



Studia
Filmoznawcze
36
Wrocław 2015

Piotr Czerkowski

Uniwersytet Wrocławski

**Z ZIEMI WŁOSKIEJ DO POLSKI...
I Z POWROTEM. O KSIĄŻCE
POLSKO-WŁOSKIE KONTAKTY FILMOWE,
RED. A. MILLER-KLEJSA, M. WOŹNIAK,
ŁÓDŹ 2014, ss. 216**

Mimo braku geograficznej bliskości między krajami, kultury włoska i polska trwają w procesie wzajemnego przyciągania. Nie może dziwić, że płaszczyznę interakcji od lat stanowi także świat kina. Właśnie zrodzony w Italii nurt neorealizmu stanowił przecież jedną z najważniejszych inspiracji dla twórców „Polskiej szkoły filmowej”. Filmy Federica Felliniego, Michelangela Antonioniego, Luchina Viscontiego i innych wybitnych włoskich reżyserów wywierały natomiast niepodważalny wpływ na polskich kolegów po fachu. Z drugiej strony — wątki związane z kulturą włoską zarysowują się zarówno w polskich filmach artystycznych, jak i tych adresowanych do masowego odbiorcy. W tej sytuacji pojawienie się publikacji pod tytułem *Polsko-włoskie kontakty filmowe. Topika, koprodukcje, recepcja* wydaje się potrzebne i głęboko uzasadnione. Co więcej, książka wydana nakładem Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi oraz Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego trafia do rąk czytelników w zaskakująco korzystnym momencie. Trwające przez lata w kryzysie i niedorównujące czasom świetności włoskie kino ostatnimi czasy przeżywa coś na kształt renesansu. Najlepsze potwierdzenie tej tendencji stanowi popularność *Wielkiego piękna* Paola Sorrentina, które najpierw triumfalnie przedefiniowało przez światowe festiwale, a później otrzymało Oscara dla Najlepszego filmu zagranicznego. Wśród najgłośniejszych włoskich filmów ostatnich lat znajduje się także *Mój kuzyn Zoran*. Znany także z polskich ekranów

debiut Mattea Oleotta potwierdza — sygnalizowaną pośrednio w pochodzącym z recenzowanego tomu tekście Diany Dąbrowskiej — tezę o charakterystycznej dla nowego włoskiego kina zmianie stosunku do imigrantów¹. W *Moim kuzynie...* słoweński nastolatek niespodziewanie wkraczający do życia włoskiego nieudacznika, zostaje potraktowany w sposób daleki od prymitywnej wyższości. Pojawienie się chłopaka wprowadza do życia krewnego niezbędną dawkę świeżości i na powrót rozbudza jego uspięne ambicje. Powstawanie filmów, które — tak jak *Mój kuzyn...* opiewają zbliżanie się „starej” i „nowej” Europy sprawia, że inicjatywa pokroju *Polsko-włoskich kontaktów filmowych* jeszcze bardziej zwiększa swoją rację bytu i powinna prowokować pogłębione zainteresowanie.

ZAPISKI NA MARGINESACH

Książka pod redakcją Anny Miller-Klejsy i Moniki Woźniak składa się z części zatytułowanej *Studia i szkice* oraz aneksu obejmującego artykuł Krzysztofa Zanussiego i zapis spotkania z Jerzym Stuhrem. Obaj artyści wspominają swoje doświadczenia z włoską kulturą w sposób barwny, lecz anegdotyczny i pozbawiony pretensji do naukowości. W związku z tym przedmiotem niniejszej recenzji będą wyłącznie teksty zamieszczone w pierwszej części publikacji. Jak wskazują w rozdziale wstępnym obie redaktorki, książka *Polsko-włoskie kontakty filmowe* stanowi część projektu naukowego „Italianistyka dla filmoznawstwa, filmoznawstwo dla italianistyki. Paradygmat audiowizualny w ramach polsko-włoskiego transferu kulturowego” i jest pokłosiem interdyscyplinarnej konferencji naukowej zorganizowanej w kwietniu 2013 roku na Uniwersytecie Łódzkim. Jak większość tego rodzaju publikacji *Polsko-włoskie kontakty...* odznaczają się różnorodnością dotyczącą tematyki i poziomu zamieszczonych w tomie tekstów. Z perspektywy filmoznawczej najmniej interesujące mogłyby się wydawać wieńczące *Studia i szkice* teksty językoznawcze skupione na problemach związanych z tłumaczeniem polskich filmów na język włoski i odwrotnie. O ile jednak szkic Werony Król *W świecie wyobraźni wszystko może się zdarzyć i w dubbingu również — transformacja w przekładzie audiowizualnym na przykładzie polskiej wersji Pinokia Roberta Benigniego* rzeczywiście funkcjonuje w służbie innej dyscypliny naukowej, o tyle nad artykułem Sylwii Skuzy *Kanał, czyli I dannati di Varsavia. Językowe i kulturowe aspekty przekładu filmowego na język włoski na przykładzie filmu Andrzeja Wajdy* warto zatrzymać się

¹ Paradoksalnie stereotypowe podejście do imigrantów moglibyśmy jednak zauważyć właśnie w *Wielkim pięknie*. W jednej ze scen główny bohater spotyka starego przyjaciela, właściciela rzymskiego klubu nocnego. Mężczyzna tłumaczy dawnemu kompanowi, że jego branża ulega zmianom, a młode Polki za niewielkie pieniądze „są w stanie zrobić wszystko”. Osadzenie tej sceny w kontekście całego filmu Paola Sorrentina pozwala w niej dostrzec nie tyle próbę upokorzenia Polaków, ile kolejną odsłonę ataku na protekcyjność i miałość rzymskich elit.

chwile dłużej. Za sprawą swojego tekstu Skuza uzmysławia czytelnikowi wpływ tłumaczenia na odbiór filmowego dzieła. Autorka przekonująco wyjaśnia choćby — dokonaną przez Włochów — zmianę tytułu filmu Wajdy, który w Italii funkcjonował jako *I dannati di Varsavia* (*Potępieńcy z Warszawy*). Jak stwierdza Skuza:

jest to wyjątkowo adekwatny tytuł dla filmu przedstawiającego piekło, w którym znaleźli się żołnierze Powstania Warszawskiego [...]. Co więcej, sam przymiotnik *i dannati* wywołuje u Włochów skojarzenie z *i dannati di Dante*, czyli z duszami potępionymi, które znajdujemy licznie w piekle *Boskiej Komedii*.

W innym miejscu autorka gani jednak tłumacza za brak przełożenia na język włoski pseudonimów powstańców. Skuza zauważa, że podobny zabieg pozwoliłby obcojęzycznemu odbiorcy na zbudowanie głębszej więzi z bohaterami, a także ułatwiłby ich identyfikację. Autorka — na przykładach konkretnych dialogów — udowadnia także, że włoska wersja w wielu miejscach wypacza sens filmu Wajdy i umieszcza w nim znacznie więcej patosu niż zakładał to sam reżyser.

Bodaj najbardziej niemiłe zaskoczenie w całym tomie przynosi świadomość, że tekst o tak ważnym dla poruszanej tematyki reżyserze jak Krzysztof Zanussi postanowiono oddać autorce o orientacji muzykologicznej. Twórca *Struktury kryształu* należy wszakże do najskuteczniejszych ambasadorów polskiego kina we Włoszech. Dość powiedzieć, że najnowszy film reżysera — znane z ekranów polskich kin *Obce ciało*, to koprodukcja polsko-włosko-rosyjska. We wcześniejszych latach Zanussi zrealizował między innymi francusko-włosko-niemiecką koprodukcję *Paradygmat* (1982) z udziałem Vittoria Gassmana oraz — będące adaptacją sztuki Rocca Familiarięgo — *Czarne słońce* (2007) z Valerią Golino. O renomie, jaką Zanussi cieszy się w Italii, świadczy choćby przyznana mu w 1984 roku za *Rok spokojnego słońca* nagroda Złotego Lwa festiwalu w Wenecji. Jako laureat festiwalu Zanussi znalazł się także w elitarnym gronie twórców, którzy w 2013 roku zrealizowali jednonumutowe filmiki na 70-lecie festiwalu². O tym wszystkim z *Polsko-włoskich kontaktów filmowych* się jednak nie dowiemy. Zamiast tego w tomie umieszczono artykuł Hanny Winiszewskiej pod wszystko mówiącym tytułem *Opera w filmach Krzysztofa Zanussiego*.

DROBIAZGOWE ANALIZY

Spośród tekstów skupiających się na badaniu pojedynczych filmów największe bogactwo poznawcze kryje w sobie otwierający tom artykuł *Elegijna Wielka droga Michała Waszyńskiego* autorstwa Anny Miller-Klejsy. Wyprodukowany we Włoszech przez Oddział Kultury i Prasy II Korpusu Polskiego w 1946 roku film opisuje

² Pełny opis inicjatywy i wykaz twórców biorących w niej udział jest dostępny na oficjalnej stronie festiwalu: <http://www.labiennale.org/en/cinema/history/directors/>.

losy Polaków deportowanych w głąb ZSRR i podążających szlakiem bojowym generała Andersa. Film otwarcie opisujący okoliczności ataku Związku Radzieckiego na Polskę został zakazany przez cenzurę PRL. Pewnie dlatego, jak pisze Miller-Klejsa: „Realizacja ta, choć stanowi de facto pierwszy powojenny polski film fabularny, nie doczekała się — przynajmniej do chwili, w której powstaje ten artykuł — szerszego opracowania i jest w zasadzie nieznana”. Autorka zauważa, że utrzymana w konwencji przedwojennego kina gatunkowego *Wielka droga* zdradza także powinowactwa z włoskim neorealizmem. Świadczyć mają o tym typowe dla tego nurtu zabiegi łączące dokument z fikcją, a także eksponujące wojenne zniszczenia plenery. Dodatkową wartość artykułu Miller-Klejsy stanowią informacje o późniejszych losach Waszyńskiego, który zrealizował we Włoszech zapomniany dziś film *Nieznajomy z San Marino* z udziałem Anny Magnani i Vittoria De Siki.

Na pochwałę z pewnością zasługuje także tekst Michała Dondzika *Okupacja, konspiracja i sycylijski bandyta. Giuseppe w Warszawie Stanisława Lenartowicza*. Autor nie ogranicza się wyłącznie do refleksji nad słynną komedią, lecz stara się zrekonstruować stereotyp Włocha w polskim kinie. O mieszkańcach Italii pisze: „W filmie polskim jawili się oni jako towarzyscy, otwarci, życzliwie nastawieni wobec innych, ale też niedostosowani do polskich realiów”. Dondzik odnajduje włoskie tropy w filmach, tak różnych jak *Wózek* Ewy i Czesława Petelskich oraz *Kac Wawa* Łukasza Karwowskiego. Jednocześnie zauważa, że „We współczesnym kinie polskim postacie Włochów pojawiają się coraz częściej w kontekście obyczajowych skandali”. Szkoda jednak, że autor pominął milczeniem przeczący tej tezie przykład filmu *Sztuczki* Andrzeja Jakimowskiego, w którym obywatel Italii został przedstawiony jako wzór klasy, elegancji i sukcesu zawodowego. W kontekście najbardziej interesującego Dondzika *Giuseppe w Warszawie* zwraca uwagę obserwacja, że — inaczej niż większość współczesnych mu twórców — Stanisław Lenartowicz zadbał o autentyczność opowiadanej historii i do roli Włocha zaangażował autentycznego mieszkańca Italii, Antonia Cifarellego.

Z podobnego okresu co *Giuseppe...* pochodzą — analizowane przez Karola Jachymka w tekście *Małżeństwo po włosku — Dwa żebra Adama* Janusza Morgensterna. Autor umiejętnie zauważa, że sięgnięcie po obce wzorce kulturowe umożliwiło twórcom odważne mówienie o rozluźniających się obyczajach lat 60. Jachymek klasyfikuje opowieść o trójkącie uczuciowym pewnego inżyniera, jego polskiej żony i włoskiej partnerki jako wyraz typowego dla swoich czasów buntu przeciw mieszczańskiej moralności. Jednocześnie autor wskazuje na obecne w filmie elementy charakterystyczne dla twórczości scenarzysty Józefa Hena i reżysera Janusza Morgensterna. Jachymek interesująco zestawia *Dwa żebra...* ze zrealizowanym przez tego drugiego *Do widzenia, do jutra*, w którym zmiany w życiu głównego bohatera również dokonywały się dzięki cudzoziemce, w tym wypadku Francuzce.

Temat stereotypów narosłych nie wokół konkretnej nacji, lecz pojedynczej osoby powraca w szkicu Marty Cebery — „*Ja ci zagram młodość*”. *Bona Sforza*

w interpretacji Aleksandry Śląskiej. Autorka z sukcesem udowadnia, że serial Janusza Majewskiego pozwolił odkłamać zakorzeniony w polskiej kulturze negatywny wizerunek królowej. Zamiast tego przedstawił ją jako obdarzoną silną osobowością i pragmatycznym zmysłem władczynię. Sukces tej strategii Cebera dostrzega w wybitnej kreacji Śląskiej, o której pisze: „Do postaci królowych predestynowała ją sceniczna elegancja, wytworność, zdolność wygrywania arystokratycznego gestu oraz zdawałoby się wrodzona powściągliwość”.

W tekście Grażyny Stachówny „*Nie chcę tu być!*” — *polska Wenecja piwniczna* perspektywa historyczna ustępuje miejsca rozważaniom na temat funkcjonujących w naszej kulturze wyobrażeń o włoskiej rzeczywistości. Autorka potrafi zaintrygować nawet tych odbiorców, którzy odrzucili film Kolskiego i analizuje go w kontekście mitu Wenecji, pisząc między innymi, że „wiąże Wenecję z wodą, ale traktowaną jako obszar »życiodajnej śmierci«, ponieważ to w niej dokonuje się odrodzenie”. Przy okazji Stachówna akcentuje różnice pomiędzy filmem Kolskiego, a stanowiącym jego książkowy pierwowzór opowiadaniem *Sezon w Wenecji* Włodzimierza Odojewskiego. W podsumowaniu swojego wywodu Stachówna stwierdza: „Wyimaginowana, piwniczna Wenecja z filmu Kolskiego okazała się zdecydowanie mniej przyjaznym azylem niż literacka”.

PRÓBY AMBITNYCH SYNTEZ

Zdecydowanie najbardziej wartościowym elementem „Polsko-włoskich kontaktów filmowych” wydają się artykuły, które próbują wykroczyć poza analizę pojedynczych tytułów i pokusić się o syntetyczny obraz jakiegoś zjawiska. Właśnie taką perspektywę można dostrzec w kryjącym w sobie wiele ciekawostek i zaskakujących obserwacji tekście Anny Osmólskiej-Mętrak *Włoskie filmy na polskich ekranach w latach 1945–1989*. Autorka zwraca uwagę na relatywnie częsty kontakt perelewskiej widowni z kinematografią Italii. Osmólska-Mętrak tłumaczy taki stan rzeczy chociażby silną pozycją Włoskiej Partii Komunistycznej i jej ożywionymi kontaktami z władzami PRL. Autorka wskazuje także, że część filmów — takich jak choćby arcydzieła włoskiego neorealizmu — nie wzbudzały podejrzeń cenzury i były uważane za ideologicznie słuszne. Z tekstu Osmólskiej-Mętrak możemy dowiedzieć się, że polska widownia mogła liczyć na regularny kontakt z filmami włoskich mistrzów i zyskała możliwość obejrzenia aż 16 filmów Felliniego. Autorka ze zdumieniem przywołuje także wyniki frekwencyjne niektórych dzieł rodem z Italii, z *Nie ma pokoju pod oliwkami* Giuseppe de Santisa na czele, które obejrzało aż 3 miliony 700 tysięcy widzów. Tego rodzaju idylla nie trwała jednak wiecznie, a ograniczenie dostępu polskich widzów do włoskiego kina nastąpiło w okresie stanu wojennego i burzliwych lat 80. Mimo uspokojenia sytuacji politycznej, zainteresowanie filmami *made in Italy* nie wróciło już do dawnego poziomu. Jak w gorzko

ironicznej konkluzji zauważa sama autorka: „Omówienie obecności kina włoskiego na polskich ekranach po 1989 roku musiałyby doprowadzić do wniosków raczej niezbyt pozytywnych”.

Do chętnie oglądanych w Polsce filmów należą za to filmy o życiu Karola Wojtyły. Właśnie tego rodzaju tytuły stały się podstawą tekstu księdza Marka Lisa *Polski papież we włoskich filmach fabularnych*. Autor zauważa, że „Jan Paweł II jest pierwszym papieżem, który za swojego życia został bohaterem filmu fabularnego” (*Z dalekiego kraju* Krzysztofa Zanussiego). Gdzie indziej dostrzega, że do końca pontyfikatu Wojtyły liczba filmów i seriali na jego temat wzrosła do niemal 200. Z artykułu Lisa wynika jednak, że ilość nie okazała się w tym wypadku proporcjonalna do jakości. Lis cierpliwie wytyka wady kolejnych filmów, które podsumowuje słowami:

Obok usterek dotyczących historii, włoskim (i nie tylko) autorom filmów o polskim papieżu można zarzucić zbyt ni pośpiech narracyjny, zbyt mało pogłębione studium interesującej przecież postaci i uproszczenia związane zapewne z zamierzonym adresem (szeroka publiczność telewizyjna). [...] Rezultatem takiego podejścia są filmy, które wahają się pomiędzy hagiografią, a anegdotyczną trywialnością.

Zawarty w artykule punkt widzenia wydaje się tym bardziej wiarygodny i doniosły, że pochodzi od przedstawiciela środowiska kościelnego.

O ile Lis skupiał się na dziełach dotyczących wybitnej jednostki, o tyle Diana Dąbrowska w erudycyjnym tekście „*La Polonia e i polacchi*” we włoskiej *kineematografii współczesnej. Akcenty, odniesienia, reprezentacje* poddała refleksji stereotypowy wizerunek Polski i Polaków. Autorka twierdzi, że w miarę upływu lat podlegał on daleko posuniętej ewolucji. Według Dąbrowskiej w latach 80. nasz kraj pojawiał się głównie w komediach akcentujących jego rzekomą egzotykę. Choć trudno dostrzec to na pierwszy rzut oka, zamiast wyśmiewać się z Polski, filmy te miały piętnować ignorancję i ksenofobię przejawianą przez mieszkańców Italii. W późniejszych latach włoscy twórcy zaczęli traktować naszych rodaków z większym szacunkiem i powagą. Na poparcie swojej tezy Dąbrowska przywołuje przykład Jerzego Stuhra i Katarzyny Smutniak. Wybitny aktor urósł do rangi ulubieńca jednego z najważniejszych współczesnych włoskich reżyserów — Nanniego Morettiego. Urodzona w Pile modelka i aktorka od pewnego czasu zaczyna natomiast otrzymywać role rodowitych Włosek i grywać u coraz bardziej znaczących reżyserów, takich jak Ferzan Ozpetek. Wypada żałować, że błyskotliwie opisując fenomen Smutniak, autorka nie poświęciła większej uwagi jej skromnemu, lecz wyrazistemu epizodowi w *Cichym chaosie*. W znanym z polskich ekranów filmie Antonia Luigiego Grimaldiego polska aktorka wystąpiła u boku Nanniego Morettiego i Romana Polańskiego.

Książka *Polsko-włoskie kontakty filmowe* nie wyczerpała zarysowanego w tytule tematu. Dziwi brak wzmianki o udziale polskich aktorów Andrzeja Seweryna

i Grażyny Szapołowskiej w tak znaczącym filmie jak *Wyrok* Marca Bellocchia. Tematem na osobny szkic mógłby się okazać zrealizowany w Wenecji *Ogród rozkoszy ziemskich* Lecha Majewskiego. Tego rodzaju niedociągnięcia w żaden sposób nie mogą jednak wpłynąć na pozytywną ocenę całości. Wypada mieć nadzieję, że polscy i włoscy filmowcy zacieśnią więzi i zainspirują powstawanie jeszcze większej liczby podobnych publikacji w przyszłości.

**FROM THE ITALIAN TO THE POLISH LAND... AND BACK.
ON THE BOOK *POLSKO-WŁOSKIE KONTAKTY FILMOWE*,
ED. A. MILLER-KLEJSA, M. WOŹNIAK, ŁÓDŹ 2014, 216 PP.**

Summary

The Polish and Italian culture have been intermingling and inspiring each other for many years. Their correlations are clearly visible also in the world of cinema, therefore the appearance of a book such as *Contacts between Poland and Italy in the area of the cinema. Topoi, co-productions, reception* should arouse appropriate interest, especially because the publication edited by Dr Anna Miller-Klejsa meets the expectations. The review attached to the present volume analyses in as much detail as possible all the texts included in it and also tries to reconstruct the holistic image of contacts between Poland and Italy in the field of cinema that arises from the text.

Translated by Piotr Czerkawski