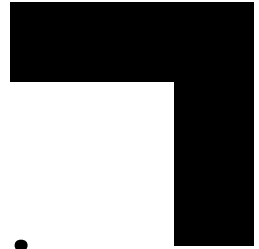




Iwona Strzelewicz-Ziemiańska



**Poszukiwania
formalne w kinie
lat 50. i 60.
Ponadczasowe
wartości estetyki
neorealizmu
włoskiego
i francuskiej
Nowej Fali**

Wizje artystyczne reżyserów, od pierwszej projekcji braci Lumière, czyli umownego czasu powstania kina aż do dziś, zmieniają naszą wrażliwość estetyczną i zaskakują wizualną formą ujęcia tematu, dla którego osnowę zawsze stanowi scenariusz. Zmieniające się metody komunikowania i zmienne zapotrzebowanie społeczne prowadzą do tworzenia kodów, które Pier Paolo Pasolini proponuje traktować jako formy komunikacji audiowizualnej. Chodzi tu o dwa równoległe kody – filmowy i kinematograficzny. Pierwszy z nich kodyfikuje komunikację na poziomie określonych reguł opowiadania, drugi kodyfikuje odtwarzalność rzeczywistości za pomocą aparatów kinematograficznych. Komunikat filmowy pozwala, lepiej niż inne formy przekazu, na sprawdzenie hipotez w sposób, który zmienia oczekiwania wobec filmu jako medium. Film opowiada historie, które znacznie bardziej niż stricte literacki zapis, nie wsparty ruchomym obrazem, utralają się w świadomości. Może ten proces przebiegać w różny sposób: bardziej artystyczny lub w większym stopniu bazujący na dokumentalnym przedstawieniu rzeczywistości.

*Film nie wydaje się nam już cudotwórczym odtworzeniem rzeczywistości, lecz określonym językiem, który z kolei sam przemawia innym językiem, dawniejszym, przy czym oba oddziałują na siebie swymi systemami konwencji. Nieustające poszukiwania kolejnych pokoleń mistrzów kina zawsze będą zmierzać w stronę maksymalnej wiarygodności przekazu komunikatu kinowego. Kino wywiera wielkie wrażenie, bo obala wszelkie prawa natury: nie zważa na przestrzeń i czas, niweczy prawo ciężkości, balistykę i biologię, pisał Saupault w 1918 roku w *Note 1 sur le cinema, (Pierwszej nocy o kinie)*, opublikowanej w piśmie „Sic”.*

Wiek XX przyniósł radykalne zmiany w Europie i znaczący rozwój wielu dziedzin nauki i sztuki. Osiągnięty w latach 30., po Wielkiej Wojnie, poziom życia gwarantował możliwość zaspokojenia społecznych potrzeb narodów. Politykom i publicystom wydawało się, że problemy istniejące od pokoleń uda się rozwiązać w młodych demokracjach nowych narodów. Ambicje państw zdawały się koncentrować na osiągnięciu dobrobytu swoich obywateli.

Rozwojowi gospodarczemu po I wojnie światowej towarzyszył rozwój sztuki. Historia sztuki filmowej była ściśle związana z ulepszeniami technicznymi i wynalazkami, toteż jak żadna inna ze sztuk, mogła zaspokajać potrzeby rzesz ludzi, dla których udział w kulturze tzw. wysokiej był dotąd niemożliwy.

Film w tym czasie, zwłaszcza we Włoszech, zdobył wysoką pozycję dzięki udanym adaptacjom dzieł literackich o tematyce historycznej i religijnej (*Neron*, 1909, *Ostatnie dni Pompei*, 1913, *Quo Vadis* – także 1913, *Cabiria* 1914). Filmy powojenne nie były już tak ambitne scenariuszowo, jednak utrzymywały wysoki poziom reżyserski, aktorski i scenograficzny (choć dominowała w nich teatralnie traktowana fascynacja art déco, co prześmiewczy krytycy nazywali „Sztuką Białego Telefonu”). Zorganizowany w 1932 roku pierwszy Festiwal Filmowy w Wenecji zwrócił uwagę na możliwość intensywnego oddziaływania na widza filmem.

W tym czasie, gdy naziści niemieccy tępil każdy przejaw sztuki nowoczesnej, odbiegającej od wzorca monumentalnego klasycyzmu, ich włoscy sojusznicy ideowi ciągle jeszcze wspierani byli przez futurystów, którzy widzieli w faszyzmie ruch w dobrym znaczeniu populistyczny, niedaleki od komunizmu, którym intelektualiści europejscy byli zafascynowani. Włoski faszyzm rozwijał się najpierw wspólnie, a potem równoległe z ruchem zwanym „Novecento Italiano” – dążącym do idei „powrotu do porządku”, dzięki dość otwartej formule zawierającej w sobie elementy modernizmu i art déco, obok odwołań do klasycyzmu, (unowocześnionego w latach 20.), ale również symbolizmu. W malarstwie i literaturze przejawiały się jednocześnie tendencje do metafizyki oraz politycznej krytyki społecznej. Zainteresowania wykształconych Włochów oscylowały wokół spraw sztuki. Osobiste upodobania Vittorio Mussoliniego, syna Duce, wydającego czasopismo filmowe „Bianco e Nero”, sprawiły, że mogły pojawiać się także niezależne, przeciwstawiające się sztuce oficjalnej, teksty recenzentów i krytyków. Sztuka filmowa w osobie

syna Duce miała znaczącego mecenasa, dzięki któremu zachowano pozory normalnego rozwoju tej dyscypliny.

Nieuzasadniony optymizm włoskich humanistów, wierzących w możliwość zachowania intelektualnego status quo w każdych warunkach zewnętrznych, został niebawem zderzony z brutalnymi realiami II wojny światowej. Mimo nadziei Włochów, że ich starożytny i nowożytny wkład w budowę cywilizacji europejskiej wpłynie łagodząco na ludobójcze zapędy dyktatury hitlerowskiej, brutalizacja życia osiągnęła barbarzyński, niewyobrażalny nawet dla pamiętających I wojnę światową, zbrodniczy charakter. *Sztuka upadła* – ogłosił Theodor Adorno, pisarz i filozof, który zaniechał własnej twórczości, uznając, że pisanie poezji po Auschwitz jest barbarzyństwem (*Nach Auschwitz noch ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch*). Nic, co dotąd było uznawane za normę społeczną, nie mogło dalej funkcjonować i stanowić wzorca dla pokolenia młodych, wchodzących w życie ludzi. Skażenie myślenia miałością dążeń i upodobań stanowiło barierę, która raz przekroczona, nie pozwalała już zawrócić w stronę sztuki „grzecznej” czy „nijakiej”.

Nową ideologią artystów tworzących filmy stała się we Włoszech postawa lewicowa. Włoch Antonio Gramsci, reformator myśli marksistowskiej, starał się zaadaptować ten system dla potrzeb społeczeństwa połowy XX wieku. W sztuce pojawiły się pierwsze symptomy buntu, nazwanego później neorealizmem.

Skąd pochodził ten nurt? Nazwa nawiązuje do idei, która pojawiła się najdobitniej w literaturze XIX wieku. Pisarze pozytywści stawiali sobie za cel jak najwierniejsze odtwarzanie rzeczywistości. Literatura miała być opisem pragnień i doznań oraz zwyczajnych sytuacji – laboratoryjnym zapisem codzienności. Według pozytywistów rzeczywistość powinna być przenikliwie analizowana, ale rozpoznawalna. Nastąpiła znacząca zmiana języka wypowiedzi. Sięgano po styl potoczny, wystrzegając się górnołotnej poetyckości i patetyczności. Koncepcja estetyczna, która potwierdzała założenia stylu, pochodziła z pracy Hipolita Taine, XIX-wiecznego filozofa. W *Filozofii sztuki*, formułując ideę realizmu, pisał: *Metoda nowoczesna, której staram się trzymać [...] polega na tym, aby dzieła ludzkie, w szczególności dzieła sztuki, rozpatrywać jako fakty i płody, których cechy trzeba oznaczyć, a przyczyn się doszukiwać, nic więcej. Nauka tak pojęta ani prześladuje, ani przebacza, stwierdza i wyjaśnia*. Według Taine, sztuka mogła zniekształcać rzeczywistość, ale musiała prezentować jej główne,

dominujące cechy, oczyszczając je z przypadkowych narośli. W koncepcji Hipolita Taine autor dzieła nie jest poszukiwaczem piękna, lecz poszukiwaczem prawdy.

Ten nienowowy nurt odświeżyli i przyswoili sobie młodzi filmowcy włoscy, poszukujący nowej estetyki wizualnej w sytuacji wyalienowania. Do kin włoskich nie docierały bowiem filmy amerykańskie, filmy niemieckie były propagandowym ucieleśnieniem wizji narodowego socjalizmu, programowo pozbawionym filozoficznych wątpliwości i artystycznych rozterek. Kino rodzime odrzucano, jako nazbyt pompacyjne i nieautentyczne. Wzorcem estetycznym były filmy francuskie z drugiej połowy lat 30., przesiąknięte realizmem poetyckim dzieł Marcela Carne, Jeana Renoira, René Claira czy Jeana Vigo. Paryż był bohaterem filmów i miejscem spotkań, gdzie codzienna rutyna była zamieniana w poezję. Język filmowy cechowała mroczna poetyckość, przepełniona dramatyzmem ludzkiej egzystencji, zdeterminowanej nieuchronnością wydarzeń, beznadzieją i bezsilnością.

Istotny wpływ na świadomość artystów miały również inne przedwojenne nurty budujące sztukę lat 20. i 30. Neorealizm nie powstawał w próżni stylistycznej – czerpał z ekspresjonizmu i surrealizmu, obfitujących w dokonania artystyczne, zwłaszcza na polu filmu, fotografii, malarstwa i grafiki. Swoboda aktu twórczego, wywodząca się z nieskrępowanego gorsetem rozumu sennego widzenia, możliwość pokazania ciągu impresji nie podlegających żadnemu schematowi czy kanonowi, zaowocowała udanymi eksperymentami twórczymi, których zaskakująca strona wizualna, nie posiadająca realistycznego odniesienia, tworzyła nową jakość. Kubizm, futurizm, konstruktywizm, a nawet nihilizm – poszukiwania filozofów i artystów już się dokonały, można było je przyjąć lub odrzucić, ale nie można było o nich zapomnieć, zwłaszcza, że każde nowatorskie podejście, przede wszystkim w dziedzinie eksperymentu filmowego, powiększało możliwość świadomego użycia obrazu jako środka narracji i nadawało mu formę komunikatu filmowego.

Powojenna sytuacja polityczna i gospodarcza Włoch była niestabilna. Zaplątanie w ruch faszystowski, a jednocześnie nadzieja na odrodzenie silnego państwa włoskiego spowodowały tragiczne w skutkach konsekwencje. Zmiana pozycji Włoch z sojusznika we wroga Niemiec hitlerowskich przyniosła rozdarcie społeczeństwa, które za chwilowy miraż i mający się spełnić sen o potędze zapłaciło nieznaną dotąd powszechną nędzą i opłakaną w skutkach, tragicz-

ną kondycją społeczeństwa i kraju. Aby dotrzymać kroku rzeczywistości i opisać dramatyczne czasy, zaczęto z niebywałym wysiłkiem zmieniać formę opowiadania o świecie. Dotychczas stosowana forma komunikowania nie wystarczała i należało sięgnąć po środki wyrazu zdecydowanie bardziej wyraziste i dosadne. Film miał do dyspozycji narzędzia bardziej radykalne: multiplikowalny ruchomy obraz, wzbogacony słowem, muzyką, grą aktorską, możliwością eksponowania wielu planów jednocześnie, rozgrywania takich zdarzeń, do których dociera wyłącznie wyobraźnia i z których każde mogłoby być załączkiem nowych, równorzędnych opowiadań.

Nazwa „neorealizm”, prawdopodobnie wyszła spod pióra krytyka filmowego Antonio Pietrangeli, recenzenta filmu Luchino Viscontiego *Opętanie (Osessione)*. Film określono zwiastunem nowego trendu w kinie, choć faszystowska cenzura zabroniła jego emisji do 1943 roku. Cztery główne postulaty neorealizmu sformułował inny krytyk, uznawany za współtwórcę nurtu, Umberto Barbaro: 1. *Precz z konwencjonalnym banałem!*; 2. *Precz z fantastyką zapominającą o ludzkich problemach!*; 3. *Precz z rekonstrukcją historycznych wydarzeń i inscenizacją literatury!*; 4. *Precz z retoryką, według której wszyscy Włosi ulepieni są z tej samej gliny!*

Kolejny film tego nurtu, zrealizowany przez Roberto Rosselliniego w 1945 roku, to *Rzym miasto otwarte*. Akcja filmu toczy się w czasie wojny, gdy Włosi, kolaborując z Niemcami, przejawiają niechęć do dyktatury faszystowskiej i poparcie dla ruchu oporu. Dramatyczne losy i postawy bohaterów, z oddaniem walczących o swoje idee, autor za pomocą wiwisekcji zachowań skonfrontował z postawą żerujących na sytuacji ludzkich hien. Film ten w stulecie narodzin kina znalazł się na liście 45 filmów fabularnych propagujących szczególne wartości moralne i artystyczne. Oprócz nowatorskiego pokazania dramatu jednostki w ekstremalnej sytuacji, utrzymano w konwencji neorealizmu sposób realizacji zdjęć filmowych. Dotąd filmy kręcono w halach zdjęciowych, posługując się scenografią o charakterze teatralnym, statycznym, sztucznym i umownym.

Wojna przyniosła zmiany, pojawili się korespondenci wojenni i ekipy propagandowe, dokumentujące prowadzone działania (jak choćby polska „Czołówka”) za pomocą lekkiego, przenośnego sprzętu, który dobrze sprawdzał się w warunkach terenowych. Po wojnie bez przeszkód można było sięgnąć po ten sprzęt i opierając się na nieodległych doświadczeniach, skierować się w stronę dokumentu

bardziej niż kiedykolwiek przedtem. Anegdota głosi, że sytuacja wyjścia z atelier została wymuszona przez zniszczenia wojenne w rzymskich halach zdjęciowych. Co prawda, studia filmowe niemieckie i polskie także były zniszczone, ale tylko włoscy neorealiści znaleźli ciekawe i nowatorskie rozwiązanie. Przedwojenne schematy konstrukcji scenariuszy odesłano do lamusa. *Tak zwane dobre tematy należy spalić na głównym placu!* – głosił Cesare Zavattini, jeden z czołowych scenarzystów neorealizmu, bo rzeczywistość wokół przekraczała każdą wymyśloną wizję studyjną.

Nie od razu było to kino bazujące na filmie dokumentalnym w takim sensie, w jakim działo się to od lat 60. i 70., jednak tragizm życia wymusił estetykę pokazywania innych realiów, w których miały toczyć się opowiadane przez reżyserów historie. Brutalna prawda nie była celem samym w sobie, jednak każda historia rozgrywająca się w świecie nieakceptowanym przez widza mogłaby być, jak sądzili neorealiści, automatycznie przez widza weryfikowana. Dialog z odbiorcą zaczęto opierać na założeniu, że obie strony dobrze znają świat, o którym scenariusz opowiada, choć nie oznacza to, że go akceptują.

Dodatkowym atutem wyprowadzenia kamery w plener, oprócz zalet, jakie przyniosło to scenografii, była możliwość pokazania autentycznych postaci – mało znanych aktorów, o których można było sądzić, że są amatorami i opowiadają własne przeżycia, ilustrując je nie przerysowanymi teatralnie gestami. Zmienił się sposób budowania roli. Aktor grał tak, jakby był przypadkowym przechodniem i na moment zatrzymał się przed kamerą, posługując się jednocześnie nieliterackim językiem ulicy.

Scenografia stała się nie tylko tłem dla gry aktorskiej, ale ważnym komentarzem rzeczywistości pod względem wizualno-estetycznym. Uwaga reżyserska skupiona była na pejzażu zbombardowanych miast, scenach nędzy, brudu i upodlenia, zatrważającej skali rozwarstwienia społecznego, traktowanej nie jako zarzut czyniony bohaterowi, ale stałe przypominanie o marności i kruchości egzystencji. Kolorystyka scenografii i kostiumu stała się adekwatna do dokumentalnego sposobu zapisu wydarzeń. Ekran wypełniła gama monochromatycznych, wypranych z koloru barw. Wtedy wydzielono z gamy barwnej kolory uznawane do dziś za filmowe, czyli takie, które wyglądają jak sprane: wyblakłe, szare i spatynowane. Kostium aktora nie mógł wyglądać jak ubranie założone wprost po odebraniu z pracowni krawieckiej, lecz jak odzież noszona od daw-

na. Drobne ubytki tkaniny, rozprucia, przetarcia, nicowania ubrań, lecące oczka pończoch, miały widza przekonać, że aktor gra postać, którą mógłby być sam widz.

Nie tylko kolor, ale i faktura obiektów daleka była od przedwojennej poprawności. Jeśli nie można było uzyskać interesującego plastycznie efektu w obiekcie naturalnym, zwracano się w stronę takiej scenerii, w której oko widza nie mogło odróżnić rozwiązania formalnego od autentycznego obrazu. Stosowano technologie umożliwiające sztuczne uzyskiwanie odprysków tynku, nakładających się na siebie, a potem łuszczących warstw farby, a realizacje bez patyny uznawano za błąd w sztuce scenograficznej. Zniszczenie było wiarygodne, bo świat wokół neorealistów piękny nie był. Był światem, w którym nie było Boga, na próżno szukać było piękna rajskiego ogrodu, człowiek został z niego naprawdę wygnany. Nic, co wizualnie poprawne i estetycznie akceptowalne, nie mogło być odpowiednim tłem dla realistycznych scenariuszy traumatycznych doświadczeń i dramatycznej wersji dnia codziennego tamtych lat.

Świat zarejestrowany kamerą stał się ascetyczny kolorystycznie, jednak wynikająca z ograniczeń siła ekspresji była porażająca. Podświetlenie twarzy, sylwetek i detali, które miały dla widza znaczenie, stało się celebrowanym zabiegiem operatorskim. Zaletą było pokazywanie pobruźdzenia, zmarszczek, częste stosowanie charakterystyki, która zabierała aktorowi urodę, aby podbić ekranowe przeżycia jego bohatera. Dramaturgię wydarzeń podkreślano silnymi cieniami, wydobywającymi rysy twarzy, a zbliżenie kamery rejestrowało zapis mimiki aktorów. Ikonami tego czasu stali się nieurodziwi, ale charakterystyczni ludzie o zmęczonych twarzach, od których życie wymagało zbyt często podejmowania decyzji i działań nigdy wcześniej przez film nie pokazywanych.

Najbardziej znani aktorzy tych lat to Anna Magnani, Silvana Mangano, Lianella Carell, Emma Gramatica, Carla Del Poggio, Maria Michi, Carlo Battisti, Raf Valone, Walter Chiari czy Lamberto Maggiorani. Trudno wśród nich znaleźć amantów czy gwiazdy filmów przedwojennych. Sam film stał się rodzajem kroniki, zapisującej stan rzeczywisty. Reżyserzy uznali, że możliwy jest scenariusz afabularny, oddający tematy codzienne, które gloryfikowano, wierząc, że pokazywanie nieistotnych z pozoru zdarzeń może być punktem wyjścia do opowiedzenia ciekawej historii, a waga takiego filmu zależy od umiejętności i wrażliwości samego autora dzieła.

Inna stała się kompozycja kadru. Zrezygnowano ze stosowanych wcześniej zbliżeń na rzecz półzbliżeń i planu amerykańskiego oraz opisującego planu pełnego. Ujęcia stały się dłuższe, mniej dynamiczne, co miało przypominać widzom zdjęcia znane z kronik filmowych. Montaż stał się neutralny, nie ingerował w bieg wydarzeń, a jedynie usuwał nadmiar nakręconego materiału. Konstrukcja filmu pozostawała otwarta; zakończenie filmu nie było równoznaczne z zakończeniem opowiadanej historii, widz mógł sam dopowiadać fabułę mających nastąpić wydarzeń, według własnych doświadczeń życiowych, subiektywny ciąg dalszy, dziejący się w jego wyobraźni. Reżyseria otworzyła się na improwizację, jednak każdy z reżyserów czynił to w charakterystyczny dla siebie sposób, doprowadzając w pewnym sensie do wypaczenia gatunku i pojawienia się nurtu wybitnie autorzkiego.

Tematyka filmów neorealistycznych poruszała się w dość hermetycznym kręgu. Dominująca problematyka dotyczyła rozliczenia wydarzeń wojennych i konsekwencji tych wydarzeń. Bohaterem był człowiek, który stara się odnaleźć dla siebie miejsce w zakątku trudnej, nieprzyjaznej, odhumanizowanej rzeczywistości. Jego historia nie jest wyjątkowa, może być powielona w milionach ludzkich istnień i zachowań, a reżysera fascynuje apoteoza zwyczajności.

Temat rozliczeń wojennych poruszył m.in. Roberto Rossellini w filmie: *Paisa* z 1946 roku, do którego scenariusz napisał Federico Fellini, oraz w filmie *Niemcy, rok zerowy* z 1948 roku. Podobna tematyka wypełnia treść filmu *Vivere in pace* Luigi Zampy z 1946 roku oraz *Słońce wschodzi* Aldo Vergano, także z 1946 roku. Tematyka podobna, choć połączona już z problemami społecznymi – to kanwa scenariuszy filmów: *Dzieci ulicy* (1946), *Złodzieje rowerów* (1947), *Cud w Mediolanie* (1950) oraz *Umberto D.* (1952) Vittoria De Siki. Bezprecedensową pozycją w kinie europejskim tego czasu był film *Ziemia drży* (1948) Luchino Viscontiego. Autor, nie mając pomysłu, liczył, że samo życie zwykłych mieszkańców rybackich wiosek napisze scenariusz – tak też się stało! Kolejne filmy nurtu to: *Tragiczny pościg* (1947), *Gorzki ryż* (1949), *Nie ma spokoju pod oliwkami* (1950) oraz *Rzym, godzina 11* (1951) Giuseppe De Santisa.

Spuściznę neorealizmu przejął i kontynuował Federico Fellini w filmie *La Strada* z 1954 roku, obok wielu innych reżyserów, tworzących długo jeszcze w tym nurcie. *Matka i córka* Vittorio De Siki (1960), *Generał Della Rovere* Roberto Rosselliniego z 1959 roku oraz

Ręce nad miastem Francesco Rosiego z 1963 roku to końcowe akcenty stylu, gdyż właściwy neorealizm, od kilku lat zmieniający oblicze, dryfował w stronę kina podejmującego trudne i gęste tematy w łatwiejszy w odbiorze sposób, a nawet dopuszczając elementy komediowe, mające zaakcentować gorzkim nierzadko śmiechem ważne elementy scenariusza. Ten fragment historii gatunku nazwany został „neorealizmem różowym”.

Schyłek czystego gatunkowo nurtu spowodowały bardzo różne przyczyny. Pierwszą z nich było pewne wypalenie artystycznych możliwości bazowania na naturalnych, a nie wymyślonych historiach, będących w założeniu jedynym źródłem pochodzenia wiarygodnych scenariuszy. Reżyserzy neorealizmu, z jednej strony dogmatycznie lewicowi, z drugiej bardzo mocno zróżnicowani pod względem osobowościowym, chcieli wywierać, co zrozumiałe, coraz większy autorski wpływ na wizję filmu. Także formalna sprzeczność pomiędzy dokumentalnym autentyzmem opowieści a selektywnie dobranym przez reżysera zbiorem środków fabularnych nie była bez wpływu na kolejne poszukiwania nowych dróg ekspresji.

Drugą z przyczyn wygaszenia nurtu była powojenna polityka, mająca na celu wyrwanie Włoch z kręgu sympatyków komunizmu i umocnienie tam kapitalizmu. Pomoc gospodarcza oferowana przez Stany Zjednoczone w ramach Planu Marshalla uzależniona była właśnie od zmian politycznych we włoskim rządzie. Po wyborach w 1948 roku, wygranych przez Chrześcijańską Demokrację, okazana pomoc spowodowała bardzo szybki wzrost stopy życiowej ludności. Neorealistyczna, czarna wizja kraju okazała się dość szybko nieaktualna, a co za tym idzie, uznano, że przekłamując rzeczywistość, krytykuje się sojusznika wspierającego aspiracje Włoch, co w czasach zimnej wojny było już dwuznaczne politycznie.

Jak każdy nurt artystyczny, neorealizm zaowocował także kolejną, idącą nie krok, a wiele kroków naprzód, kontynuacją. Klasycyzmu już neorealizmowi zarzucono, że pokazując dokumentalną stronę rzeczywistości, korzysta z anachronicznego języka filmowego, wypracowanego w Hollywood, w kapitalistycznych studiach filmowych i na użytek burżuazyjnego widza. W 1945 roku w Paryżu Isidore Isou, poeta pochodzenia rumuńsko-francuskiego, wywodzący się z ruchu dadaistycznego, ogłasza swój manifest, zakładający koniec możliwości i potrzeb tworzenia w tradycyjnym języku przekazu. Przedstawiona teoria, nazwana lettryzmem, odrzuca także dotychczasowy

sposób filmowania. Nowy język wypowiedzi miał opierać się na literze, a obraz na symbolicznym znaku graficznym. Technika zaproponowaną przez zwolenników Isou – lettrystów – miała być hypergrafika. Dadaistyczna prowokacja miała służyć zmianie – nie sztuki, a rzeczywistości.

Traktat o ślinie i wieczności był filmem zrealizowanym według poglądów artystycznych Isou i pokazywał „strumień świadomości” zobrazowany ciągiem ulic, budynków i wnętrz. Z offu towarzyszył obrazowi monolog artysty, przedstawiający indywidualny, autorski pogląd na sztukę, szczególnie filmową. Mimo braku entuzjazmu krytyków i widzów, film, za sprawą grającego w nim Jeana Cocteau, otrzymał prestiżową nagrodę.

Innym pokłosiem neorealizmu, także oddalającym się mocno od pierwowzoru, był kolejny krótkotrwały nurt okółofilmowy – sytuacjonizm. Sztandarowym dla niego filmem był *Hurlements en faveur de Sade* (*Skowyt de Sade*), zrealizowany przez Guy’a Deborda w 1952 roku. Powstał z fascynacji malarstwem Malewicza i poezją dadaistów. Na ekranie-obrazie pojawia się na przemian biały lub czarny kadr, z offu towarzyszy obrazowi recytacja dadaistycznego poematu, a potem już tylko cisza. Sytuacjonizm negował sztukę, a jego autor stworzył antykulturową misję destabilizacji „społeczeństwa spektaklu”. Nawiązując do prowokacji artystycznych lat 20. (pisuar – *Fontanna* Marcela Duchampa), doprowadził do sytuacji umożliwiającej późniejsze happeningi filmowo-plastyczne.

Oba wspomniane kierunki można rozpatrywać bardziej jako aberracje plastyczne niż konstruktywne poszukiwania języka filmowego, gdyż nie wypracowały żadnej trwałej tradycji, do której filmowcy chcieliby się odwoływać.

Wracając do autentycznego nurtu: schyłek neorealizmu włoskiego nastąpił w czasie, gdy młodzi artyści francuscy zaczęli poszukiwać odpowiedniej interpretacji filmowego języka. W kwestii przyjmowanych założeń estetycznych nie różnili się zbyt wiele od starszych włoskich kolegów. Jednak warunki, w których dojrzewali do obranej drogi artystycznej, były we Francji znacząco różne. Wojenne lata 40. nie zlikwidowały niezależnych (przynajmniej jakościowo) poszukiwań i realizacji filmowych. Działy kina będące w rękach francuskich właścicieli i to oni decydowali o propozycjach repertuarowych. Nie tylko nie było hańbą oglądanie filmów, ale właśnie w kinach powszechnie starano się, aby w czasie projekcji można było zapom-

nieć o zagrożeniach rzeczywistego świata. Nastąpił koniec okupacji. Francja w obliczu wyzwolenia stanęła w bardzo niewygodnej, wręcz dwuznacznej sytuacji. Nie została zniszczona, tak jak inne kraje, wyszła z wojny z poczuciem zwycięstwa gospodarczego z jednej strony, ale i z nierozliczonym moralnie okresem kolaboracyjnego rządu Vichy – z drugiej. Historia uplasowała wprawdzie Francję w jednym w rządzie ze zwycięskimi aliantami, ale trwający nadal konflikt pomiędzy mieszkańcami dwóch stref, które warunkowały wojenne życie Francuzów, długo nie odchodził w niepamięć. Paryż stracił jednak swoje strategiczne znaczenie miejsca wskazującego kierunki rozwoju sztuki światowej.

Nowym ważnym ośrodkiem stał się Nowy Jork, co zepchnęło Paryż z zajmowanego od dziesięcioleci miejsca lidera w rozwoju światowej sztuki. Egzystencjalne przeświadczenie o względnej wartości spraw i braku idei będących dotychczas niepodważalnymi wyznacznikami stabilnego społeczeństwa, pesymistyczna wizja braku porozumienia międzyludzkiego, budowały nurt nieodległy od ciemnej wizji świata neorealistów. Tym, co mimo doświadczeń wojennych kojarzyło się dobrze, było kino. Nie dość, że stało się enklawą wolności artystycznej, to niedawni widzowie zapragnęli dołożyć swój głos do dyskusji o kierunkach jego rozwoju.

Z czasem z grona tych widzów, którzy przeżycie artystyczne związane z obcowaniem ze sztuką filmową wraz z całą jej otoczką (wystrój kina, świat plakatów, muzyka przygotowująca odbiorcę na mające za chwilę nastąpić doniosłe przeżycie) podnieśli do rangi inteligentckiego rytuału, wykształciła się specyficzna subkultura „kinofilów”. Mówienie i pisanie o sztuce filmowej stało się ważne, a kinoznawstwo jawiło się jako atrybut nowoczesnego człowieka, uczestniczącego w pełny sposób w życiu artystycznym.

Nowe podejście do kina przyniosło rozwój nowej formy aktywności intelektualnej i w całej Francji pojawiły się kluby filmowe. Ich uczestnicy byli wychowani i ukształtowani przede wszystkim na kinie *noir*, amerykańskim czarnym filmie kryminalnym z lat 30., którego forma była wypracowana na stosowaniu kilku powtarzających się środków wyrazu, ze zdecydowanym akcentem położonym na mroczną atmosferę opowiadanej historii, relatywizm wyborów moralnych bohaterów, dramatyczny montaż obrazu i unikanie planów ogólnych – po to, aby widz łatwiej poczuł się jak ścigana ofiara w labiryncie uwarunkowań dramaturgicznych i niedopowiedzeń scenograficznych.

Młodzi kinofile nigdy jednak nie stracili szacunku dla przedwojennych poszukiwań rodzimego kina, którego kultowym dziełem był film Marcela Carne *Ludzie za mgłą*, wywodzący się z nurtu realizmu poetyckiego. Wśród klubów filmowych najsilniej zaakcentowały swoją działalność dwa ośrodki: w Paryżu i w Lyonie, a znaczącą rolę odegrały paryskie kluby, między innymi *Objectif 49*, założony w 1948 roku przez krytyka i teoretyka filmu Andre Bazina przy współudziale Jeana Cocteau, Roberta Bressona i Alexandra Astruca. Działalność klubu miała na celu konsolidację środowiska filmowców i krytyków, wspólne rozstrzyganie kierunków poszukiwań filmowych, ale też wspólne przeżywanie premier filmów sprowadzonych „ze świata” – po to, aby nowy, nieznany nikomu materiał filmowy mógł stanowić inspirację i zacyzn do twórczego fermentu. Klub zrzeszał, oprócz uznanych twórców, także młodych adeptów sztuki filmowej. Tam właśnie, podczas długich, nocnych dyskusji, poznali się Jacques Rivette, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jean Douchet i Francois Truffaut. Innym uznanym klubem filmowym był Klub Dzielnicy Łacińskiej, założony przez młodych wielbicieli filmów amerykańskich klasy B z lat 30.

Niewątpliwie, równie ważną formą samoedukacji filmowej był udział przyszłych reżyserów Nowej Fali w projekcjach FilMOTEKI Francuskiej. Repertuar programowy zawierał zawsze kilka tytułów filmów wywodzących się z odległych od siebie form i gatunków, np. western i melodramat; różnych tonacji: dramat i komedia; innego czasu akcji: film współczesny i film historyczny; różnego czasu powstania: film niemy i film dźwiękowy; innej lokalizacji produkcji: film rosyjski obok amerykańskiego. Autor tych przeglądów, Langlois, dobierał tytuły według swoistego, nigdy nieujawnionego klucza, jednak taki dobór filmów pozwalał ukazywać ukryte głęboko tajemnice dramaturgiczne. Zadaniem widowni było odkrycie tych zależności i próba „wchłaniania” asocjacji bez tradycyjnego literackiego rozumienia pokazywanej treści.

Zdaniem Langlois, walory filmu polegały na magii wywieranej przez stronę czysto wizualną, przez samą formę dzieła, bez podpierania się warstwą literacką, obcą według niego obrazowi odbieranemu zmysłem wzroku. Osiągnięta w ten sposób swoista edukacja filmowa zapewniała możliwość świadomego wyboru formy, którą przyszli reżyserzy chcieliby tworzyć i motywowała do pełnej świadomości twórczej, nie wykluczającej specyficznych możliwości zabawy for-

malnej. Tak zdobyte umiejętności wszechstronnego poruszania się po obszarach wyobraźni umożliwiły młodym twórcom, początkowo zajmującym się głównie krytyką filmową, współpracę z liczącymi się czasopismami filmowymi, przede wszystkim z „Cahiers du Cinema” Andre Bazina, zwłaszcza w jego najciekawszym, „żółtym” okresie (nazwa pochodzi od koloru okładki miesięcznika).

Alexander Astruc, piszący teksty będące podwalinami przemian nowej kinematografii, w artykule *Narodziny nowej awangardy, kamera-piéro*, podzielił się swoją wizją drogi, którą ma podążać film: [...] *kino stopniowo staje się językiem, czyli formą, w której i poprzez którą artysta może wyrazić swoją myśl, bez względu na to, jak byłaby ona abstrakcyjna, albo przekazać swoje obsesje [...].* Myśl sama w sobie nierewolucyjna, bo odwołująca się do prób i doświadczeń wielu twórców z lat 20., 30. i 40., padła na podatny grunt. Młodzi recenzenci francuscy zaczęli lansować hasło, w myśl którego *nie ma dzieł, są tylko autorzy*. A autorem w ich przekonaniu był właśnie reżyser filmowy, człowiek posiadający indywidualny, zawsze rozpoznawalny i niezmienny styl. Stopniowo, w latach 1958 i 1959, wszyscy oni zaczęli wchodzić w świat filmu jako reżyserzy i scenarzyści.

Geneza nazwy „Nowa Fala”, miała jednak swój rodowód nie filmowy, a polityczny. W 1957 roku tygodnik: „L'Express”, opublikował tekst ankiety przeprowadzonej wśród młodych Francuzów, dotyczący świadomości politycznej i społecznej nowego pokolenia. Wyniki owej ankiety opublikowano w roku 1958, w książce Françoise Giroud *La Nouvelle Vague. Portraits de Jeunesse* (Nowa Fala. Portrety młodzieży). Nazwa książki stała się synonimem młodego pokolenia i jego aspiracji.

Pojawiły się pierwsze filmy, których problematyka doskonale korespondowała z nowym, szybszym tempem życia i rozluźnianiem się kanonów społecznych zachowań. Sukces nowatorskiego ujęcia tematu wyborów życiowych młodych (w tym przede wszystkim kobiet), pokazany przez Rogera Vadima w filmie *I Bóg stworzył kobietę* z 1956 roku, zmienił podejście i twórców, i widzów do tematów współczesności. Świadoma seksualność głównej bohaterki, bezpruderyjnie zagranej przez debiutującą na ekranie młodą żonę Vadima – Brigitte Bardot – położyła kres kreowanej w latach 30. i 40. postaci kobiety-wampa. Kobieta lat 50. działała instynktownie, jak dziecko, obdarzona cechami, które wykorzystywała dla własnej przyjemności, zrywając z tradycyjną, mieszczańską moralnością.

W końcu 1958 roku wszedł na ekrany film *Kochankowie*, wyreżyserowany przez Louisa Malle'a: nowatorskie studium kobiecej psychiki, opowiadające o nudzie stałego związku, łatwej fascynacji nowym kochankiem, wiecznym rozczarowaniu i złudnej nadziei. W lutym 1959 roku odbyła się premiera *Pięknego Sergiusza* w reżyserii uznanego już krytyka Claude'a Chabrola. Widzowie ujrzeli gorzki dramat, który mógł zdarzyć się i często zdarzał każdemu z nich. Bohater, pragnący podratować zdrowie, wraca do rodzinnej miejscowości, a spotykając przyjaciela z lat dziecińczych, dowiaduje się o jego tragedii; przyjaciel szuka ukojenia bólu, zatracając się w alkoholu. Temat opowiedziany w sposób bliski filmowi dokumentalnemu, bez moralizowania i bez łatwych rozwiązań. W tym samym roku kolejny film tego autora – *Kuzyni* – opowiada historię młodych, spokrewnionych ze sobą mężczyzn, o znacząco różnej wrażliwości, zakończoną nieodwracalnym dramatem. Niedługo potem wchodzi na ekrany film *Czterysta batów* Francois Truffauta. Autor, w sposób bardzo osobisty, opowiada o bezdusznosci dorosłych odpowiedzialnych za dramatyczne wybory młodych.

Zdecydowana zmiana pokoleniowa, silny atak nowych scenariuszy i nowych pomysłów inscenizacyjnych zagarnął dla siebie nazwę „Nowa Fala”. Przeniesienia nazwy na młodych filmowców, wywodzących się z redakcji miesięcznika „Cahiers du Cinema”, dokonał krytyk Pierre Billard, a nazwa idealnie dookreślała sytuację i została przyjęta jako sygnał nowego nurtu filmowego. O tym, że była to nie tylko Nowa, ale również Wielka Fala, świadczy fakt, że pomiędzy rokiem 1958 a rokiem 1962 w filmach pełnometrażowych zadebiutowało ponad stu reżyserów.

Najbardziej znane i uznawane za ikony czasu to zdecydowanie arcydzieła kilku francuskich reżyserów. Przede wszystkim – *Do utraty tchu* Jeana-Luka Godarda, będący jego debiutem, ale jednocześnie filmem o prowokującej estetyce, opowiadający dramatyczną historię młodego przestępcy, którego godziny na wolności są policzone oraz roztrząsający dylematy dziewczyny zamierzającej związać się z człowiekiem, któremu grozi długoletni wyrok. Także autobiograficzny film *Czterysta batów* Francois'a Truffauta oraz *Hiroszima moja miłość* – pierwszy film Alain'a Resnais, przedstawiający w nowatorski sposób duchowość bohaterów wywodzących się z odmiennych stref kulturowych (Francuzka i Japończyk), jednak podobnie tragicznie ukształtowanych i napiętnowanych doświadczeniami wojennymi. Pojawiające się długie narracje, płynące spoza kadru, komentują sytuację dziejącą

się w umysłach bohaterów, a krótkie sceny retrospektywne zostały zastosowane jako migawki świadczące o ulotności ludzkiej pamięci.

Ten film reprezentuje nieco inną odmianę Nowej Fali, zwaną „Rive Gauche” („lewe nabrzeże”) – od nazwy jednej z dzielnic Paryża. Dominuje w niej odmienna stylistyka scenariuszowa, bazująca na nowej powieści francuskiej („nouveau roman”), która pojawiła się dzięki nowym autorom po raz pierwszy w latach 50. i 60. XX wieku. Autorzy z kręgu Alaina Robbe-Grilleta: Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pignet zerwali z kanonem XIX-wiecznej powieści realistycznej, której celem często było moralizowanie i psychologizowanie. W swojej twórczości kinematograficznej zaproponowali nowy, obiektywny język opisowy, bez wartościowania rzeczywistości. Zaordynowanie tak pojmowanego języka wypowiedzi w nowofalowych scenariuszach przyniosło nieoczekiwany i nowatorski efekt – zaniechanie porządkującej wydarzenia narracji i oderwanie akcji od realnego w czasie i przestrzeni miejsca; drugorzędne stały się emocje bohaterów, a relacje prawdy do fikcji oraz realności do ułudy – względne. Symbole zastąpiły konkretne wydarzenia, montaż nie popychał akcji do przodu, a jedynie luźno wiązał ze sobą kolejne sceny, niekoniecznie ilustrujące aktualnie opowiadany fragment filmu.

Z czasem kolejne filmy „Rive Gauche” zaczęły być coraz bardziej eksperymentalne i zbliżały się do prób wizualnych lettrystów. Różnica założeń obu nurtów sprowadzała się do różnicy w ich stosunku do wypowiedzi artystycznej: o ile Isidore Isou zakładał wolność wypowiedzi, o tyle autorzy tego odłamu Nowej Fali stawiali sobie za cel główny samą nieskrępowaną ograniczeniami i konwencjami propozycję realizacyjną. Zarówno Godard, jak i Truffaut negowali wartość adaptacji tekstów wywodzących się z literatury klasycznej, jednak każdy nowy scenariusz musiał bazować na nowatorsko pojmowanej formie powieści, przede wszystkim na słowie, któremu przypisywano wartość zarówno literacką, jak i symboliczną, a także plastyczną.

Reżyserem „Rive Gauche”, który wcielił w życie idee nowej powieści, stała się Agnes Varda, związana z kinem od początku Nowej Fali. Jej film *Pointe Courte*, zrealizowany w 1954 roku, opisywał historię oddalających się od siebie młodych małżonków. Przyczyny kryzysu zostały poddane długim analitycznym rozmowom, które z czasem owocują wzajemnym zrozumieniem i próbą zbliżenia się do siebie raz jeszcze. Varda zastosowała w swojej opowieści dwie różne techniki opisu przedstawianych wydarzeń. O ile historia

małżeństwa stanowi główny wątek, potraktowany z pełną profesjonalizmem fabularyzacją, o tyle sceny towarzyszące parze w czasie ich pobytu w rybackim miasteczku są podane w sposób charakterystyczny dla filmu dokumentalnego. Odbiór filmu był dwojaki: recenzenci i producenci dokonujący weryfikacji na Festiwal w Cannes dojrzeli w nim jedynie eksperyment kina amatorskiego, natomiast krytycy ze środowiska „Cahiers de Cinema” uznali za przykład nowej drogi dla filmu. Inne filmy tej autorki stanowią klasykę nurtu, np. *Cleo od piątej do siódmej* z 1961 roku.

Różną od poprzedniej próbą filmowej narracji wywodzącej się jakby ze snu, przepełnionej mglistą, trudną do rozszyfrowania dla widza symboliką, był film *Zeszłego roku w Marienbadzie* Alaina Resnais z 1961 roku. Krytycy pisali: *W żadnym momencie filmu widz nie może być pewny, czy to, co widzi na ekranie należy do teraźniejszości, czy wspomnień, czy dzieje się we śnie, czy na jawie*. Film odszedł od pierwotnych założeń posługiwania się przez pokazywanych bohaterów językiem ulicy, zamiast niego autor scenariusza, Alain Robbe-Grillet, zaproponował język artystycznie wystylizowany. Akcja rozgrywa się w umownej, również wystylizowanej przestrzeni, kwestionującej obiektywną realność rzeczywistości. Sama treść jest również niejasna. W tym filmie wyraźnie zarysowują się wpływy impresjonizmu filmowego i surrealizmu

Aktorzy na stałe występujący we francuskich filmach tego czasu to: Jean Seberg, Jeanne Moreau, Emmanuelle Riva, Anna Karina, Jean-Paul Belmondo, Jean-Pierre L aud, Jean-Claude Brialy i Jean-Louis Trintignant. Ich wspólną cechą było profesjonalne traktowanie zawodu aktora, wnikliwe podpatrywanie środków wyrazu używanych przez amerykańskich i japońskich kolegów, a jednocześnie zauważalne bazowanie na doskonałej improwizacji.

Jednak, mimo tak znacznej liczby twórców i tak zdecydowanej ich obecności na rynku sztuki filmowej, nurt ten po kilku latach zaczął się wyczerpywać. Na przełomie lat 1962/1963 krytycy uznali, że założenia artystyczne filmowców zostały zrealizowane. Filmy zamykające ten etap poszukiwań reżyserskich budzą jednak zainteresowanie widza do dziś. *Adieu Philippine* Jacques'a Roziera z 1963 roku, *Pogarda* Jeana-Luka Godarda i *Parasolki z Cherbourg'a* Jacquesa Demy to wspaniałe pierwowzory dramatycznego musicalu (konwencja kontynuowana dekadę później w filmie *Hair* Miloša Formana), o kapitalnym znaczeniu dla historii i rozwoju kina.

Ponadczasowa wartość świadomej kreacji filmowej zaczęła opierać się na oryginalnej osobowości reżysera; kino zerwało tym samym z amerykańskim wzorem przemysłu sterowanego przez producenta i stało się – co było rewolucyjną zmianą – kinem autorskim.

Nacisk na wartość improwizacji, na rejestrację scenariusza, będącego rodzajem swobodnego kolażu zestawionych obok siebie scen precyzyjnie przygotowanych oraz tych zdających się być dziełem do-
rażnych pomysłów zrodzonych na planie, powodował często paradok-
umentalny charakter fabuły. Komentarz odautorski pojawił się tak-
że jako *novum*, w postaci monologu zza kadru, z offu. Język używany
przez nowofalowców zdominował potoczny sposób porozumiewania
się z aktualnej epoki. Wspólna z założeniami nurtu neorealistyczne-
go okazała się być strona wizualna filmu. Kierując się wskazaniem
Rosselliniego, za niepodważalną wartość samą w sobie uważano part-
nerstwo pokazywanych kamerą fragmentów scenografii, w zależności
od wrażliwości reżysera. Ulica, obiekty, pejzaże i przedmioty bywały
równorzędnymi bohaterami dramatu. Zainteresowaniem Francuzów
cieszyły się czasem symboliczne, innym razem realistyczne przed-
stawienia fragmentów miast. Właśnie miasto, z wielością bodźców
wizualnych, jest idealnym miejscem dla opowiadanych wydarzeń.
Niewątpliwy wpływ miejskości na stylistykę filmów można uznać za
forpocztę kształtowania estetyki bazującej na anonimowości, a więc
i wieloznaczności bohaterów. Trend ten, zapoczątkowany w latach 60.,
obecny jest w filmach fabularnych i dokumentalnych, opowiadających
o specyfice tzw. kultury miejskiej, do dziś.

Lekkie kamery i możliwość ograniczenia oświetlenia prowoko-
wały do nadużywania epizodów pochodzących z realnych zdarzeń,
dziejących się w otoczeniu filmowców. Nadmiar wrażeń, które moż-
na zapisać na taśmie, doskonale korespondował z założeniami im-
prowizacji scenariuszowej. Widz bywał zaskakiwany widokiem tak
zwyczajnym, że trudnym do odróżnienia od znanego z własnego ży-
cia. Nietrudno zgadnąć, co w tym nurcie spowodowało cieszącą się
do dziś atrakcyjność wizualną.

Film francuski posiada cechy paradokumentu: w pełni auten-
tycznego zapisu wyglądu ludzi i świata i przekonuje brakiem wy-
stylizowanej, sztucznej kreacji, a kostium nie przytłacza wydumaną
artystowską poetyką pokazu mody. Można odnieść wrażenie, że lu-
dzie, których oglądamy, dali się podpatrzeć i sportretować w swoich
małych i większych dramatach, momentach radości i uniesień. Brak

patosu w grze aktorskiej, charakteryzacja podkreślająca naturalne cechy twarzy, gestykulacja często jakby nieudolna i przypadkowa, powodują, że wierzymy aktorom i reżyserowi, bo użyte środki wyrazu widz zna i może je weryfikować.

Idea, która zainspirowała zmianę podejścia twórców do ich dzieł, ukształtowała na wiele lat kino, zarówno europejskie, jak i amerykańskie i ma nieustający wpływ na kinematografie rozwijających się krajów. Proponowany rodzaj idealnego połączenia sił reżysera jako przywódcy grupy artystów współtworzących film zmienił także podejście do tzw. branż filmowych. System pracy, w którym ciężar gatunkowy przedsięwzięcia przestał obligować reżysera do nieustającej obecności na każdym etapie tworzenia filmu i uczestniczenia w całym procesie, zaowocował odkrywaniem nowych środków ekspresji, właściwych dla sposobu widzenia świata różnych osobowości twórczych: scenarzystów, scenografów, operatorów, reżyserów castingu, kompozytorów i montażystów.

Zdarza się, że sfilmowana historia traci swą świeżość, wówczas w sukces przychodzi założony rygor zastosowanych środków wizualnych i to one przekonują o autentyczności starań autora w zaoferowanym obrazie epoki. Jesteśmy świadkami nieustających poszukiwań formy, odpowiadających zmiennemu rytmowi życia. Niezmienne jest w kinie to, że widz oczekuje kontaktu z kinem wrażliwym, myślącym i proponującym walor autentyczności. Tę wartość w historię kina wniosli na zawsze filmowcy neorealizmu i Nowej Fali.

Dzięki nowatorstwu ekipy neorealizmu wydeptywały szlak dla narodowych kinematografii europejskich, które z różnych przyczyn nie mogły samoistnie wypracować zmiany języka filmowego. Estetyka włoskiego neorealizmu miała bardzo istotny wpływ na dokonania filmowców polskich, którym z racji podobnej kondycji kraju po II wojnie światowej również brakowało adekwatnego do sytuacji języka filmowej komunikacji, bez konieczności odwoływania się do doświadczeń anachronicznego polskiego kina przedwojennego.

W okresie odwilży gomułkowskiej nieliczni młodzi twórcy próbowali podejmować własną drogę artystycznej wypowiedzi, formalnie bliską doświadczeniom włoskim. Dojrzałość twórców, która przemówiła do widzów oczekujących filmów traktujących o narodowych i społecznych problemach, przyniosła im sukces artystyczny, tym większy, że podjęcie niektórych tematów było możliwe dopiero po odwilży w 1956 roku, związanej ze śmiercią Stalina w 1953. Wreszcie

w oficjalny sposób można było oderwać się od socrealistycznej sztuki, wiążącej ręce tak skutecznie, że żadne dzieło niezgodne z założeniami systemu nie miało prawa powstać. Pisarze i reżyserzy, mający za sobą bagaż doświadczeń wojennych, poczuli silny przypływ nowych możliwości. Twórcy polskiego kina: Wojciech Has, Jerzy Kawalerowicz, Tadeusz Konwicki, Kazimierz Kutz, Stanisław Lenartowicz, Andrzej Munk, Stanisław Różewicz i Andrzej Wajda zaczęli realizować dzieła określane wspólnym mianem: „Polskiej Szkoły Filmowej”. Niestety, niestabilność sytuacji politycznej doprowadziła na początku lat 60. do regresu, po którym nastąpił koniec możliwości swobodnej wypowiedzi i nurt przeistoczył się w indywidualne drogi twórców.

Gdy w Polsce kinematografia wracała na tory sterowane przez Biuro Polityczne KC PZPR i cenzurę, w Czechosłowacji nastąpiła kilkuletnia odwilż systemowa i dzięki temu czeska i słowacka kinematografia, mamione złudną nadzieją na uczłowieczenie twarzy socjalizmu, mogły na chwilę poluzować gorset cenzury i odnaleźć własny sposób na przetransponowanie założeń Nowej Fali na rodzimy grunt. Podobieństwo do wzoru francuskiego było złudne. O ile reżyserzy francuscy sięgali po surrealistyczne rozluźnienie narracji, aby opisać rzeczywistość, o tyle czechosłowaccy twórcy z kolażu podobnych środków zbudowali inny obraz, charakterystyczny dla swojej tradycji literackiej i artystycznej, wynikającej prawdopodobnie z ironicznego podejścia do świata i politycznego systemu. Pojawili się twórcy filmów o magicznej poetyce, która potrafiła zuroczyć widzów, zanim w 1968 roku swoboda twórcza została brutalnie stłumiona. Miloš Forman, Jiří Němec, Jiří Menzel, Vera Chytilova, Juraj Herz, Jaromil Jireš, to nazwiska stanowiące dowód na istnienie specyficznego, krótkiego w historii środkowoeuropejskiego kina, względnie swobodnego okresu twórczości. Spuścizną po obu nowatorskich zrywach w polskiej i czechosłowackiej kinematografii są bardzo dobre uczelnie filmowe, kształcące reżyserów i operatorów, którzy kontynuują swobodną, niczym nieograniczoną myśl twórczą protoplastów.

W czasie gdy kinematografie krajów uwikłanych w system komunistyczny próbowały na własną rękę unowocześnić swoje produkcje, w Niemczech Zachodnich zorganizowała się grupa młodych reżyserów inspirowanych nurtem Nowej Fali. Podczas Festiwalu Filmowego w Oberhausen w 1962 roku młodzi twórcy rozpowszechnili manifest głoszący idee nowego kina europejskiego: *Stare kino jest martwe*.

Wierzymy w nowe kino. Dzięki finansowemu wsparciu powołanego w 1965 roku Kuratorium Młodego Kina Niemieckiego, a w trzy lata później Niemieckiego Federalnego Komitetu Filmowego, współpracującego z największymi stacjami telewizyjnymi ARD i ZDF, młodzi adepci sztuki filmowej mogli w komfortowej jak nigdy i nigdzie wcześniej sytuacji zajmować się niezależną twórczością. Grupę nowych reżyserów stanowili: Rainer Fassbinder, Werner Herzog, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, Hans-Jürgen Syberberg i Wim Wenders. Ich osiągnięcia, dzięki umiejętnemu doborowi tematów i zatrudnianiu aktorów o międzynarodowej sławie, szybko zyskały rozgłos, a kinematografia niemiecka weszła na trwałe w krwioobieg kina światowego.

Czy na tym wpływy neorealizmu i Nowej Fali się skończyły? Odpowiedź pozostaje pytaniem retorycznym. Pojedynczy twórcy szli nadal wytyczoną wcześniej drogą, dochodząc tam, gdzie każdy z nich chciał najbardziej trafić. Niektórzy poszli szlakiem kina zbliżonego tematyką i sposobem zapisu artystycznego do filmu dokumentalnego, inni znaleźli swoje miejsce w realizmie magicznym, a jeszcze inni poszli drogą skandalizujących prób, prowadzących w niejednoznaczłą stronę kina erotycznego, a nawet pornograficznego.

Nazwiska reżyserów, którzy na zawsze weszli do panteonu mistrzów sztuki filmowej i pozostają poza polityką, poza czasem i przestrzenią, to: Federico Fellini, artysta odnajdujący się w tragikomicznym świecie widowiska cyrkowego, autor *Osiem i pół*, *Wywiadu*, *La dolce vita*, *Amarcord*, *Miasta kobiet* i wielu dzieł utrwalonych w historii kina; Michelangelo Antonioni, twórca zgłębiający nieprzewidywalne relacje kobiety i mężczyzny, pozostający jednak obserwatorem o chłodnym spojrzeniu, autor *Krzyku*, *Przygody*, *Nocy*, *Zaćmienia*, *Powiększenia* czy filmu *Zawód – reporter*; Bernardo Bertolucci, autor *Ostatniego tanga w Paryżu*, filmu, który przez wiele lat, z uwagi na skandalizujący sposób opowiadania i sceny erotyczne nie był dopuszczony do rozpowszechniania, i jego osobliwy dorobek – *Ostatni cesarz*, *Mały Budda*, *Pod osłoną nieba*, *Ukryte pragnienia*; oraz najbardziej kontrowersyjny, a zarazem najbardziej oryginalny w swoich poszukiwaniach twórczych – Pier Paolo Pasolini, poeta, dramaturg, a także skandalista, którego drogę artystyczną przerwała tajemnicza śmierć, w niewyjaśnionych okolicznościach, który łączy w swoich filmach absolutne skrajności: katolicyzm z marksizmem, nihilizm z witalnością, symbolizm z naturalizmem. Jego wybitne dzieła: *Ewange-*

lia według Mateusza, *Opowieści kanterberyjskie*, *Król Edyp*, *Dekameron* oraz ostatni, zarazem najbardziej prowokujący estetyką makabry film: *Salo – 120 dni Sodomy*.

Geniusze kina nieustannie doskonalili swój warsztat filmowy i zaznaczali unikalność swoich osobowości, dzięki zmianom dokonanym w neorealistycznym kinie powojennym. Żaden z nich nie był zainteresowany wyłącznie sukcesem merkantylnym; uważani byli za pionierów, których misją było inicjowanie życia ekranu i tworzenie miejsc, do których można dotrzeć wyłącznie za pomocą wyobraźni. Nie chodziło bowiem o opozycję między snem a rzeczywistością, tylko o punkt, w którym obie się nakładają, przecinają, znów rozchodzą, poruszają tam i z powrotem, a następnie wślizgują jedna w drugą.

Fikcja i rzeczywistość od zawsze stanowią doskonale funkcjonujący organizm, w którym spełnia się dążenie do wychwycenia momentu uniezależnienia wyobraźni artysty od reguł logicznego myślenia, uwolnienia od norm moralnych i etycznych, poszukiwania absurdu, makabrycznego żartu, groteski, parodii i paranoi, metafory i symboliki, przeplatania rzeczywistości z nierzeczywistością.

Wymienione tu nazwiska wybitnych twórców oraz ich dzieła nie wyczerpują wiedzy o filmie przełomu lat 50. i 60. Gdyby nie dokonania kina tych lat, nie byłoby też jego spadkobierców i kontynuatorów. W Polsce w 1975 roku na Forum Filmowców podczas Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych młodzi przedstawiciele nurtu nazwanego przez Janusza Kijowskiego „kinem moralnego niepokoju”, zaprotestowali przeciw narzucaniu ograniczeń i swobodzie twórczej w przedstawianiu problemów o charakterze społecznym i politycznym, a filmem, który zapoczątkował ten nurt, stał się debiutancki *Personel* Krzysztofa Kieślowskiego. Potem pojawił się *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy, a następnie posypały się filmy Krzysztofa Zanussiego, Agnieszki Holland, Feliksa Falka, Janusza Kijowskiego, Wiesława Saniewskiego, Filipa Bajona i Janusza Zaorskiego.

Zwłaszcza twórczość Kieślowskiego zaważyła na europejskim filmie XX wieku. Jego ogromny dorobek ma nadal wpływ na kolejne pokolenia studentów szkół filmowych, więc ciągłość artystyczna kina lat 50. i 60. została przeniesiona w XXI wiek. Co dalej z nurtami biorącymi początek gdzieś w głowach młodych Włochów w powojennej Europie? Przejmują je kinematografie młode, ale starające się realizować ambitne zamierzenia – gruzińska, turecka, irańska, duńska, rumuńska... i niosą w eter optymistyczne przesłanie.

BIBLIOGRAFIA:

- Jerzy Płażewski, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Jerzy Płażewski, *Szkice filmowe*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1952.
- Jerzy Płażewski, *Mała historia filmu w ilustracjach*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1957.
- Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. 3, *Film. Kinematografia*, red. Edward Zajiček, Instytut Kultury – Komitet Kinematografii, Warszawa 1994.
- Historia filmu polskiego*, red. Jerzy Toeplitz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.
- Aleksander Jackiewicz, *Film jako powieść XX wieku*, Warszawa 1968.
- Aleksander Jackiewicz, *Latarnia czarnoksiężnika*, Warszawa 1956.
- Kevin O'Donnell, *Idee świata, Świat Książki*, Warszawa 2005.
- Krzysztof Kieślowski, *Autobiografia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1997
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Stefan Kozakiewicz, PWN, Warszawa 1976.
- Paolo D'Agostini, *Legendarne filmy*, Wydawnictwo Firma Księgarska Oleksiejuk, Spółka z o.o., S.K.A., 2011.
- Tadeusz Miczka, *Kino włoskie*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2012.
- Gilles Deleuze, *Kino. 1. Obraz – ruch, 2. Obraz – czas*, Wydawnictwo Czarne, 2010.
- Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Kuba Mikurda, Michał Oleszczyk, *Kino wykołajone. Rozmowy z Guyem Maddinem*, Wydawnictwo Korporacja Ha! Art, Kraków 2009.
- Rick Altman, *Gatunki filmowe*, PWN, Warszawa 2012.
- Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Konrad Klejsa, Tomasz Kłys, Piotr Sitarski, *Kino bez tajemnic*, Wydawnictwo Stentor, 2009.
- Marcin Adamczak, *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- David Parkinson, *100 idei, które zmieniły film*, Wydawnictwo TMC, 2012.
- Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, *Kino klasyczne. Historia kina*, t. 2, Wydawnictwo TA i WPN Universitas, Kraków, 2013.
- Czeska myśl filmowa. Reguły gry*, t. 2, opracowanie zbiorowe, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2007.
- Gustavo Mercado, *Okiem filmowca. Nauka i łamanie zasad filmowej kompozycji*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, 2011.
- Umberto Eco, „Nieobecna struktura”, Wydawnictwo KR, Warszawa 1966

Iwona Strzelewicz-Ziemiańska

Dreams in visual arts. Dreams are dreams and there is nothing more real

Formal search in the 1950's and the 1960's in Italian neo-realism and the French New Wave: their visual effects as timeless effect.

From its beginning (from the first screening by the Lumiere brothers), cinematography is considered as an opportunity to show the impossible. Fiction and reality are always well-functioning combination. Film captures the imagination of artists and it contributes independent thinking, which is free from moral and ethical standards. That kind of thinking might include the elements of absurd, black humor, grotesque, parody, paranoia, metaphors, symbols and interlacing the reality with fiction. Films tell us the stories more vividly than literary writing which is not supported by moving images. In different cultures, films (documentaries and feature movies) are remembered in different ways. European people have always concentrated on intellectual elements in film. In Europe, we are looking for answers to many questions connected with our past and our future. We keep asking ourselves: Can national tragedies always bring a revival of the arts? In Europe, cinema-fascism is connected with intellectual trends. The cinema of 'moral anxiety' (the term invented by Janusz Kijowski, a Polish director) is connected with Italian Neorealism and the French New Wave.