzień* nie został nakręcony), realizowanych kolejno na Sycylii, w Neapolu, Rzymie, Florencji, Romanii i w dolinie Padu; nad Włochami przetacza się wojna, żołnierze wkraczających wojsk alianckich spotykają się z różnymi problemami i doświadczeniami Włochów. Różnorodne kontakty, będące niejednokrotnie źródłem pomyłek i rozczarowań, odsłaniają oczom obcych prawdziwe oblicze wojny w tym kraju. Jest nim bezgraniczne cierpienie.

Dwie są główne przyczyny, dla których gigantyczny, przejmujący fresk Rosselliniego niesie nieodparte wrażenie autentyzmu, prawdy nie konstruowanej, lecz odnajdywanej, jak gdyby odkrywanej okiem beznamytnie rejestrującej kamery. Pierwszą jest specyficzny punkt widzenia na przedstawioną rzeczywistość, który stanowi zarazem sposób wpisania do filmu odautorskiej intencji. Drugą – technika narracji

⁷ Ibidem, s. 210.

uwierzytelniającej posłanie autora przywoływaniem pełnego kontekstu zdarzeń za pomocą długich ujęć, respektowania realnego czasu trwania sceny, wypełniania kadru „żyjącym” funkcjonalnym tłem.

Rossellini pokazuje kolejne wydarzenia, stanowiące oś fabularną poszczególnych nowel, oczami Amerykanów wkraczających do obcego, do niedawna wrogiego kraju, nieznających języka, obyczaju, mentalności włoskiej, czasem zdolnych zrozumieć ludzi, z którymi się stykają, czy nawet solidaryzować się z nimi, innym razem osądzających niesłusznie i niesprawiedliwie. Na skutek przyjętego punktu widzenia następuje zarazem rozszerzenie strefy obserwacji i zawężenie strefy interpretacji. Włochy w oczach obcego to chaos obrazów, niełatwych do odczytania i uporządkowania. W wielkiej panoramie, jaka przesuwana się przed kolejnymi amerykańskimi bohaterami poszczególnych epizodów, dostrzegają oni fakt czy wydarzenie bezpośrednio ich dotyczące, które staje się jak gdyby źródłem krystalizacji dla ich odczuć, wyobrażeń i sądów, czasem trafnych, rozumiejących, czasem krzywdzących. Wydarzenie to, wyizolowane w subiektywnych odczuciach bohatera, jawi się oczom widza wraz z unoszącym je potokiem życia, zbyt bogatym, zmiennym i bezkształtnym, by poddawał się bez reszty porządkującej racjonalizacji. Uwaga skupia się w ostatecznej konsekwencji na zarysie fabuły i emocjach bezpośrednio przez nią niesionych, których wywołanie jest celem twórcy.

Ów potok życia, utrwalony na ekranie w całym swym nadmiarze, ze wszystkimi naddaniami wobec tematu i fabuły, pozwala widzieć w Rossellinim beznamiętnego kronikarza, który odkłada na bok całą swą wiedzę i osobiste doświadczenie z okresu wojny, by ją odnotować okiem niejako „nieuprzedzonym”, pokazać, nim spróbuje osądzić. Niemniej każda nowela (choć w różnym stopniu) przynosi, jeśli nie racjonalnie sformułowany sąd, to jednoznaczną reakcję emocjonalną na wydarzenia, reakcję podpowiadającą ocenę i konkluzję: Włosi, sojusznicy faszystowskich Niemiec, są narodem okrutnie doświadczonym przez wojnę, nie mniej niż inne narody, a może bardziej, gdyż był to czas, kiedy obie strony: Niemcy i alianci, uważały ich za wrogów.

W epizodzie sycylijskim żołnierz amerykański kwituje przysługę, jaką oddała patrolowi młoda Włoszka, epitetem „przeklęta dziwka”. Jest przekonany, że to ona zdradziła Niemcom obecność Amerykanów, podczas gdy dziewczyna zginęła próbując ich ostrzec. Kiedy przeklinający ją Amerykanie odchodzą, kamera ukazuje na skałach martwe ciało.

Tragiczny finał w dolinie Padu pokazuje solidarne współdziałanie oddziału alianców i partyzantów włoskich. Kiedy wpadają w ręce Niemców, tylko Amerykanom przysługują prawa jeńców wojennych, partyzanci zostają rozstrzelani. Towarzysze broni przyjmują ten fakt całkowicie bezradni. Ten, który próbuje się buntować, podzieli los partyzantów.

Epizody: neapolitański i rzymski najsilniej wykorzystują odwołanie się do emocji. Sentymtalne opowiadki – o głodnym, opuszczonym dziecku, które kradnie

żołnierzowi buty, i pięknej dziewczynie, która została prostytutką – z całą oczywistością ukazują Włochów jako budzące współczucie bezbronni i niewinne ofiary dziejowego zamętu. Ariel, któremu ukradziono buty, wstrząśnięty losem chłopca i jego pobratymców, pośrednio zawinionym także przez aliantów, oddał się przepełniony wzruszeniem, a być może, że i zrozumieniem. Fred, dla którego dziewczyna pozostała wspomnieniem czegoś pięknego i czystego, nawet nie kojarzy jej obrazu ze spotkaną prostytutką. Ona będzie czekać daremnie, podczas gdy on wyrzuci otrzymaną kartkę z adresem.

Tylko dwa epizody – florencki i klasztorny – wolne są od podobnego rodzaju puenty i podsumowań na skutek ograniczenia się do czysto zewnętrznego opisu: obraz okupowanej Florencji przypomina senny koszmar, przez który przedziera się bohaterka w poszukiwaniu narzeczonego, by u kresu wędrówki dowiedzieć się o jego śmierci.

Epizod rozgrywający się w małym prowincjonalnym klasztorze, gdzie chronią się trzech kapelani w mundurach, ma natomiast wydźwięk ironiczny i chyba w nim jednym twórca zdobywa się na cień dystansu wobec swych rodaków. Duchowni okazują się obcego wyznania, dwaj są chrześcijanami – co jest mniej szokujące – ale jeden to Żyd. Nawet kataklizm, który przetoczył się nad ziemią włoską, nie zdołał zatrzymać bariery uprzedzeń i przesądów, a z duszpasterzy różnych religii uczynić wspólnotę.

Rzeczywistość włoska oglądana amerykańskimi oczami to świat jak gdyby „obcy”, wieloznaczny, niedookreślony, który ujawnia swoje „sensy” mimochodem, okazjonalnie, obserwatorom nie zawsze zdolnym trafnie je odczytać. Fred działa w pijackim odurzeniu, tożsamość Franciszki i przygodnie spotkanej prostytutki odsłania się nam, nie jemu. Podobnie patrol, nie wie, co naprawdę zaszło między dziewczyną, pozostawionym kolegą a Niemcami. Tylko my wiemy, co uczyniła dziewczyna i że została zabita.

Tylko w takich momentach Rossellini poszerza konsekwentnie przestrzeganą optykę „amerykańską”, gdy chce przekonać nas, że Amerykanie mylili się w swych sądach, bądź na skutek nieufności wobec Włochów, bądź pochopnie przyjmując pozor za prawdę. Przyjęty przez autora sposób widzenia nie był dlań sensem samym w sobie, lecz środkiem do realizacji wyraźnie sprecyzowanego i uświadomionego zamysłu. Dla Rosselliniego – Włocha tkwiącego w samym centrum zdarzeń – rzeczywistość okupowanych i walczących Włoch nie była chaosem rzeczy i działań nieokreślonych, nieznanymi, rzadko zdradzającymi prawdziwe oblicze. Jeśli przekazywał ów świat takim właśnie, to po to, by dokonać w nim pozornych odkryć, przeznaczonych dla obcych oczu, odczytać sensy usprawiedliwiające i gloryfikujące prostego człowieka włoskiego, dla którego w tej wojnie każdy wybór niósł cierpienia i śmierć.

Historyczną zasługą twórcy jest fakt, że nie ograniczył się do elementów, które w jego dziele posłużyły konstrukcji ideologicznej czy pomysłom fabularnym, obliczonym na doraźne emocjonalne oddziaływanie. W swym procesie o uniewinnienie i re-

habilitację Włoch – bo takim właśnie procesem jest *Paisá* w warstwie ideologicznej – Rossellini powołał na świadka samą rzeczywistość: życie, sugestywne obrazy ludzi, rzeczy i zdarzeń, które istotnie przebiegały właśnie tak, jak pokazuje Rossellini.

Wielokrotnie opisywano technikę narracji Rosselliniego i do tych wnikliwych analiz trudno dodać obserwacje nowe. Może tylko warto zwrócić uwagę na specyfikę zabiegów „dokumentalizacyjnych” w warstwie dźwięku. Komentarz narratora już na wstępie przynosi aurę autentyzmu, sugerując szeroki zasięg panoramy. Krąg widzenia obejmuje nie bohatera lub bohaterów czy jedną wybraną społeczność, lecz cały kraj, cały naród. Komentarz, w miejsce dźwięku właściwego światu przedstawionemu, wywołuje inny stosunek widza do prezentowanych zdarzeń: to nie fikcja, odtworzona sumienne w swych prawach quasi-realności, lecz jak gdyby ewokowana sama rzeczywistość. Świat przedstawiony nie „gra”, nie udaje innej rzeczywistości niż ta, którą naprawdę jest. Rossellini operuje na przemian komentarzem, odcinającym dźwięki przynależne ukazywanemu obrazowi, i możliwie pełnym dźwiękowym kontekstem wydarzenia. Obie te techniki właściwe są przede wszystkim filmowi dokumentalnemu i posługując się nimi w licznych partiach *Paisy*, twórca wzmacnia wrażenie autentyzmu relacji.

Paisá jest zatem rodzajem syntezy dwu technik i postaw twórczych uchodzących dotychczas za antynomiczne: dokumentu i fabuły, rejestracji i kreacji, eposu i poezji, kina politycznego i lirycznego. Syntezą zdumiewająco harmonijną.

Ale – jak wspomniałam wcześniej – Rossellini był już neorealista nim został za takowego uznany, gdy w połowie lat czterdziestych zrealizował trylogię wojenną. Jego wcześniejsze filmy, określone mianem faszystowskich lub – mniej kontrowersyjnie – nakręcone w okresie faszyzmu, mają już, i to w znacznym stopniu, te charakterystyczne cechy, które znajdujemy w jego dziełach późniejszych, a które zostały uznane za typowe zarówno dla niego samego, jak i neorealizmu w ogóle.

Nieprzypadkowo zaczynał od filmów dokumentalnych, poprzedzonych przez amatorskie próby nastolatka. Młodego Rosselliniego fascynowały przede wszystkim aspekty techniczne, charakterystyczne dla wczesnej fazy rozwoju kina – możliwości fotografii, manipulacji kamerą, montażem. Jego pierwszy film *Preludium do Popołudnia fauna* (1936) został uznany za wart rozpowszechnienia, ale zdjęty przez cenzurę ze względu na sceny „niemoralne”. Inne źródła podają, że pozostał nieukończony, podobnie jak wcześniejsza *Dafne*. O kilku późniejszych znajdujemy wzmianki, że najprawdopodobniej nie zachowały się.

Historycy najchętniej pomijaliby wczesny okres twórczości Rosselliniego, a ponieważ nie jest to możliwe, kwitują go w sposób zdawkowy. Reżyser zrealizował wówczas: *Biały statek* (1941), *Pilot powraca* (1942), *Człowieka z krzyżem* (1943), *Pragnienie* (1943; Rossellini nie ukończył tego filmu, uczynił to trzy lata później Marcello Pagliero). O ich wymowę można się spierać. Trudno sobie wyobrazić, by w faszystow-

skich Włoszech i to w okresie wojny, mogły powstać filmy jawnie antyfaszystowskie⁸, ale filmy Rosselliniego, oglądane bez uprzedzenia, są przede wszystkim filmami spod znaku ideologii chrześcijańskiej i ogólnohumanistycznego przesłania. W oczach Rosselliniego każda wojna niesie ze sobą zło, zniszczenie i śmierć, dotykając jednak obie zaangażowane w nią strony. Powoduje niewymowne cierpienia i degradację jednostki ludzkiej wystawianej na próby, którym niepodobna sprostać. Człowiek może uratować swoją ludzką godność poprzez solidarność z innymi, zdolność do współczucia, miłość i poświęcenie, których źródłem jest wiara. Rossellini z okresu faszystowskiego i z okresu komunizmu głosi w istocie te same prawdy moralne. Bohaterami *Człowieka z krzyżem* i *Rzymu miasta otwartego* są w obu wypadkach księża, którzy giną nie w imię sprawy, lecz poświęcają swoje życie w obronie drugiego człowieka w imię chrześcijańskiej miłości bliźniego.

Co jednak wydaje się bardziej istotne, gdy próbujemy scharakteryzować postawę estetyczną Rosselliniego jako neorealisty *avant la lettre*, to jego akces do poetyki quasi-dokumentalnej. O przyczynach tego akcesu, który nie był jedynie osobistym wyborem Rosselliniego, lecz całej jego generacji pisze, nie bez sarkazmu, Tadeusz Miczka:

Jednocześnie faszyci i antyfaszyci, kwestionując wzorce ideologicznej retoryki, uznali konwencje neorealistyczne – trochę obce dotąd kulturze włoskiej – za punkt wyjścia z artystycznego impasu. Oczywiście neorealizm w ostatecznym kształcie okaże się zjawiskiem antyfaszystowskim i wielopostaciowym, ale warto zwrócić uwagę na to, że w tym właśnie czasie na Półwyspie Apenińskim burzliwy spór o nowe kino społeczne toczył się już na łamach oficjalnej prasy, zyskując nawet poparcie Pavoliniego, Vittoria Mussoliniego i ministra spraw zagranicznych, Galeazzo Ciano. Bardzo wielu artystów i intelektualistów jednak nie przeżywało lub nie uświadamiało sobie jeszcze wyraźnie konfliktu pomiędzy szlachetną intencją artystycznego rozszyfrowania rzeczywistości, a faszystowską mitologizacją i fałszowaniem prawdy historycznej. Blasetti, De Robertis, Rossellini, Chiarini, Michelangelo Antonioni i inni reżyserzy raczej nie uchylali się od wykonywania „pracy edukacyjnej” na rzecz dyktatury „czarnych koszul”, co jednak w niczym nie przeszkodziło im po upadku *duce* sympatyzować z ideologicznymi doktrynami neorealizmu, a nawet propagować je⁹.

⁸ Autor bodajże najbardziej szczegółowej i wyczerpującej biografii Rosselliniego, Tod Gallagher (idem, *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Film*, New York: Da Capo Press 1998), porównał scenariusze wczesnych filmów reżysera, napisane przez zaangażowanych faszystów, z ich wersjami ekranowymi. Jest ewidentne, że Rossellini dalece ingerował w ich treść, eliminując to, co wskazywałoby na propagowanie ideologii faszystowskiej. Np. w scenariuszu filmu *Pilot powraca*, bohater nie porwuje samolotu i nie wraca do Włoch, lecz pieszo przedziera się w stronę wojsk niemieckich, które wita słowami: Heil Hitler!

⁹ Tadeusz Miczka, *10 000 km od Hollywood*, Kraków: Oficyna Literacka 1992, s. 128.

Najciekawsze przedstawienie tej złożonej problematyki znajdujemy w książce Petera Bondanelli¹⁰. Píše on mianowicie, że kino włoskie okresu faszystowskiego (1922–1943) zostało na długie lata wymazane ze świadomości społecznej jako zjawisko niegodne uwagi krytyków i historyków. Cytowane przez autora opinie Cesare Zavattiniego i Carla Lizzaniego zostały milcząco przyjęte jako niekwestionowany wyrok. Zdaniem Zavattiniego żaden z siedmiuset zrealizowanych wówczas filmów nie jest godzien uwagi. Lizzani dodaje, że ani jeden fotogram nie jest wart zapamiętania ani żalu, gdyby zaginął.

Rewizja faszystowskiego kina – pisze Bondanella – godzi w najbardziej ludzający mit włoskiej historiografii filmu – uporczywą interpretację powojennego włoskiego neorealizmu jako zjawiska absolutnie rewolucyjnego i oryginalnego, rezultatu jednoznacznego i absolutnego zerwania zarówno z kinem włoskim okresu faszyzmu, jak też z klasycznymi „prawami” ustanowionymi przez Hollywood. Tymczasem [...] stosunek neorealizmu do rodzimej przeszłości i dominującego języka filmowego Hollywood był znacznie bardziej złożony niż to sugeruje mit o jego oryginalności. W istocie włoska kultura filmowa okresu faszyzmu była bogatą, złożoną, wysoce heurystyczną trampoliną dla powojennego kina¹¹.

Jeśli nawet ostro sformułowana opinia Bondanelli wynika po części z przekory, to trudno jest przeczyć faktom. Centro Sperimentale di Cinematografie – profesjonalna szkoła filmowa – powstała w 1935 roku. W 1937 roku otworzyła swoje podwoje Cinecittà, jedna z najlepiej i najnowocześniej wyposażonych wytwórni w Europie. W 1934 roku zainaugurowany został festiwal filmowy w Wenecji. Kinematografia włoska dysponowała świetnie przygotowaną kadrą reżyserów, scenarzystów, operatorów, specjalistów w różnych dziedzinach techniki filmowej. Wtedy zaczęli swoją działalność realizatorską niemal wszyscy najważniejsi twórcy powojennego neorealizmu. Wbrew temu, co przyjęło się sądzić, reżim nie przywiązywał zasadniczej wagi do strony ideologicznej powstających filmów. Wzorem było Hollywood, a nie kinematografia radziecka bądź hitlerowska.

Na czele wpływowego czasopisma „Cinema” stał wprawdzie Vittorio Mussolini, syn dyktatora, osobiście zaangażowany w scenariopisarstwo i produkcję, ale gromadziło ono młodych ludzi lewicowych poglądów, jak Giuseppe de Santis, Carlo Lizzani, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni i Mario Alicata. „Cinema” atakowało produkcję rozrywkową optując za realizmem jako sztuką prawdziwie włoską. Kino realistyczne miało sięgać po techniki dokumentalne, by odzwierciedlać to, co autentyczne i prawdziwe. Już w 1933 roku Leo Longanesi, wówczas zdeklarowany zwolennik faszyzmu, pisał:

¹⁰ Peter Bondanella, *The Films of Roberto Rossellini*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.

¹¹ Ibidem, s. 5.

Powinniśmy robić filmy skrajnie proste, oszczędne w zakresie inscenizacji, niekorzystające ze sztucznych dekoracji – filmy, których materiałem byłaby rzeczywistość. W istocie, naszym filmom brak realizmu. Rzeczą nieodzowną jest, by wyjść prosto na ulicę, wprowadzić kamerę na podwórka, stacje kolejowe. By stworzyć naturalny i logiczny film włoski wystarczy właśnie wyjść na ulice, zatrzymać się gdziekolwiek i obserwować uważnym okiem, co wydarzy się w ciągu pół godziny, bez żadnych uprzednich założeń na temat stylu¹².

Uderza zasadnicza zbieżność z późniejszymi wypowiedziami Zavattiniego, stanowiącymi manifest neorealizmu¹³.

Wszyscy przyszli twórcy neorealizmu proponowali pracować w okresie faszystów – pisze Roy Armes – uznając swoje próby realistycznego portretowania życia za frustrujące, niemniej widziany z dystansu efekt okazał się pozytywny: miast zostać skorumpowanymi przez faszyzm, dystansowali się do niego bądź utwierdzali w postawie opozycyjnej. Ostatecznie jednak bieżące trendy i możliwości kina lat trzydziestych i czterdziestych nie dostarczały istotnej inspiracji filmowcom, którzy, jak inni artyści i intelektualści włoscy, szukali nowych modeli zagranicą i w tradycji rodzimej¹⁴.

Armes sygnalizuje wpływy rosyjskiej szkoły montażu, lecz przede wszystkim kina francuskiego lat trzydziestych oraz literatury włoskiej i amerykańskiej. Istotne znaczenie miał fakt, że w okresie wojny we wszystkich państwach w nią uwikłanych powstawały kroniki, utrwalając wydarzenia na froncie, co przyczyniło się do rozwinięcia technik kina dokumentalnego. We Włoszech powstawały ponadto tzw. fikcjonalne dokumenty¹⁵. Posługiwały się one autentycznym materiałem dokumentalnym, włączonym w obręb fikcyjnej opowieści. Grali w nich zarówno aktorzy profesjonalni, jak i nieprofesjonalni. Mistrzem tego gatunku okazał się Francesco De Robertis, w którym Rossellini znalazł nauczyciela i z którym współpracował przy realizacji filmów produkowanych przez siły zbrojne marynarki i lotnictwa. Rossellini był zbyt silną i zbyt wcześnie skrytalizowaną osobowością twórczą, by przeceniać wpływy, którym wówczas ulegał, ale fikcjonalny dokument być dlań zaczynem tej koncepcji kina, którą rozwijał przez całe życie.

Fabule przedwojennych dzieł Rosselliniego wydają się dziś nader naiwne (scenarzystą filmu *Pilot powraca* był Vittorio Mussolini, w czołówce skryty pod pseudoni-

¹² Leo Longanesi, *The Glass Eye* [w:] Adriano Aprà, Patrizia Pistagnezi (red.), *The Fabulous Thirties: Italian Cinema, 1929-1944*, Milan: Electra International 1979, s. 50.

¹³ Roy Armes, *Patterns of Realism. A Study of Italian Neo-Realist Cinema*, South Brunswick and New York: A.S. Barnes and Company, London: The Tantiry Press 1971, s. 49.

¹⁴ Przekład angielski por.: Cesare Zavattini, *A Thesis on Neo-Realism* [w:] David Overbey (red.), *Spring time in Italy: A Reader on Neo-Realism*, Hamden: Archon Books 1979, s. 67–78.

¹⁵ Por. na ten temat Gianni Rondolino, *Italian Propaganda Film: 1940-1943* [w:] K.R.M. Short (red.), *Film and Radio Propaganda in World War II*, Knoxville: University of Tennessee Press 1983.

mem Titio Silvio Mursino); historie, opowiedziane dość niezręcznie, zawierały mocne akcenty melodramatyczne. Nietrudno jednak dostrzec ich pretekstowy charakter, opowiadanie fabuł nigdy nie interesowało Rosselliniego, chyba że były to „małe fabuły” na wzór opisanych przez Kracauera wątków znalezionych i epizodów¹⁶. Poza czy ponad historią i możliwością uzyskania jej propagandowego wydźwięku, interesował Rosselliniego świat przedstawiony, konkretnie, rzeczywistość. Jego filmy zachowują pozór dokumentalizmu wbrew melodramatycznym, niezbyt sprawnie napisanym scenariuszom.

Niechęć do fabuł deklarował od początku. Jak pisze Renate Möhrmann:

Trudności sprawia mu rozwinięcie wątku w tradycyjny sposób, opowiedzenie historii nieprzerwanie od początku do końca. Pracuje w sposób wybiórczy, inspirują go szczegóły, stale rozwija wątki poboczne. Dlatego nienawidzi scenariuszy. Ograniczają go, blokują fantazję. W rzeczywistości najbardziej odpowiada mu forma filmu epizodycznego – pokawałkowane życie odpowiada pokawałkowanej historii¹⁷.

Przedwojenne filmy Rosselliniego mają wprawdzie indywidualnych bohaterów, których zagrali zawodowi aktorzy, i zarys historii, ale uwagę reżysera przykuwały te partie materiału, które mógł pokazać na sposób dokumentalny.

W *Białym statku* mamy klasyczny wątek melodramatyczny. Tytułowy statek to pływający szpital. Ranny marynarz, który tam trafia, zakochuje się z wzajemnością w swojej pielęgniarce, a ich miłość wieńczy happy end. Niemniej Rossellini skupia uwagę przede wszystkim na pejzażach morskich, przedmiotach należących do medycznego i wojskowego wyposażenia statku, rutynie codziennych czynności i zwykłych ludziach (załogę statku grali aktorzy niezawodowi).

Nie inaczej jest z filmem *Pilot powraca*, historią lotnika zestrzelonego nad Grecją. Trafia do obozu, zakochuje się w spotkanej tam pielęgniarce, ale korzystając z zamętu ucieka w trakcie bombardowania, porywa samolot i wraca do kraju. Finał ma charakter dramatyczny. Jego samolot rozpoznany jako nieprzyjacielski zostaje ostrzelany przez rodaków. Niemniej bohaterowi udaje się szczęśliwie wylądować. I znów, podobnie jak w poprzednim filmie, „wygrywa” materiał quasi-dokumentalny. Nie jest to jednak batalistyka wojenna ani efektowne walki powietrzne, lecz długie sekwencje pokazujące codzienną pracę pilota oraz sceny w obozie, z ich prozą udręczającej egzystencji. Rosselliniego zawsze fascynowały maszyny, toteż i tutaj bohaterami są przede wszystkim samoloty, a później dopiero idol tamtych lat Massimo Girotti.

Akcja *Człowieka z krzyżem* rozgrywa się na froncie wschodnim. Nie dowiadujemy się, jaka to faza wojny, ani gdzie dokładnie rozgrywa się akcja, film nie zmierza

¹⁶ Por. Siegfried Kracauer, *Teoria filmu*, przeł. Wanda Wertenstein, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1975.

¹⁷ Renate Möhrmann, *Ingrid Bergman i Roberto Rossellini*, przeł. Elżbieta Kalinowska-Styczeń, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1999, s. 62.

w stronę jakiegokolwiek rozwiązania wątku militarnego. Jego bohaterem jest kapelan wojskowy, który zostaje na tyłach z rannym żołnierzem, trafiając do chaty rosyjskiego chłopą, gdzie spotykają się zarówno najeźdźcy, jak i Rosjanie. W tym filmie, podobnie jak w poprzednim, w warstwie tematycznej dominuje motyw solidarności, jaka rodzi się między wrogami. Rosjanka prosi księdza, by ochrzcił jej nowo narodzone dziecko, kobiety troskliwie opiekują się rannym włoskim żołnierzem. I znów film ten zrealizowany jest jak dzieło dokumentalne, można by niemal uwierzyć, że Rossellini kręcił go *on location* w trakcie działań wojennych. Nie ma tu efektownej batalistyki, żadnej odsieczy w ostatniej chwili (ksiądz ginie od strzału rosyjskiego żołnierza), jest tylko udręczająca codzienność wojny, próba przetrwania pod morderczym artyleryjskim ogniem.

Rossellini zaczął w czasie wojny (1943) jeszcze jedno dzieło – *Pragnienie*, które nie miało już nic wspólnego z polityką, ani motywami nadającymi się do propagandowego wykorzystania. Scenariusz napisał Giuseppe de Santis. Gdyby reżyser ukończył film w zamierzonym przez siebie stylu, mógłby zapewne konkurować z *Opętaniem* (*Ossessione*, 1942) Viscontiego. Akcja rozgrywała się na zacofanej wsi, reżyser kręcił kamerą z ręki, stawiał na nieprofesjonalną część ekipy. Film dokończył w trzy lata później Marcello Pagliero w duchu tradycyjnego melodramatu.

Powojenny akces Rosselliniego do neorealizmu był czymś absolutnie naturalnym. To był przecież jego estetyczny ideał, do którego zamierzał w twórczości wcześniejszej, wszelako obciążonej też innymi serwitutami. Temperament i osobiste preferencje reżysera korespondowały z założeniami neorealizmu. Nawet to, co w istocie utrudniało pracę – zrujnowane studia, brak materiałów, Rosselliniemu zdawało się sprzyjać. *Rzym miasto otwarte* powstawał fragmentami, całkowicie poza studiem, wręcz na ulicach, wprawdzie z udziałem gwiazd (Anna Magnani, Aldo Fabrizi), co po latach mu zarzucano, jako koncesję neorealisty na rzecz kina bardziej tradycyjnego, ale też i niekontrolowanego żywiołu ulicy. Powszechnie wiadomo, że Rossellini chciał zrobić film dokumentalny o Don Giuseppe Morosinim, proboszczu z Santa Melania, rozstrzelanym przez gestapo za pomoc udzielaną dezertantom. (Przypomnijmy, że prototypem kapelana w *Człowieku z krzyżem* również była autentyczna postać – Don Reginaldo Giuliani, który zginął na froncie wschodnim).

W trakcie realizacji materiału, film się rozrastał, przeradzał w opowieść fabularną, niemniej wielowątkową, epizodyczną, skoncentrowaną wokół postaci, których losy luźno zazębiały się ze sobą. Wątek księdza pozostał, lecz na pierwszym planie znalazła się historia inżyniera Manfrediego, przywódcy Frontu Wyzwolenia Narodowego, ukrywanego przez przyjaciół, lecz zdradzonego przez sprzedajną kochankę – narkomankę Marinę. Początek filmu eksponuje natomiast historię Francesca, przyjaciela i towarzysza Manfrediego, oraz jego kochanki Piny. Francesco i Pina mają wziąć ślub, na prośbę Piny ma to być ślub kościelny, mimo że komunista Francesco jest niewierzący. Pina tłumaczy jednak, że lepiej wziąć ślub u zaprzyjaźnionego księ-

dza, sprzyjającego partyzantom, niż przed faszystowskim urzędnikiem. Gdy Francesco zostaje schwytany w obławie, szalejącą z rozpacz Pinę zabijają Niemcy.

Istotny jest też wątek dzieci prowadzących działalność partyzancką na swój własny sposób, dyktowany dziecięcą fantazją i wyobraźnią. Miał to być materiał drugiego filmu dokumentalnego, który Rossellini chciał połączyć z filmem o Don Morosininu, a w konsekwencji włączył w fabułę, splatając z wątkiem Piny (jeden z chłopców jest jej synem z pierwszego małżeństwa) oraz księdza (inscenizując spowiedź rzekomo umierającego staruszka pomaga ukryć bombę w trakcie niemieckiej obławy).

W *Rzymie...* dochodzi już do głosu ta sama tendencja, którą w pełni zmaterializuje *Paisà*. Rossellini pokazuje społeczeństwo włoskie udręczone przez faszyzm, prześladowane przez niemieckiego okupanta, solidarne w swym gniewie i oporze. Postaci Niemców mają w sobie jednak groteskowe rysy demonów zła: zarówno Bergmann, skazujący partyzantów włoskich na tortury i śmierć, jak i przede wszystkim jego agentka Ingrid, złowrogi wampir-lesbijka, deprawująca Marinę, zarówno swymi względami, jak i narkotykami.

Zważywszy sposób, w jaki w *Rzymie...* Rossellini pokazał Niemców, fakt, że już w 1945 roku podjął się realizacji filmu *Niemcy, rok zerowy* mógł się wydawać zaskakujący. Renate Möhrmann utrzymuje, że Rosselliniego w tych latach nieustająco niepokoił problem niemiecki. Chciał znaleźć odpowiedź na pytanie, co stało się z tym narodem, ostatecznie takim samym jak wszystkie inne, że akceptując bez sprzeciwu faszyzm, został przywiedziony do ostatecznej katastrofy¹⁸.

Twórca dostał zezwolenie na realizację filmu we francuskiej strefie okupacyjnej. Jak zapewnia w pierwszych słowach, które słyszymy z ekranu: „Nie chodzi tu ani o oskarżenie narodu niemieckiego, ani o jego usprawiedliwienie, idzie o obiektywne pokazanie rzeczywistości”.

I znów dokument i fabuła walczą w tym filmie o palmę pierwszeństwa, i znów warstwa dokumentalna jest tym, co w pierwszej kolejności przyciąga uwagę. Rossellini powtórzył rozwiązanie znane z *Paisy*. Brak tu jednak umieszczonych w diegezie „obcych”, których oczyma oglądalibyśmy rzeczywistość powojennych, zrujnowanych Niemiec. Niemniej pozostaje efekt „obcego” spojrzenia; jest to spojrzenie samego Rosselliniego, który nie próbuje osądzać, lecz jedynie zobaczyć, zachowując bezstronność. O ile jednak zachowując pozór „amerykańskiego”, obcego spojrzenia w *Paisie*, Rossellini rozporządzał nie tylko okiem, lecz i umysłem wyposażonym w wiedzę, w filmie *Niemcy, rok zerowy* jest inaczej. Nieuprzedzone oko widzi ruiny ciągnące się w bezkres, rejestruje drobne epizody ilustrujące rzeczywistość zdominowaną przez nędzę, głód i strach, które rodzą demoralizację, oportunizm i niszczą więzy międzyludzkie. Ale pryzmat fabuły wnosi silny aspekt empatii. Centralną postacią jest dwunastoletni chłopiec. Biografowie Rosselliniego podkreślają fakt, że w tym czasie zmarł jego syn, Romano, a reżyser, oddany *pater familiae*, bardzo przeżył tę stratę. Jego osobiste emocje

¹⁸ Renate Möhrmann, op. cit., s. 60.

naznaczyły film. Mały Edmund Koehler reprezentuje to, co tak sugestywnie pokazał Rossellini w *Paisie* – niezawinione cierpienie. Ojciec chłopca jest ciężko chory, brat, do końca zwolennik reżimu, ukrywa się z obawy przed aresztowaniem, siostra wybiera prostytutkę. Troska o wyżywienie rodziny spada na barki Edmunda, który z rozpaczliwą determinacją stara się jak może, lecz jego wysiłki najczęściej chybają celu – przegrywa z silniejszymi od siebie, oszukiwany bądź okradany. Jedyny człowiek, który okazuje mu odrobinę życzliwości, były nauczyciel, to homoseksualista, zwabiający do siebie małych chłopców. Gdy Edmund szuka pomocy dla ojca, zamiast niej dostaje „radę”, w myśl której słabych, bezwartościowych i bezsilnych należy eliminować. Edmund truje ojca, w przeświadczeniu, że czyni dobrze, bowiem chory starzec też bezustannie powtarzał, iż jego śmierć będzie wybawieniem dla rodziny. Zdesperowane dziecko uświadamia sobie jednak potworność swojego czynu i popełnia samobójstwo.

Spojrzenie na Niemcy w roku zerowym ukazuje Niemcy przegrane, zrujnowane i upokorzone. Pryzmat losów Edmunda, postaci nieodmiennie pierwszoplanowej w całym filmie, niesie przesłanie podobne jak w innych dziełach Rosselliniego, niezależnie od tego, że ukazuje tu wroga – te Niemcy, to także Niemcy cierpiące. Wojna nie wybiera i nie segreguje swoich ofiar – ofiarami są wszyscy, niezależnie po której z walczących stron się znaleźli, świadomie bądź przypadkowo, czy wręcz przymusowo. Wojna i zwłaszcza wyzwolenie Włoch przez aliantów były tymi sprawami, które stały się „wielkim tematem” Rosselliniego i które w idealny sposób korespondowały z możliwościami jego talentu. Trylogia wojenna nie wyczerpała jego zainteresowania tą problematyką, wrócił do niej po latach filmem *Generał Della Rovere* (1959), a także w *Roku pierwszym* (1974). Fascynację tym epizodem historii Włoch, najlepiej ujął sam Rossellini:

Był to niezwykle moment w czasie wojny, gdy pojawił się najeźdźca. Byliśmy zdominowani przez Niemców, faszystów, doświadczyliśmy prześladowań i nagle, pewnego pięknego dnia przybyli inni. Jak wrogowie. Trzy dni później zauważyli, że nie jesteśmy wrogami, ponieważ jesteśmy ludźmi, takimi samymi jak oni¹⁹.

Dalsze filmy, istotne i ważne w dorobku Rosselliniego, to te, którymi miał jakoby sprzeniewierzyć się ideałom neorealizmu – określane czasem mianem modernistycznych. Z wyjątkiem *Franciszka, kuglarza bożego* (1950), są to utwory z udziałem Ingrid Bergman, hollywoodzkiej gwiazdy, żony reżysera. Diagnozuję, że zostały zrobione dla niej, należy jednak opatrzyć znakiem zapytania. Ingrid Bergman, która sama zaoferowała Rosselliniemu współpracę nie znając go osobiście, była miłośniczką jego neorealistycznych arcydzieł. Odniosły one w Stanach prestiżowy sukces, lecz publiczność ich nie oglądała. Bergman sądziła, że udział gwiazdy w dziełach neorealistycznych przyciągnie do kin publiczność, zjedna ją dla wielkiej sztuki. W założeniu filmy Rosselliniego z Ingrid Bergman w roli głównej miały realizować ten właśnie zamysł. Udział gwiazdy decydowałby o ich światowej promocji.

¹⁹ Cyt za: Roy Armes, op. cit., s. 66.

Rossellini realizuje kolejno: *Stromboli* (1949), *Franciszka, kuglarza bożego*, *Europę 51* (1952), nowelę do filmu *Jesteśmy kobietami* (1953), *Podróż do Włoch* (1953), *Joannę d'Arc na stosie* (1954, sfilmowane oratorium Arthura Honeggera, które wcześniej Rossellini wystawił na scenie) i *Strach* (1954). Wśród nich zwłaszcza *Stromboli*, *Franciszek* i *Podróż do Włoch* są filmami, którym nie sposób zarzucać zdradę neorealizmu i w których Rossellini pozostaje bez reszty wierny sobie. Zachowuje optykę dokumentalną i perspektywę filozofii chrześcijańskiej. Nie obniża lotów. Zwłaszcza *Stromboli* należy niewątpliwie do pierwszej piątki jego arcydzieł. I choć Ingrid Bergman gra główną rolę Karin (partnerują jej naturszczycy), prawdziwym bohaterem filmu jest wulkan, determinujący życie nielicznych mieszkańców wyspy, którzy tu jeszcze pozostali mimo surowych i niezmiernie uciążliwych warunków egzystencji. W tle wciąż jeszcze mamy echa wojny. Karin urodziła się na Litwie, poślubiła Czecha, utraconego w czasie wojny i wreszcie trafiła do obozu dipisów. Chciałaby wyemigrować do Argentyny, lecz nie uzyskuje pozwolenia. By wydostać się z obozu, decyduje się poślubić zakochanego w niej Włocha, który obiecuje zabrać ją na wyspę na Morzu Śródziemnym. Młodzi prawie się nie znają, porozumiewają się z trudem. Ona nie zna włoskiego, on mówi łamaną angielszczyzną na poziomie dziecka. Przyjazd na *Stromboli* jest dla Karin szokiem. Dymiący wulkan, nagie skały, zrujnowane opustoszałe domy, brak perspektyw i środków do życia. Pracując jako rybak Antonio może zarobić bardzo niewiele. Wykształcona piękna kobieta z zamożnego domu, wychowana w dobrobycie, jeśli nie wręcz w luksusie, nie potrafi się tu odnaleźć. Z prymitywnym, zaborczym Antoniem właściwie nie ma kontaktu. Dla mieszkańców wsi pozostaje obca, kobiety traktują ją z nieufnością i pogardą, zarzucając brak skromności. Karin nie rozumie praw rządzących tą małą społecznością i stale je narusza bądź łamie, co tylko pogarsza jej sytuację. Jedyne, czego pragnie, to uciec stąd jak najdalej. Nie ma jednak za co i nie ma jak. Antonio próbuje do tego nie dopuścić, a droga do portu po drugiej stronie wyspy prowadzi przez wulkan. Karin nie rezygnuje, zwłaszcza gdy odkrywa, że jest w ciąży. Szuka pomocy u księdza, próbując nawet go uwieść. Znajduje innego sojusznika – latarnik obiecuje jej pieniądze i pomoc. Zakończenie filmu jest wieloznaczne, różnie interpretowane (także przez samego Rosselliniego), jak również odległe od projektowanego pierwotnie. Streszczając list Rosselliniego do Ingrid Bergman w tej sprawie, Daniel Spoto pisze:

Z zamiarem rzucenia się w ognistą czelusć wulkanu [Karin – przyp. A.H.] wspina się na szczyt, ale słabnie i pada wołając do Boga. I to ją ratuje; zdarza się cud, za którym tak tęskniła, a jest nim nagle poczucie wolności, które zalewa jej duszę. Poddaje się w końcu z rezygnacją swojemu prostemu, nowemu życiu i mając wkrótce wydać na świat dziecko, powraca do wioski; akceptuje swoje życie takim, jakie ono będzie na tej jej Terra di Dio – Bożej ziemi²⁰.

²⁰ Donald Spoto, Ingrid Bergman, *Dama z Casablanki*, przeł. Anna Wojtaszczyk, Warszawa: Wydawnictwo Alfa 1998, s. 273.

W filmie Karin nie planuje samobójstwa, lecz ucieka, desperacko walcząc o życie swoje i przyszłego dziecka. Pada w drodze z wyczerpania, a gdy budzi się rankiem, doznaje swoistej iluminacji w obliczu cudu natury i jej niewysłowionego piękna. Finał ten nie daje jednak żadnych podstaw do tego, by orzekać, co ostatecznie stanie się z Karin. Czy rzeczywiście zaakceptuje swój los i wróci do wioski? Zginie podczas dalszej drogi? Dotrze do wymarzonego portu i odjedzie?

Jak się wydaje, Rosselliniemu nie zależało na sugestii jakiegokolwiek rozwiązania. Doprowadził swoją bohaterkę do momentu, w którym doznała ona (niewierząca, jak deklaruje wcześniej) dotknięcia łaski, otworzyła się na to, co nieznane, a co napełniło ją bezgranicznym szczęściem.

Hugo Salas łączy owe momenty ze specyficznym pojmowaniem rzeczywistości przez Rosselliniego. W przeciwieństwie do marksistowskiej interpretacji, w myśl której rzeczywistość i prawda nie są tożsame, dla Rosselliniego rzeczywistość jest prawdą. Dla marksistów rzeczywistość pojmowana jako to, co można zaobserwować w życiu codziennym, jest drogą do prawdy, która jest zbiorem stosunków produkcji rządzących społeczeństwem. Rossellini nie identyfikuje rzeczywistości z tym, co widzialne. Widzialność jest sposobem, w jaki egzystencja jawi się człowiekowi.

Wprawdzie uczymy się patrząc, lecz jest coś, czego nie da się zobaczyć. Zatem nie możemy dotrzeć do prawdy poprzez wiedzę. Prawda jest czymś różnym od wiedzy, bowiem nie jest dostępna widzeniu ani językowi (jest sama w sobie niewyobrażalna) i tylko przekraczając granice naszej wiedzy umiemy dotrzeć do (a raczej doświadczyć) prawdy²¹.

Salas utrzymuje, że dla Rosselliniego wiedza ma nie tylko aspekt poznawczy i perceptualny, lecz także etyczny. Kiedy mówimy, że coś jest prawdziwe, zarazem, zgodnie z naszą wiedzą, uznajemy, że jest dobre lub złe.

Lecz nie ma to nic wspólnego z prawdą, bowiem jako to, co niemożliwe do wypowiedzenia, co znajduje się poza światem, prawda zakłada szok, zmianę, a nawet niemożność natychmiastowego odróżnienia dobra i zła. Odsłania jednostce, że jest coś, co burzy konceptualną strukturę, która do tego momentu determinowała wszystkie jej działania²².

To, co nazwałam momentem iluminacji, a Salas momentem doświadczenia prawdy, nie jest cudem pojmowanym religijnie.

Trudno przyjąć, że Rossellini, niepraktykujący katolik, wybrał formułę ortodoksyjnie pojmowanego cudu jako sposób rozwiązania problemów, w obliczu których stawa swoich bohaterów. Niemniej, cud jest tym wydarzeniem, które pojawia się w jego

²¹ Por. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/rossellini.html>, s. 5.

²² Ibidem.

filmach zbyt często, by przejść nad tym faktem do porządku. Z jednej strony cuda jako sprawa ludowej wiary, z drugiej jako wydarzenia publiczne, medialne są integralną częścią obyczajowości włoskiej. Wystarczy przypomnieć filmy Felliniego z *Nocami Cabirii* (*Le notti di Cabiria*, 1957) i *Słodkim życiem* (*La dolce vita*, 1960) na czele lub finał *La Strady* (1954), w którym Zampano szlochając nad brzegiem morza zdaje się doświadczać owego „dotknięcia łaski”, tak charakterystycznego w finałach filmów Rosselliniego. W filmie *Miłość* (1947–1948, powstawał równocześnie ze *Stromboli*, lecz wszedł na ekrany wcześniej), składającym się z dwu nowel, ta druga nosi tytuł *Cud* (scenariusz napisał Fellini). Anna Magnani gra w nim umyślowo niedorozwiniętą, prostoduszną wieśniaczkę. Spotyka ona przypadkiem tajemniczego nieznajomego (zagrał go sam Fellini), którego bierze za Świętego Józefa. Wkrótce kobieta odkrywa, że jest w ciąży i głosi, iż jej mające narodzić się dziecko to rezultat cudu. Odtrącona i prześladowana przez nieufną społeczność ucieka w góry, by po długiej, wyczerpującej wędrówce dotrzeć do opuszczonego kościółka, gdzie rodzi się dziecko.

Film wywołał skandal, Rosselliniemu zarzucano, że zrobił bluźnierczą parodię Niepokalanego Poczęcia, były też kłopoty z cenzurą amerykańską. Kilka lat później, w jednym z wywiadów, Rossellini podkreślał, że jego film jest „absolutnie katolicki”. Naiwna wiara wieśniaczki przemawiała doń swoją emocjonalną szczerością; konflikt ze zdroworozsądkowym widzeniem świata i potocznymi wyobrażeniami musiał być nieunikniony. Rossellini uznał brak wiary za najbardziej charakterystyczny rys postawy człowieka po drugiej wojnie światowej. W jego filmach stale powraca pytanie o to, co stało się z wartościami chrześcijańskimi we współczesnym świecie²³. Biorąc pod uwagę ów punkt widzenia, nietrudno dostrzec osobliwą paralelę między *Franciszkiem, kuglarzem bożym a Europą 51*, choć na pozór wydają się one od siebie odległe. Ten pierwszy film ukazuje kilka epizodów z życia Świętego Franciszka i stworzonej przez niego wspólnoty, podczas gdy w *Europie 51* mamy historię kobiety z wyższych sfer, rozgrywającą się współcześnie. Irene, zajęta życiem towarzyskim i światowymi obowiązkami, zaniedbuje swojego syna. Samobójstwo dziecka burzy podstawy jej egzystencji i doprowadza do głębokiego kryzysu moralnego. Kobieta próbuje odnaleźć sens życia w pomocy świadczonej ubogim. Nie przybiera ona form typowych dla działań dobroczynnych, Irene dzieli troski swych podopiecznych z najgłębszą uwagą i poświęceniem, próbuje żyć ich życiem. Rodzina chce ją odwieść od tej działalności, a gdy Irene się nie poddaje, zostaje uznana za niepoczytalną i wyrokiem sądowym zamknięta w azylu. Kultuwanie zasad chrześcijańskiego miłosierdzia we współczesnym świecie zostaje uznane za przejaw obłądu.

Cud pojawi się raz jeszcze w finale *Podróży do Włoch*, inaczej, lecz na podobnej zasadzie jak w *Stromboli*. Bohaterowie, którzy wcześniej doszli do wniosku, że ich małżeństwo może się skończyć jedynie rozwodem, za sprawą przebiegu iluminacji odkrywają, że jednak łączy ich uczucie. Scenerią tego wydarzenia jest procesja, w trakcie

²³ Por. Roberto Rossellini, *Il mio metodo*, red. Adriano Apra, Venice: Marsilio Editori 1987, s. 101.

której podeksycytowany, hałaśliwy tłum skanduje: „Cud, cud!”, a małżonkowie wyznają sobie miłość. Finał interpretowany jednoznacznie zaskakuje psychologicznym nieprawdopodobieństwem, trudno uwierzyć w ten happy end, pojawiający się w istocie na zasadzie *deus ex machina*. Bardziej wnikliwi krytycy uznali to zakończenie za enigmatyczne i otwarte, a sam Rossellini w wywiadzie udzielonym w 1965 roku porównał zachowanie małżonków do reakcji ludzi zaskoczonych nago. Instynktownie próbują się osłonić zbliżając się do innych²⁴.

André Bazin miał niewątpliwie rację broniąc Rosselliniego przed krytykami włoskimi. Fakt, że miejsce rozległych społecznych panoram zajęły jednostkowe dramaty moralne, nie jest wystarczającym powodem, by wykluczyć jego modernistyczne filmy z kręgu dzieł neorealistycznych. Bazin nie łączył neorealizmu z opcją polityczną, był on dlań wprawdzie sprawą światopoglądu, lecz światopoglądu artystycznego. Jego zdaniem, reżyser-neorealista może być komunistą, chrześcijaninem lub jeszcze kimś innym, nie ma to znaczenia, jeśli tylko nie rozdziela tego, „co złączyła rzeczywistość”²⁵.

Globalny ogląd rzeczywistości jest tym rysem filmów Rosselliniego, który decyduje o ich przynależności do pewnej określonej wspólnoty, niezależnie od wszystkich dzielących je różnic. Historie opowiedziane w *Stromboli*, *Europie 51* czy *Podróży do Włoch*, można streścić jak wszystkie inne, ale w istocie pojawiają się one w rozproszeniu, pofragmentaryzowane, pozbawione ścisłych więzi przyczynowo-skutkowych. We *Franciszku...* nie ma nawet tak pojmowanej historii, jest szereg epizodów nawleczonych jak koraliki na sznur, które nie tworzą żadnej całości.

W *Stromboli* reżyser włącza w historię Karin rozbudowane sceny, rozegrane za pomocą długich ujęć, w których kamera nie koncentruje się na bohaterach, lecz obrazuje stricte dokumentalne wydarzenie. Scena połowu tuńczyków, ukazana w swym tradycyjnym przebiegu, mającym charakter rytuału zakończonego modlitwą, mogłaby być samodzielnym filmem dokumentalnym. Rossellini, który kręcił *Stromboli* bez scenariusza, specjalnie przedłużał zdjęcia, by doczekać połowu, którego nie przygotowywano z myślą o filmie. Zdjęcia na wulkanie, choć stanowiące integralną część fabuły, oddawały przede wszystkim niezmierny fizyczny trud aktorki, którą Rossellini ujmował tak, jakby miał do czynienia z naturšczykiem, a nie hollywoodzką gwiazdą. Wybuch wulkanu, widok ludzi uciekających w panice, którzy szukają schronienia na łodziach, błądzenie po labiryntach uliczek, zabawy dzieci w wodzie – wszystkie te sceny dają wrażenie niemal fizycznego, namacalnego kontaktu ze światem przedstawionym. Rossellini penetruje go z pasją, która daje się przewyższać jego zainteresowanie dramatem ludzkim, zdeteterminowanym bardziej grą żywiołów niż grą namiętności.

W *Franciszku*, *kuglarzu bożym* nie mamy do czynienia z re-kreacją rzeczywistości typową dla filmu historycznego (Franciszek żył na przełomie XII i XIII wieku), którego twórca nie ma do swojej dyspozycji żadnego tu i teraz. Lokalizując wszelkie

²⁴ Roberto Rossellini, *Il mio metodo*, op. cit., s. 154.

²⁵ André Bazin, op. cit., s. 214.

działania w plenerze, gdzie wspólnota buduje nader prymitywne schronienie, ubierając bohaterów w najprostsze opończe, nieprzywodzące na myśl strojów z epoki, osiąga Rossellini ten sam efekt zgłębiania rzeczywistości, jaki jest udziałem jego filmów dziejących się współcześnie. Rossellini całkowicie abstrahuje od wszystkiego, co w życiu Franciszka miało charakter dramatyczny bądź kojarzyło się z legendarnymi przypowieściami o kazaniu wygłaszanym do ptaków czy spotkaniu z wilkiem. Życie wspólnoty ukazane jest w całej, chciałoby się rzec trywialnej, powszedniości. Na koniec Franciszek rozwiązuje wspólnotę. Każdy z braci, podobnie jak on sam, ma wyruszyć w świat, by głosić ludziom pokój.

W *Podróży do Włoch* mamy ukazany kryzys małżeński pary Anglików, Alexandra i Katherine Joyce'ów, którzy przyjeżdżają do Neapolu, by sprzedać odziedziczoną willę. W jednakiej mierze film obrazuje ich turystyczną trasę – zwiedzanie muzeum archeologicznego w Neapolu, pól lawy pod Wezuwiuszem, katakumb Fontanelle, ruin Pompei. Nie są one po prostu tłem wydarzeń, zachodzących w warstwie fabularnej, lecz stanowią samą tkankę dzieła, które ograniczone do tych scen mogłoby być dokumentem o zabytkach Neapolu i okolic; przewodnik wynajęty przez Katherine przekazuje informacje, które byłyby na miejscu w filmie oświatowym. Zgodnie z deklarowanym zamysłem Rosselliniego, jest to także film o zderzeniu kultur²⁶. Obserwuje parę wywodzącą się z Północy, która przemierza obszary Południa, kolebki cywilizacji. W interpretacjach filmu nieodmiennie pojawia się konstatacja, że kontakt z żywiołowością Południowców, klimatem i aurą Włoch, spontanicznością tej kultury, budzi w bohaterach – oziębłych, zgorzkniałych, wyalienowanych – żywe emocje. Ale w istocie kraj, który pokazuje Rossellini, to nie jest „bella Italia” i trudno byłoby uwierzyć, że to, co się bohaterom tutaj przydarza, mogłoby budzić ich do życia. Ani nieudane przygody miłosne Alexandra, ani wytrwała turystyka osamotnionej Katherine nie prowadzą ku temu. Kolebka śródziemnomorskiej cywilizacji jawi się oczom widza jako kraina śmierci – wszystko, z czym obcują bohaterowie, nieodparcie mówi o świecie dawno minionym, o śmierci, albo się z nią kojarzy. Umarły świat wokół nich koresponduje ze śmiercią uczuć, które może wskrzesić tylko cud. Stąd ów finał, który wszelako prawdziwym cudem nie jest, jak wspomniałam wcześniej.

Cykl filmów Rosselliniego z Ingrid Bergman nie spełnił oczekiwań w nich pokładanych. Zwłaszcza ostatni, *Strach*, adaptacja opowiadania Stefana Zweiga, miał szczególnie złą prasę. Udział hollywoodzkiej gwiazdy nie zjednał publiczności do tego typu kina, jakie zaproponował i kontynuował Rossellini. Model, wywodzący się jeszcze z okresu faszyzmu, wprawdzie ewoluował pod wieloma względami, ale z zachowaniem cech istotnych. Jak się już okazało i miało okazać, później tylko w tym modelu talent Rosselliniego ujawniał się i rozwijał.

Zrażony niepowodzeniami w kraju, kolejny film zrealizował w Indiach. Był zatytułowany *India, Matri Bhumi* (1958) i stanowił kinową wersję zrealizowanego kamerą

²⁶ Cyt za: Peter Bondanella, op. cit., s. 101.

16 mm serialu telewizyjnego. Powstał na zlecenie telewizji włoskiej i francuskiej i nosił tytuł *L'India viste de Rossellini (J'ai fait un beau voyage)*. Film ten miał przełomowe znaczenie w życiu i karierze Rosselliniego. Przy tej okazji pierwszy raz spotkał się z nowym medium. Spotkanie, które wprawdzie nie od razu, ale miało zaowocować zerwaniem z dotychczasową twórczością na rzecz pracy dla telewizji. Jak pisze Peter Bondanella, powołując się na wywiad Rosselliniego udzielony Bazinowi, reżyser uznał, że telewizja oferuje twórcom „niespotykaną wolność”, a tym samym nawiązuje on bardziej intymny kontakt z widzami. Publiczność kinowa była dlań „tłumem”, podczas gdy telewidzowie – indywidualnościami²⁷.

Sukces *Indii...* na festiwalu Cannes przywrócił reżyserowi zaufanie i kredyt u producentów. A przy tym zyskał nową partnerkę i towarzyszkę życia w osobie scenarzystki tego filmu (i żony producenta) Sonali Senroy Das Gupta. Rozwód z Ingrid Bergman był też końcem ich współpracy.

India, Matri Bhumi jest skomponowana według wypróbowanych przez Rosselliniego reguł: łączy efekt spojrzenia z dystansu (wnosi go komentarz wszechwiedzącego narratora) z subiektywnym wglądem (kilka głównych postaci komentuje w pierwszej osobie to, co im się przydarza), przynosi stricte dokumentalne obrazowanie rzeczywistości przedstawionej i włącza w nie wątki, będące załączkowymi mikrofabułami. W tym filmie brak linearności zarówno takiej, która cechuje typowy dokument, jak i tej, która preferuje kino fabularne. *India...* składa się z kilku wyraźnie wyodrębniających się epizodów (dramatycznych winietek – jak je nazywa Doug Cummings²⁸), ale i one rozpadają się na fragmenty, stwarzają wrażenie swobody, otwarcia, spontaniczności i świeżości.

Struktura winiety – pisze Cummings – odpowiada organicznej metodzie filmowania, charakterystycznej dla Rosselliniego, ale jest też istotną częścią jego złożonego, integracyjnego podejścia do sposobu rozumienia tematu. Miast proponować linearnie poprowadzone sprawozdania lub zrelacjonować historię, daje kilka opowieści, ufając ich potencjalnym możliwościom oferowania widzowi harmonii bądź dywergencji. Niemniej wyłaniają się tu pewne tematy: historia pierwszej miłości zostaje porównana do rytuału godów słoni; młody ojciec pracuje przy budowie zapory, lecz musi opuścić miasto po zakończeniu pracy; pewien starzec próbuje ocalić swoje kontemplacyjne życie w chwili, gdy do dżungli wkracza nowoczesna technologia; umiera człowiek, a jego tresowana małpka błąka się między światem ludzi i zwierząt. Film jest w równej mierze medytacją nad etapami ludzkiego życia, jak też krytyką efektów, które przynosi modernizacja, ale żadne z tych tematów nie zostały potraktowane schematycznie. Film rozwija je w sposób płynny, bez definiowania²⁹.

²⁷ Ibidem, s. 23.

²⁸ <http://filmjourney.weblogger.com/2007/03/18>, s. 1.

²⁹ Ibidem, s. 2.

India... zwraca ponadto uwagę stroną dźwiękową, do której wcześniej Rossellini nie przywiązywał takiej uwagi. Jednym z naczelných motywów filmu jest stałe podkreślanie więzi człowieka z naturą, jego umiejętność rozumienia przyrody i współdziałania z nią. Rossellini częściej pokazuje przyrodę (praca słoni, obrzędowe kąpiele w rzece, gody tygrysów) niż słynne zabytki Indii. Stąd też akcent na dźwięki naturalne. Kompozycja odgłosów dzungli jest zdumiewająco perfekcyjna.

Pojawia się też w *Indii...* ideologiczny motyw przewodni twórczości Rosselliniego – już w pierwszych słowach komentarza mowa jest o tolerancji Hindusów, poszanowaniu wszystkich ras współżyjących na tym subkontynencie, dla których naczelną wartością jest pokój. Krytyka często porównywała *Indię...* z *Paisą*, z uwagi na podobieństwo metody realizacji i strukturę, oraz z *Franciszkiem...*, ze względu na rodzaj przesłania. Kiedy wydawałoby się, że Rossellini będzie mógł swobodnie kontynuować swój artystyczny program bądź zwróci się od razu ku dokumentowi telewizyjnemu, dokonuje on nieoczekiwanej wolty. Względy finansowe skłaniają go do realizacji filmów komercyjnych, które układają się w tzw. historyczną tetralogię: *Generał Della Rovere*, *Noc nad Rzymem* (1960), *Niech żyją Włochy* (1960) i *Vanina Vanini* (1961). W świetle tego, co dziś uchodzi za film komercyjny, taka atrybucja filmów Rosselliniego (zwłaszcza *Generała Della Rovere*) może być uznana za zadziwiającą, ale została ona spowodowana faktem, że Rossellini świadomie poszedł tu na artystyczny kompromis. Dowiódł wprawdzie, iż potrafi klasycznie opowiedzieć normalną historię (nieprzychylna mu krytyka oceniała metodę twórczą jego wcześniejszych filmów jako rezultat braku dyscypliny i umiejętności warsztatowych), ale zrezygnował, choć niecałkowicie, z imponderabiliów swego stylu.

Z tych czterech filmów tylko *Generał Della Rovere* odniósł prestiżowy (Złoty Lew na festiwalu weneckim w 1959 roku) i finansowy sukces. O filmie tym powszechnie pisano, że oznacza powrót do złotych czasów rzekomo zdradzonego przez Rosselliniego neorealizmu. Był to jednak głównie powrót do wielkich tematów neorealizmu, co bynajmniej nie decydowało o sukcesie tego filmu. Fakt, że *Noc nad Rzymem* nawiązywał do arcydzieła *Rzym miasto otwarte*, w niczym temu nowemu dziełu nie pomógł. Z dwóch filmów poświęconych Risorgimento tylko *Niech żyją Włochy* cieszył się względnym powodzeniem u publiczności, podczas gdy *Vanina Vanini* okazała się finansową katastrofą. Ostatnia próba utrzymania się na rynku był film z 1962 roku *Czarna dusza* (1962), a jego niepowodzenie zniechęciło Rosselliniego ostatecznie do kina. Sam zresztą uznał, że film ten jest okropny. Pożegnał się z kinem piętnastominutowym epizodem do filmu ROGOPAG zatytułowanym *Czystość*.

Niezależnie od niechęci, jaką sam Rossellini żywił do tetralogii, nietrudno dostrzec, że *Generała Della Rovere* łączy z jego wcześniejszą twórczością nie tylko więź tematyczna, ale i ustępstwa na rzecz produkcji innego rodzaju niż ta, którą dotąd preferował, nie godzą w imponderabilia stylu reżysera.

Jest faktem, że Rossellini początkowo nie chciał robić tego filmu, nie interesowała go realizacja typowego utworu fabularnego, był sfrustrowany koniecznością prze-

strzegania reguł wielkiej produkcji i posługiwania się inscenizacją. Tym, co go ostatecznie przekonało był fakt, że historia bohatera była historią prawdziwą³⁰.

Giovanni Bertoni (w filmie Bertone) wyrzucony z wojska był oficer kawalerii, „zarabiał” w czasie okupacji obiecując rodzinom aresztowanych przez gestapo uwolnienie ich bliskich. Zdemaskowany i aresztowany przez Niemców został wtrącony do więzienia San Vittore w Mediolanie i zmuszony do odgrywania roli dowódcy partyzantów generała Giovanniego Fortebraccio Della Rovere. Jego zadaniem było śledzenie współwięźniów, by wykryć wśród nich przywódców ruchu oporu. Ostatecznie jednak Bertone odmówił wykonania rozkazu i wybrał śmierć jako generał Della Rovere.

Rosselliniego pociągała złożoność tej postaci. Bertone był bowiem zarówno nędznym oszustem, jak i prawdziwym bohaterem. Jakie motywy mogły kierować jego dramatycznym wyborem? Co spowodowało tak niespodziewaną, głęboką przemianę w człowieku, który wcześniej troszczył się jedynie o to, by ocalić własną skórę? Rossellini nie próbuje odpowiedzieć na te pytania, nie zmierza do melodramatycznego efektu „nawrócenia”, rezygnuje z posłużenia się chwytem iluminacji, którym zwykł był uzasadniać duchowe przełomy swoich bohaterów. Nie wiemy, co przeżywał Bertone w nocy poprzedzającej egzekucję, choć powołuje się na te przeżycia w ostatniej rozmowie z komendantem Millerem nakłaniającym go do zeznań.

Generała Della Rovere zagrał Vittorio de Sica, którego aktorstwo kojarzyło się widzowi z rolami komediowymi i postaciami mniej lub bardziej sympatycznych łajdaków czy też lekkoduchów. Na zasadzie niemal automatycznego skojarzenia oglądając ten film wiemy, że nie mamy do czynienia z postacią heroiczną.

De Sica gra człowieka, który jest w każdym calu aktorem, zatracił się w kreowanych przez siebie rolach i przybranych maskach. Nigdy nie jest sobą. Ukrywając swą kryminalną przeszłość przedstawia się jako pułkownik Grimaldi. Gra wobec swych wyzyskiwanych ofiar, wobec niemieckich współników oszukańczego procederu, wobec kosztownej i kapryśnej kochanki. Jest stale w tarapatkach, bowiem jako nałogowy hazardzista natychmiast traci wszystkie pieniądze, jakie udaje mu się wyłudzić.

Bertone gra jednak nie tylko dlatego, by uzyskać środki do życia, na hazard i kobiety. Jest urzeczony grą dla samej gry, dla satysfakcji wcielania się w postaci inne niż on sam, na swój sposób wspaniałe, szlachetne, zdolne do wzniosłych gestów. Z upodobaniem gra rolę dobroczyńcy wobec ludzi zatroskanych o los bliskich, których pociesza, daje im nadzieję, kryje przed nimi tragiczną prawdę o egzekucjach i obozach koncentracyjnych. Zdemaskowany, tak właśnie będzie się bronił, bowiem on w ten sposób widzi siebie, abstrahując od faktu, że jego obietnice są bez pokrycia. Z nie mniejszą egzaltacją wciela się w rolę hojnego kochanka i dobroczyńcy ofiarowując fałszywe klejnoty i obiecując protekcję pretendentkom do kariery gwiazd.

³⁰ Opisał ją w krótkim artykule Indo Montanelli, który to tekst ukazał się w wielu włoskich periodykach, a później w przekładach na inne języki. Można go także znaleźć w: Indo Montanelli, *Pantheon minore*, Milan: Longanesi 1950.

Skrzętna zapobiegliwość Bertone tłumaczy się nie tylko chęcią uniknięcia skutków własnych szwindli (oszukuje też niemieckich współników) i pogonią za pieniędzmi, ale też zamysłem utrzymania się w roli, co mu się jednak nie udaje. Bertone chce być kimś w oczach innych i wreszcie otrzymuje swoją szansę, gdy z namowy Millera (w istocie jest to propozycja nie do odrzucenia) wciela się w postać legendarnego generała. Teraz nareszcie jest wielki w oczach własnych, a przede wszystkim przed widownią, którą stanowią współwięźniowie. Jest jednak partner tej gry, „reżyser” spektaklu, komendant Miller. Posługuje się on Bertone, ale nim gardzi, bez trudu rozpoznał jego fortele i sztuczki, przeniknął maskę. Bertone jest tego świadomy i to zakłóca mu satysfakcję płynącą z roli, z którą zaczyna się utożsamiać. Ostatnia rozmowa z Millerem to dramatyczny pojedynek, w którym Miller kusi obietnicą wolności i dużych pieniędzy w zamian za zdradzenie tożsamości przywódcy partyzantów, a Bertone przeciwstawia mu nieskazitelną doskonałość swojej roli. Woli zginąć jako generał Della Rovere, niż powrócić do dawnych wcieleń. Przeżywa swój moment chwały, apogeum, za które musi zapłacić życiem. Jest w tym tragiczna wzniosłość, ale i żałosne komedianctwo. Taki właśnie jest Bertone.

Biografowie Rosselliniego podkreślają, że niezależnie od uwarunkowań produkcyjnych *Generała Della Rovere*, Rossellini nie przestrzegał klasycznych reguł realizacji kina komercyjnego (*master shot* i jego rozwinięcie) filmując całe sceny jednym długim ujęciem. Nadawał im rytm i dynamikę posługując się zoomem Pancinor montowanym na dolce³¹.

Rossellini nie próbował sugerować, że zdjęcia robione w studio mają status rzeczywistości, przeciwnie, podkreślał ich sztuczność. Niemniej włączył do filmu materiał *stricte* dokumentalny – alarm zapowiadający bombardowanie, zrujnowane domy i widok ofiar tragedii, jazda do więzienia San Vittorio, sceneria rozmowy partyzantów (Galeria Wiktora Emanuela II i okoliczne ulice) – ostro kontrastujący z inscenizowanym. Adriano Aprà wskazuje, że ten podział służy też charakterystyce bohatera. Bertone nie należy do rzeczywistego świata, może być tylko jego widzem, on sam zanurzony jest w świecie fikcji³².

Jak trafnie podsumowała ten film Marcia Landy:

Kino przeniosło sztandar neorealizmu w inny rejestr; realizm stał się prawdą fałszu, niemożność prostego wyjaśnienia działań i rozwiązań stawia widza w obliczu różnych refleksji nad historią. Zamiast ogłaszać przedwczesną śmierć neorealizmu, powinniśmy zdać sobie sprawę, że wytworzył on i skryształizował ważne zmiany we włoskiej kulturze filmowej – jak w *Zmysłach* czy *Generale Della Rovere* [...]. „Kryzys przedstawiania” zaczął się w okresie faszystowskim filmami, które otwarcie ujawniały swoją fikcjonalizację, batalia o prawdziwość i przezroczystość obrazu

³¹ Por. Tag Gallagher, op. cit. Por. także Peter Bondanella, op. cit., Marcia Landy, op. cit.

³² Adriano Aprà, *The Truth of Fiction* [w:] *Il generale Della Rovere. A cura di Adriano Aprà*, Minerva Classica. Gianluca Stefano Curti Editori. Materiały dołączone do zrekonstruowanej na DVD kopii filmu.

filmowego stała się wyzwaniem zarówno dla filmów gatunkowych lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, jak i kina artystycznego³³.

W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych Rossellini wybiera inną drogę.

W tym właśnie czasie – pisze Bondanella – jego ogromny projekt tworzenia filmów historycznych dla telewizji zyskał szansę realizacji i Rossellini zdecydowany był porzucić kino komercyjne, którego wymogi nigdy nie korespondowały z jego programem indywidualnej wolności i pogardą dla komercyjnych serwitutów. Coś z tego niezadowolenia znajdziemy w *Czystości*, która jest metakinowym dyskursem na temat roli kamery i niebezpośrednim atakiem na raczej naiwną koncepcję realizmu lansowaną wcześniej przez niektórych teoretyków neorealizmu. Z tym finalnym ironicznym spojrzeniem na komercyjne formy sztuki, które porzucił na zawsze, Rossellini obrał całkiem nowy, ryzykowny kurs, którego dotąd nie próbował żaden filmowiec³⁴.

Rossellini realizował filmy telewizyjne od 1964 roku aż do śmierci w 1977. Jego telewizyjna kariera była zatem długa, a co ważniejsze nader owocna. Jest to jednak temat odrębny, wymagający oddzielnego opracowania.

FILMOGRAFIA

Filmy krótkometrażowe

- 1936 – *Dafne*
- 1936 – *Preludium do Popołudnia fauna (Prelude à l'après-midi d'un faune)*
- 1939 – *Panoszący się indyk (Il tacchino prepotenete)*
- 1939 – *Podmorska fantazja (Fantasia sottomarina)*
- 1939 – *Żwawa Teresa (La vispa Teresa)*
- 1941 – *Strumyk z Ripasottile (Il ruscello di Ripasottile)*

Filmy fabularne

- 1941 – *Biały statek (La nave bianca)*
- 1942 – *Pilot powraca (Un pilota ritorna)*
- 1943 – *Człowiek z krzyżem (L'uomo della croce)*
- 1943–46 – *Pragnienie (Desiderio)*
- 1945 – *Rzym miasto otwarte (Roma città aperta)*
- 1946 – *Paisà*
- 1947 – *Niemcy, rok zerowy (Germania anno zero)*

³³ Marcia Landy, op. cit., s. 97.

³⁴ Peter Bondanella, op. cit., s. 25.

- 1948 – *Miłość (L'amore)*
- 1948–52 – *Maszyna do zabijania złych ludzi (La machina ammazzacattivi)*
- 1949 – *Stromboli (Stromboli, terra di Dio)*
- 1950 – *Franciszek, kuglarz boży (Francesco, giullare di Dio)*
- 1952 – *Siedem grzechów głównych – Epizod 5: Zazdrość*
(*I sette peccati capitali – L'invidia*)
- 1952 – *Europa 51*
- 1952–54 – *Gdzie jest wolność...? (Dove' è la libertà...?)*
- 1953 – *Jesteśmy kobietami – Epizod 3: Ingrid Bergman (Siamo donne)*
- 1953 – *Podróż do Włoch (Viaggio in Italia)*
- 1953 – *Miłości połowy wieku – Epizod 4: Neopol 1943 (Amori di mezzo secondo)*
- 1954 – *Joanna d'Arc na stosie (Giovanna d'Arco al rogo)*
- 1954 – *Strach (La paura)*
- 1957–58 – *Indie widziane przez Rosselliniego*
(*L'India vista da Rossellini – wersja telewizyjna w epizodach*)
- 1958 – *India, Matri Bhumi*
- 1959 – *General Della Rovere (Il generale Della Rovere)*
- 1960 – *Noc nad Rzymem (Era notte a Roma)*
- 1960 – *Niech żyją Włochy (Viva l'Italia)*
- 1961 – *Vanina Vanini*
- 1961 – *Turyn stulecia niepodległości (Torino, nei cent'anni) – dok. telewizyjny*
- 1962 – *Czarna dusza (Anima nera)*
- 1962 – *ROGOPAG – Epizod 1: Czystość (Ilibatezza)*
- 1964 – *Wiek żelaza (L'Età del ferro) – dok. telewizyjny*
- 1966 – *Objęcie władzy przez Ludwika XIV*
(*La prise de pouvoir par Louis XIV*) – film telewizyjny
- 1967 – *Wyobrażenie pewnej wyspy (Idea di un'isola) – dok. telewizyjny*
- 1967–69 – *Walka człowieka o przetrwanie*
(*La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*) – dok. telewizyjny
- 1968 – *Dzieła apostołów (Atti degli apostoli) – film telewizyjny*
- 1970 – *Sokrates (Socrate) – film telewizyjny*
- 1972 – *Blaise Pascal – film telewizyjny*
- 1972 – *Augustyn z Hippony (Agostino d'Ippona) – film telewizyjny*
- 1972 – *Wiek Medyceuszów (L'Età di Cosimo de' Medici) – film telewizyjny*
- 1973 – *Kartezjusz (Cartesio) – film telewizyjny*
- 1974 – *Włochy, rok pierwszy (Anno uno) – film telewizyjny*
- 1975 – *Mesjasz (Il Messio) – film telewizyjny*
- 1977 – *Koncert dla Michała Anioła (Concerto per Michelangelo) – dok. telewizyjny*