Central and Eastern European Online Library

Śmiech, łzy i fanfaronada. Filmowa commedia all'italiana w latach 1940-1969

«The Laugh, Tears and Rodomontade.The Comedy Movie All'Italiana in 1940 - 1969 (Part I)»

by Tadeusz Miczka

Source:
Anthropos? (Anthropos?), issue: 12-13 / 2009, pages: 66-91, on www.ceeol.com.

The following ad supports maintaining our C.E.E.O.L. service

eBooks on Central, East and Southeast Europe

NAD TURSKIM I BOSANSKIM FRAZIKONOM.
Semantički, sintaktički, lingvostilistički i sociolingvistički aspekt

On Turkish and Bosnian Phrasicons

By Amina Šiljak-Jesenković

Orijentalni Institut u Sarajevu, Sarajevo, 2003
(in Bosnian)

This study is an attempt to compare Turkish and Bosnian phrasicons in the light of their linguistically most relevant features.

more on:
www.dibido.eu

Tadeusz Miczka

Śmiech, łzy i fanfaronada.
Filmowa *commedia all'italiana* w latach 1940-1969

Włoska komedia filmowa była zjawiskiem wyjątkowym nie tylko w kinie narodowym, ale również światowym. Charakterystyczne dla niej bogactwo tematów, motywów i form miało oczywiście swoje źródło w kulturze narodowej i na niej ona skupiała swoją uwagę, ale twórcom filmów nadzwyczaj często udawało się to co włoskie przedstawić jako ponadnarodowe, a nawet uniwersalne. O trwałych wartościach tego gatunku filmowego zadecydowały również inne okoliczności, spośród których należy wymienić przede wszystkim trzy: bardzo wysoka ranga kulturowa filmu we Włoszech, powszechnie obowiązujące w tym kraju kryterium autorstwa i bardzo duża różnorodność konwencji gatunkowych.

Rzecz paradoksalna, ale we Włoszech nigdy nie narodziła się idea filmu autorskiego, podobnie jak nie powstały koncepcje na jej temat dotyczące innych sztuk. Jednakże na Półwyspie Apenińskim i na Wyspach kino i inne dziedziny sztuki, przede wszystkim rozpoznawane są poprzez strategie autorskie ujawniające dążenie artystów do indywidualizacji i personalizacji aktów twórczych i dzieł. Ważnym czynnikiem determinującym działania artystów jest ranga kulturowa X muzy, którą określa się jako "dyspozycję do zbiorowego przeżywania aktów świadomości, dyspozycję utrwaloną w tradycji kulturowej i zakorzenioną chyba w czymś - co z wielką ostrożnością - można by nazwać charakterem narodowym [...] Społeczeństwo tę dyspozycję do zbiorowych przeżyć po prostu przejawia. Profesjonaliści działający na gruncie filmu [...] zdają sobie z tego sprawę i wyciągają praktyczne konsekwencje w swym działaniu [...], podstawowa świadomość, iż film jest jedną z życiowych funkcji organizmu społecznego, pozostaje w mocy niezależnie od szczegółowych wyobrażeń co do tego, jak ów organizm powinien funkcjonować"[1].

Komedia istniała w kinie włoskim od jego narodzin, ale jako wyrazisty gatunek narodowy powstała w okresie II wojny światowej. Gdy Europa pogrążała się w otchłani przemocy, a w kraju panowała bieda i szalał terror. Jedynie kino dostarczało wtedy ludziom rozrywki, a zapotrzebowanie na nią musiało być ogromne, skoro w ciągu kilku lat powstało ponad 200 komedii i około 20 filmów komicznych. W wielu innych pod względem

genologicznym filmach fabularnych również dominowały humor, zabawa, kpiny, gagi, wesołe gry miłosne i radosne *happy endy*.

Poziomem artystycznym wyróżniały się komedie realizowane na podstawie sztuk teatralnych, takie jak wielokrotnie wcześniej już ekranizowana zabawna historyjka Sandra Camasia i Nina Oxillii - *Żegnaj, młodości*! (*Addio, giovinezza!*, 1940) wyreżyserowana przez Ferdinanda Marię Poggiolego, debiutancki film Vittoria De Siki *Szkarłatne róże* (*Rose scarlatte*, 1940). Na południu kraju popularnością cieszyły się autorskie adaptacje komedii i fars nakręcone przez neapolitańskiego dramaturga Edoarda De Filippo (wespół z innymi członkami rodziny Peppinem i Titiną), w których dominowali bohaterowie zbuntowani przeciw obowiązującym normom życia rodzinnego i społecznego, często popadający w szaleństwo. Gorzki humor, zbliżony do Pirandellowskiej ironii, bawił widzów takich filmów jak *Na wieś spadła gwiazda* (*In campagna è caduta una stella*, 1939), *Nie zapłacę ci!* (*Non ti pago!*, 1942) i *Kto potrzebuje tych pieniędzy?* (*A che servono questi quattrini?*, 1942). Filmy te nawiązywały bezpośrednio do komedii dell'arte, ludowego teatru i form variété, ukazując bogactwo folkloru, lokalnych pieśni i regionalnego kodeksu moralnego.

Najczęściej jednak reżyserzy wzorowali swoje filmy na amerykańskiej *sophisticated comedy* (wyszukanej komedii), a najciekawszym utworem z długiej serii takich naśladownictw był *Kopciuszek i pan Bonawentura*(*Cenerentola e il signor Buonaventura*, 1942), przedstawiający życie skromnej i ubogiej dziewczyny, której udało się szczęśliwie wyjść za mąż za bogatego mężczyznę. Inne warianty tego schematu fabularnego wykorzystane zostały w filmach *Bicie serca* (*Batticuore*, 1939), ekranowej wersji Kopciuszka, *Cesarska miłość*(*Amore imperiale*, 1941), opowieści o perypetiach pasterza zamierzającego poślubić cesarzową, Zaradna Teresa (*La vispa Teresa*, 1944), historii małżeństwa bogatego młodzieńca ze sprytną manikiurzystką. Czasami, jak w przypadku filmu *Później się rozwiedziemy* (*Dopo divorzieremmo*, 1940), zrealizowanego na podstawie sztuki Luigiego Pirandella (*Ma non è una cosa seria*), reżyserzy sytuowali akcję komedii w amerykańskiej rzeczywistości. Oprócz motywu Kopciuszka twórcy z upodobaniem sięgali po motyw Pigmaliona, dramat artysty zakochanego we własnym dziele, w postaci, którą sam stworzył i przekształcali go z niezwykłą inwencją. Najsłynniejszą komedią podejmującą ten temat była *Skradziona piosenka* (*La canzone rubata*, 1941), opowieść o sławnym mistrzu, który zakochał się w lansowanej przez siebie amatorskiej piosenkarce.

Na początku lat 40. na ekranach kin pojawiły się również dwie, niezwykle rzadko dotąd spotykane w kinie włoskim, odmiany gatunkowe: komedia fantastyczna i komedia o tematyce szkolnej. Poza *Kopciuszkiem*, najbardziej niezwykłe przygody przeżywali

bohaterowie *Czarów o północy* (*Incanto di mezzanotte,* 1940) i*Arcydiabła* (*L'arcidiavolo,* 1940). W krzywym zwierciadle ukazywano również uczniów i nauczycieli w dydaktycznych historyjkach w rodzaju *Magdaleno, dwója z zachowania* (*Maddalena, zero in condotta,* 1940, reż. V. De Sica) czy *Dziewięć lekcji chemii* (*Ore nove lezioni di chimica,* 1941) i operetek, takich jak np. *Diabeł przybywa do bursy* (*Il diavolo va in collegio*, 1944). Na tle na ogół dość bezbarwnych i nieudolnie wyreżyserowanych filmów tego rodzaju, uwagę recenzentów zwrócił czwarty utwór De Siki: *Garibaldczyk w konwencie* (*Un Garibaldino al convento,* 1942). Znakomity i popularny już wtedy aktor, który stał się za kilka lat jednym z największych reżyserów filmowych w dziejach kina, już w swoich pierwszych, lekkich komediach dydaktycznych wykazał się niezwykłą wprost sprawnością warsztatową i umiejętnościami aluzyjnej polemiki z hasłami faszystowskiej propagandy.

O sukcesach finansowych włoskiej komedii i filmu komicznego zadecydowali jednak głównie aktorzy charakterystyczni. Oprócz rodzeństwa De Filippo, świeciła jeszcze aktorska gwiazda Erminia Macaria, który wystąpił na przełomie lat 30. i 40. w kilkunastu filmach rozrywkowych (uznanie widzów i krytyków zdobyła zwłaszcza melodramatyczna komedia *Oskarżony, proszę wstać* - *Imputato, alzatevi* Maria Mattòlego nakręcona w 1939 roku), ale już zdobywał ogromną popularność jego następca - Di Bissanzio Antonio de Curtis Gagliardi Ducas Communo, zwany Totò. Niewielki człowiek z fizjonomią clowna i krzykliwym głosem, grający najczęściej prostaczka zadumanego nad absurdalnością ludzkiego życia. Jego tiki mimiczne, epileptyczne gesty i taneczne divertimenta wywoływały niepohamowane wybuchy śmiechu wśród widzów takich filmów jak *Ręce przy sobie* (*Fermo con le mani,* 1937, reż. Gero Zambuto), *Szalone zwierzęta* (*Animali pazzi*, 1938, reż. Carlo Ludovico Bragaglia), *Święty Jan Bezgłowy* (*San Giovanni Decollato*, 1940, reż. Amleto Palermi), *Wesoły duch* (*L'allegro fantasma*, 1941, reż. A. Palermi), *Dwaj odważni wśród bestii* (*Due cuori fra le belve*, 1943, reż. Giorgio Simonelli) i *Porwanie Sabinek* (*Il ratto delle Sabine*, 1945, reż. Mario Bonnard). Totò zdecydowanie pokonywał innych bohaterów ekranowych. W ciągu dziesięciu lat wystąpił w 42 filmach, których tytuły najczęściej wyraźnie określały jego aktorskie *emploi*. Wystarczy wymienić: *Totò na wyścigu kolarskim Giro d'Italia* (*Totò al Giro d'Italia*, 1948, reż. M. Mattòli), *Totò szuka mieszkania* i *Totò Le Moko* (*Totò cerca casa*, 1949, reż. obydwu filmów C. L. Bragaglia), *Władca Capri* (*L'imperatore di Capri*, reż. L. Comencini), *Totò szuka żony*(*Totò cerca moglie,* 1950, reż. C. L. Bragaglia), *Totò Tarzanem* i *Totò szejkiem* (*Totò Tarzan* i *Totò sceicco*, 1950, reż. M. Mattòli), *Totò i władcy Rzymu* (*Totò e i re di Roma*, 1951, reż. Steno i M. Monicelli), *Totò w kolorze* (*Totò a colori*, 1951, reż. Steno), *Neapolitański Turek* (*Un Turco napoletano,* 1953,

reż. M. Mattòli) i *Totò w piekle* (*Totò al inferno*, 1954, reż. C. Mastrocinque). Występował również w filmach takich reżyserów jak R. Rossellini (*Gdzie jest wolność? - Dove è la libertà?,* 1953) i A. Blasetti (*Aparat fotograficzny - La macchina fotografica,* epizod z filmu *Nasze czasy - Tempi nostri,* 1953). Kreowany przez niego *eroe bastonato* (bohater dostający cięgi), drwiący z życia, skłonny do próżniactwa i błazeńskich zachowań, stał się ulubieńcem publiczności i miał wielu naśladowców. Niewątpliwie Totò stał się jednym z głównych współtwórców *commedia all'italiana* i miał ogromny wpływ na rozwój kilku jej podstawowych konwencji gatunkowych.

Bardziej "salonowy", powściągliwy i wieloznaczny w swej wymowie, *genre* komediowej gry prezentowała para aktorska: Alida Valli i Amedeo Nazzari, zwłaszcza w *Domu grzechu* (*La casa del peccato,* 1939),*Nieusprawiedliwionej nieobecności* (*Assenza ingiustificata,* 1939) i *Objawieniu* (*Apparizione*, 1944). Sympatię widzów i krytyki zdobywała również inna para: Anna Magnani i Aldo Fabrizi, kreująca z naturalnym włoskim temperamentem postacie z proletariackim rodowodem, "ludzi z ulicy" mówiących gwarą i borykających się z kłopotami dnia codziennego. Niektóre filmy z ich udziałem, m.in. *Do przodu! Jest miejsce!* (*Avanti, c'e posto,* 1942), *Łąka* (*Campo dei fiori,* 1943) i *Ostatnia karuzela* (*L'ultima carozzella*, 1943), włoscy historycy kina traktują jako filmy zrealizowane już w poetyce wczesnego neorealizmu.

Komedie posiadały wiele akcentów melodramatycznych, które zazwyczaj doprowadzały akcję do szczęśliwego zakończenia, zgodnie z ludowym porzekadłem głoszącym, że miłość jest najlepszym sposobem na zdobycie kobiety. Tę prostą prawdę z łatwością akceptowali twórcy, bohaterowie i widzowie filmów wywołujących śmiech, ale nie zawsze znajdowała ona potwierdzenie w sentymentalnych dramatach ekranowych, które stanowiły wtedy prawie 25% całej włoskiej produkcji filmowej (w latach 1939-1944 powstało ponad 90 melodramatów).

W latach 50. zdecydowany wpływ na całe kino włoskie wywierała już komedia sytuacyjna. Prawdziwymi mistrzami tego gatunku byli Mario Camerini, Luigi Comencini, Renato Castellani oraz młodzi debiutanci Mario Monicelli i Steno (Stefano Vanzina), którzy minimalizowali w swoich utworach ekranowych fikcję, sprowadzając ją do form symbolicznych lub alegorycznych, w naturalny sposób związanych z konkretną rzeczywistością. Pomiędzy komedią a twórczością neorealistów zachodziła konwersja prowadząca do powstania tzw. filmowego "różowego neorealizmu", którego szczytowym osiągnięciem był zrealizowany w 1953 roku przez Comenciniego film *Chleb, miłość i fantazja* (*Pane, amore e fantasia*). Do tego nurtu nawiązywali w swojej późniejszej

twórczości artyści tej miary jak De Sica, Pietro Germi, a nawet Rossellini. Prości ludzie, nieskomplikowani bohaterowie, bez problemów ogólniejszej i głębszej natury, znani z dzieł neorealistycznych, coraz częściej pojawiali się w widowiskowych, melodramatycznych i sentymentalnych komediach, w których ciągle jeszcze dominowały neorealistyczne rozwiązania stylistyczne oraz patetyczna retoryka. Jednak komedia szybko i z powodzeniem przywłaszczała sobie elementy poetyki neorealizmu, wypierając "nagą prawdę codzienności' i głębokie zaangażowanie społeczno-polityczne.

Gdy we Włoszech spór o neorealizm stawał się coraz bardziej jałowy i bezprzedmiotowy w kinach nad Tybrem i w jego okolicach, oprócz standardowych filmów amerykańskich dominowały przede wszystkim rodzime komedie. Ich twórcy potrafili wywołać uśmiech na twarzy każdego Włocha. Bo czyż można się nie śmiać, gdy przestępca z fizjonomią Totò prowadził policjanta do komisariatu? Właśnie taką sceną kończyła się jedna z najlepszych ówczesnych komedii, zrealizowana w 1951 roku przez Monicellego i Stena w wytwórni "Ponti - De Laurentiis - Golden Film": *Złodzieje i policjanci* (*Guardie e ladri*). Jej bohaterem był Lorenzo Esposito, który próbował utrzymać liczną rodzinę w trudnych powojennych czasach, wykonując "zawód" oszusta. Nie zawsze jednak dopisywało mu szczęście. Zdemaskował go uparty Amerykanin, któremu Totò sprzedał falsyfikaty antycznych monet. Od tego momentu prostoduszny policjant Bottoni zadomowił się w mieszkaniu Esposita, gdzie udając gościa oczekiwał przez kilka tygodni na powrót przestępcy. W tym czasie jego rodzina zaprzyjaźniła się z krewnymi oszusta. Gdy wreszcie pewnego wieczora bohater wrócił do domu, powstała bardzo niezręczna sytuacja. Policjant - któremu groziła utrata posady za niewykonanie obowiązków służbowych - postanowił w imię przyjaźni uchronić Esposita przed aresztowaniem, ale przestępca z tych samych szlachetnych pobudek zmusił Bottoniego, aby zamknął go w więzieniu.

Poetyka humoru często służyła również do prowadzenia na ekranie polemiki politycznej, nawiązującej do tej, jaka wtedy toczyła się w kraju, przede wszystkim między Chrześcijańską Demokracją i Włoską Partią Komunistyczną. Prostacki i naiwny wiejski ksiądz, bohater *Don Camilla* (1951, reż. Julien Duvivier) oraz *Don Camilla i czcigodnego Peppone* (*Don Camillo e l'onorevole Peppone*, 1955, reż. Carmine Gallone) dość skutecznie zwalczał wszelkie przejawy komunistycznego myślenia i nowe grzeszne obyczaje, podpatrzone przez jego wiernych u Amerykanów. Oprócz silnie sformalizowanej, w istocie - jak pisał Paolo Bertetto - "nieludzkiej postaci Totò" i prostackiego Don Camilla, bawił również włoskich widzów swoim sarkazmem, cynizmem i gorzkim śmiechem Alberto Sordi, który tak mówił o przyjętej wtedy przez siebie technice gry aktorskiej: "Wymyśliłem sobie

pewien typ komizmu w czasie, gdy jedynym aktorem komicznym był Totò. Wszyscy aktorzy komiczni aż do tej pory naśladowali kogoś i śmiali się w ten sam sposób, ale ja nie mogłem udawać Bustera Keatona lub Charliego [Chaplina], ja miałem fizjonomię normalnego człowieka. A więc chciałem być zawsze człowiekiem podobnym do widzów [...]. Dobierałem sobie postacie, wymyślałem je i tworzyłem, patrząc na ludzi [...]. Natura ludzka jest brzydka, nie jest piękna! Ale każdy chciałby być innym człowiekiem: pięknym, dobrze zbudowanym, silnym, takim, jakimi byli aktorzy amerykańscy w latach pięćdziesiątych, tacy jak Clark Gable, Gary Cooper, Robert Taylor - oni byli bohaterami tej epoki, gdy tymczasem ludzie byli normalnie brzydcy, szpetni, kulawi"[2].

W komedii, oprócz Totò (określanego przez krytyków jako "abstrakcyjna marionetka"), De Siki (eleganckiego *maschio*) i Sordiego (o którym pisano jako o "szalonym zwierzęciu scenicznym"), karierę aktorską rozpoczynali wtedy m.in. Gina Lollobrigida, Sophia Loren i Ugo Tognazzi. Jednak nie tylko dzięki aktorom filmy rozrywkowe zajmowały duży sektor rynku kinematograficznego, kontrolowanego po II wojnie światowej przez Amerykanów. O sukcesie komedii w znacznej mierze zadecydował wówczas również profesjonalizm reżyserów, którzy bardzo sprawnie łączyli różne konwencje gatunkowe wywodzące się przede wszystkim z melodramatu, rewii, teatru ludowego, komizmu neapolitańskiego, filmów "śpiewanych" i dramatów neorealistycznych.

Sprawny profesjonalizm Cameriniego, mistrza komedii sytuacyjnej, wywierającego wpływ na charakter nowego gatunku, można docenić dopiero wtedy, gdy pamięta się o tym, że jego związek z neorealizmem był dosyć powierzchowny. Był on raczej wierny "kinu ucieczki" (filmom przedstawiającym mało istotne zdarzenia z życia codziennego, które za wszelką cenę próbowało oderwać się od ideologii faszyzmu)[3] i konwencjom melodramatu z lat 30., co widać wyraźnie w *Dwóch anonimach* (*Due lettere anonime*, 1946) i *Rozbójniku Musolino* (*Il brigante Musolino*, 1950). Matarazzo, Fabrizi, Castellani, Comencini i Risi - twórcy optymistycznych, ale gorzkich zarazem komedii, wcale nie ukrywali w pierwszej połowie lat 50. tego, że pragnęli przede wszystkim wyrwać kino włoskie z jego śmiertelnego (!) uścisku z rzeczywistością. Odwoływali się do "pamięci neorealistycznej", ale wykorzystywali wzorce dramatu społecznego i filmu obyczajowego, przystosowując je do wymogów kultury masowej. Realizowali zdjęcia poza studiem, na ulicach, placach i polach, angażowali aktorów niezawodowych (którzy często mówili na ekranie gwarą) do ról drugoplanowych. *Commedia all'italiana* kierowała więc w tych latach uwagę widzów poza kino, w stronę świata rzeczywistego i wykorzystywała tylko zewnętrzne atrybuty neorealizmu za pomocą takich środków retorycznych jak karykatura, parodia, ironia i cynizm oraz

tradycyjne mocne kody filmowe, neutralizując tym samym coraz bardziej historyczne, społeczne i polityczne elementy programu neorealistycznego.

Komedie głosiły pochwałę fantazji (nie do pomyślenia w neorealizmie) i przedstawiały na ekranie świat, który był w znacznym stopniu wyobrażony. Oglądając *Chleb, miłość i fantazję* (*Pane, amore e fantasia*, 1953) Comenciniego odnosi się wrażenie, że ktoś przez lornetkę nieustannie obserwuje, a także szpieguje i podsłuchuje mieszkańców Saglieny. Dzięki takiemu kontrapunktowi wizualnemu przedstawiona na ekranie materia rzeczywistości nabierała cech widowiskowych, stawała się inscenizacją. Strategia sentymentów, bezustanny śmiech i płacz bohaterów filmowych oraz "ideologia szczęśliwej biedy", która wtedy była upowszechniana przez twórców komedii, zagęszczały ekspresję realności, zacierając granicę pomiędzy światem istniejącym naprawdę, a światem reprodukowanym i rekonstruowanym.

Komedie, które powstały w latach 50. w większości zaliczyć można do "różowego neorealizmu". Dominowały w nim bardzo konkretne tematy. W zapisie tytułowym często pojawiało się słowo "chleb" symbolizujące małą, włoską biedę, w jakiej żyli pasterze, węglarze, chłopi i robotnicy, ale na zasadzie inwersji twórcy przekonywali widzów o tym, że bieda może być piękna. W 1956 roku Dino Risi zrealizował nawet komedię *Biedni, ale piękni* (*Poveri ma belli*). Uczucie namiętnej i burzliwej miłości, jakie rodziło się pomiędzy bohaterami utworów komediowych na tle wiosennego lub letniego pejzażu oświetlonego promieniami słońca, skutecznie neutralizowało ponury obraz autentycznej włoskiej rzeczywistości. W filmie Comenciniego De Sica zachwycał się Lollobrigidą ubraną w postrzępione łachmany, mówiąc: "ona uosabia największe ubóstwo i największe piękno tego kraju".

Coraz większą rolę w tej odmianie komedii odgrywały postacie kobiece i często one właśnie nadawały rytm i charakter akcji. Pojawiły się bohaterki hojnie wyposażone przez naturę, emanujące z ekranu niezwykłą siłą witalną i fantazją erotyczną oraz odważnie naruszające tabu obyczajowe. Do problematyki emancypacji kobiet oraz erupcji kobiecych marzeń z dużym dystansem odnosili się oczywiście cenzorzy, chociaż mężczyźni realizujący filmy przedstawiali swoje bohaterki w sposób dość jednostronny: były to wrażliwe, ubogie dziewczyny lub pełne temperamentu, agresywne kokietki, które zawsze marzyły tylko o tym, aby wyjść za mąż i stać się aniołami stróżami domowego ogniska. Każda historia kończyła się happy endem w stylu hollywoodzkim, ponieważ bohaterki zawsze w końcu podbijały serca karabinierów, brygadierów (postaci urzędników doskonale zintegrowanych z biednym społeczeństwem) lub pełnych fantazji, bezrobotnych chłopaków.

Spośród ponad stu włoskich komedii, jakie zrealizowano w tym czasie, zaledwie kilka miało bardziej autorski, zindywidualizowany charakter. Niczym szczególnym nie wyróżniały się wtedy pierwsze utwory Risiego, który stał się czołowym przedstawicielem drugiej fali *commedia all'italiana* pod koniec lat 60., takie jak*Wakacje z gangsterem* (*Vacanze col gangster*, 1952), *Pod znakiem Wenus* (*Il segno di Venere*, 1955) oraz *Chleb, miłość i...* (*Pane, amore, e...*, 1955). Oryginalnymi wartościami treściowymi i stylistycznymi odznaczały się tylko dwie komedie: *Nadziei za dwa grosze* (*Due soldi di speranza*, 1952) Castellaniego i *Chleb, miłość i fantazja*(1953) Comenciniego. Artykuł poświęcony temu gatunkowi filmowemu Giorgio Pullini trafnie zatytułował *Dwa grosze miłości i fantazji*, sugerując, że zawiódł on oczekiwania Włochów, ponieważ uboga struktura melodramatyczna komedii nie dostarczała prawdziwych wzruszeń, a prymitywna fantazja bohaterów i twórców tylko trochę pobudzała do śmiechu[4].

Bohaterką *Nadziei za dwa grosze*, filmu który znakomicie ilustrował związki istniejące pomiędzy komedią a neorealizmem, była Carmela, córka prowincjonalnego pirotechnika, zakochana w bezrobotnym młodzieńcu, z którym nieustannie się kłóciła i prowadziła wyrafinowaną pod względem językowym "szermierkę miłosną". Akcja filmu toczyła się w prowincjonalnym miasteczku położonym w pobliżu Neapolu, w którym mężczyźni przez cały dzień siedzieli przed kościołem i dyskutowali w dialekcie neapolitańskim o swoich sytuacjach zawodowych i rodzinnych. Antonio Castellano musiał jednak za wszelką cenę znaleźć pracę, aby utrzymać rodzinę składającą się z matki i pięciu sióstr i wydać jedną z nich za mąż oraz uzyskać od krewkiego pirotechnika zgodę na ślub z Carmelą. Po wielu perypetiach udało mu się znaleźć pracę w kościele, ale szybko ją utracił. Gdy ktoś zażartował, że chłopak na pewno zostanie księdzem, dziewczyna przekornie odpowiedziała, że sympatyzuje on z komunistami, co definitywnie zakończyło jego karierę zakrystianina. Ponownie wpędziła go w biedę kilka miesięcy później, zjawiając się niespodziewanie w domu jego nowej, ładnej chlebodawczyni i przedstawiając się jako oczekująca dziecka jego żona. Wreszcie Carmela postanowiła zmusić swojego ojca do wyrażenia zgody na ślub. Podstępnie wezwała chłopaka do pobliskiego miasteczka, oznajmiając jednocześnie swoim znajomym, że spędzi z nim noc. Zgodnie z obowiązującym kodeksem obyczajowym skompromitowana panna z konieczności musiała wyjść za mąż. Wprawdzie młody małżonek nie potrafił utrzymać rodziny, ale miłosna idylla zapewniała im prawdziwe szczęście, które niekoniecznie przecież - jak sądziła bohaterka - musi opierać się na dobrobycie materialnym.

Film Castellaniego otrzymał Grand Prix na festiwalu w Cannes oraz nagrody włoskich krytyków za scenariusz i fotografię. Jednak jego głównym atutem były role brawurowo zagrane przez Marię Fiorę i Vincenza Musolino. Cierpliwy, ostrożny, uległy, ale jednocześnie bardzo męski bohater stał się ulubieńcem kobiecej części widowni, zakochana natomiast aż do szaleństwa, agresywna, nieustępliwa, działająca instynktownie piękna Carmela stała się nowym symbolem dziewczyny z ludu, zaradnej i wytrwałej w dążeniu do określonego celu.

Sławę Fiore przyćmiła dopiero kilkanaście miesięcy później bohaterka filmu Comenciniego, nazwana przez włoskich krytyków *lollopizzicarellą* (*lollo* - od nazwiska Giny Lollobrigidy, wł. *pizzicare* - uszczypliwie komuś dogryzać i dokuczać). Twórca *Chleba, miłości i fantazji*, okazał się świetnym inscenizatorem beztroskiej rozrywki. W niedługim zresztą czasie stał się prawdziwym mistrzem *commedia all'italiana*, ukazującej optymistyczną wizję życia mieszkańców włoskiej prowincji. Jednak największy sukces finansowy i prestiżowy odniosły jego filmy z serii *Chleb, miłość i...* Już w 1954 roku nakręcił następną komedię: *Chleb, miłość i zazdrość*(*Pane, amore e gelosia*), w której ponownie wystąpili Lollobrigida i De Sica.

Pizzicarella, bardzo urodziwa, ale uboga dziewczyna, ubrana w łachmany - w odróżnieniu od Carmeli, zakochanej w bezrobotnym młodzieńcu - podbijała serca tylko funkcjonariuszy państwowych. Zabiegający o jej względy dowódca oddziału karabinierów, stacjonującego w małym górskim miasteczku, musiał nawet opuścić swoje stanowisko, ponieważ stał się dzięki niej bohaterem plotek urągających honorowi żołnierza. Obejmujący służbę za niego sierżant Carotenuto również nie pozostawał obojętny na wdzięki pięknej i złośliwej *pizzicarelli*, która darzyła jednak względami spokojnego, rozważnego i pedantycznego szeregowca Steluttiego, ukrywającego swój romans przed zwierzchnikami i mieszkańcami miasteczka. Dziewczyna zniecierpliwiona takim stanem rzeczy postanowiła przyspieszyć rozwój wydarzeń: za zakłócenie porządku publicznego trafiła do aresztu, gdzie sprytnie wykorzystując zaloty sierżanta, zmusiła do oświadczenia się zazdrosnego szeregowca. Carotenuto pogodził się ze swoim losem i z wyszukaną grzecznością oraz galanterią cechującą starego kawalera pobłogosławił młodą parę, a sam poślubił łagodną i delikatną Annarellę, chociaż była matką nieślubnego dziecka.

Komedie Cameriniego, Castellaniego, Comenciniego i Risiego, markujące swoje powinowactwa z neorealizmem przysłowiową "ideologią i poetyką biedy", fabrykowały oczywiście naiwne wyobrażenia o włoskiej rzeczywistości lat 50. Zamykały ważny okres w dziejach tej kinematografii, ale otwierały również jej nowy rozdział, w którym znaczna część produkcji filmowej podporządkowana została konsumpcji i gustom przeciętnych odbiorców.

Twórcy komedii zapoczątkowali nowy styl myślenia o reżyserii, traktując ją jako syntezę różnych dziedzin ekspresji artystycznej i doświadczenia życiowego, pozwalającą organizować różne elementy tematyczne i formalne w jedną hybrydyczną całość na zasadzie nieustannego poszukiwania nowych form gatunkowych. Ich zdaniem reżyser nie powinien przemawiać bezpośrednio do intelektu widza, ale do jego wyobraźni, uczuć i zmysłów.

Przełomową datą w rozwoju *commedia all'italiana* był rok 1955. Szczególną popularnością cieszył się w nim Totò, coraz bardziej neurotyczny, coraz bardziej eksponujący swoją osobliwą fizjonomię, ale nadal pogodny, pełen sprytu i sceptyczny wobec każdej ideologii. W tymże roku wystąpił w filmach Domenico Paolelli (*Odwaga- Il coraggio* i *Kierunek Piovarolo - Destinazione Piovarolo*), Gianniego Franciolinego (*Rzymskie opowieści -Racconti romani,* obok V. De Siki), Camilla Mastrocinque (*Jesteśmy ludźmi czy kapralami? - Siamo uomini o caporali?*) i Maria Monicellego (*Totò i Karolina - Totò e Carolina*), bawiąc publiczność nie tylko "wywracaniem oczu", nieskoordynowanymi ruchami ciała i zamaszystymi gestami, chociaż i ten styl gry poświadczał, że bohater zachowywał poczucie radości z życia mimo biedy i wielu cierpień.

Commedia all'italiana pozbawiana była jednak powoli cech typowych dla komedii charakterów. Zaczęły w niej dominować postacie uosabiające idee bardziej ogólne, a nawet uniwersalne, ilustrujące przemiany zachodzące w świadomości społecznej i obyczajowości. Symptomem nowych czasów były m.in. wyemancypowane kobiety. W kinie nie pojawiła się jednak włoska Brigitte Bardot ("nimfa" z filmu Rogera Vadima *I Bóg stworzył kobietę... - Et Dieu créa la femme...*, 1956), z fantazją korzystająca z powabów własnego ciała w kontaktach z mężczyznami. W tym kraju swoboda seksualna wiązała się raczej ze strategią niewinnych kłamstw i wyobrażanych słodkich grzechów. Na przykład Marisa Allasio w komedii *Biedni, ale piękni*Risiego wyznawała szczerze: "Lubię całować chłopców" i przeprowadzała na polu serię prób miłosnych, ale jednocześnie przed wyjściem z domu zapewniała ojca o swojej niewinności, mówiąc: "Dobranoc tato i bądź spokojny, nie robię nic złego". W ten sposób we włoskiej komedii zaczynał się wysuwać na pierwszy plan ostry konflikt pokoleń, który w następnych filmach kontynuujących tematykę obyczajową i styl *Biednych, ale pięknych,* takich jak *Guendalina* (reż. A. Lattuada, 1957), *Słodkie oszustwa* (*I dolci inganni*, reż. A. Lattuada, 1960), *Szalone pożądanie* (*La voglia matta*, reż. L. Salce, 1962) i *Tygrys* (*Il tigre,* reż. D. Risi, 1967), przerodził się w otwartą walkę między przedstawicielami dwóch zupełnie odrębnych światów. W 1956 roku konflikt ten nie zdominował jeszcze życia społecznego we Włoszech, poprzedzały go m.in. procesy zawodowej, intelektualnej i erotycznej emancypacji kobiet, ale zdecydowanie podważony został w kinie mit męskości.

O niektórych aspektach przeobrażeń, jakie zachodziły w świadomości młodej generacji Włochów, opowiadał w 1956 roku Risi właśnie w *Biednych, ale pięknych*, filmie, który utrzymany był w poetyce poprzednich komedii Comenciniego, ale wzbogaconej elementami stylu teatrów Goldoniego i Beaumarchais[5]. Bohaterami filmu byli młodzieńcy, przyjaciele Romolo i Salvatore, którzy z wielką niechęcią odnosili się do pracy, natomiast wiele czasu poświęcali na podboje miłosne. Pewnego razu obydwaj zaczęli romansować z piękną Giovanną pracującą w zakładzie krawieckim. Każdy z nich imponował dziewczynie innymi cechami charakteru. Romolo był zawsze pogodny i skłonny do żartów, Salvatore zaś zachowywał się szorstko i okazywał swoją zazdrość. Giovanna nie potrafiła dokonać wyboru. Spotykając się z obydwoma dandysami, odkrywała różne cechy swojej kobiecości. W końcu bez przekonania zdecydowała się zostać z Salvatore, ale gdy Romolo odegrał scenę zazdrosnego kochanka, który zabija się z miłości, bohaterowie miłosnego trójkąta znaleźli się w punkcie wyjścia. Po pewnym czasie bohaterka wróciła do swego dawnego narzeczonego, a porzuceni młodzieńcy zaczęli umawiać się na spotkania z dziewczynami, które znali od lat. Salvatore związał się z siostrą Romola, a Romolo z siostrą Salvatore. Dalszą część przygód sześciorga bohaterów opowiedział D. Risi w swoim następnym filmie *Piękne, ale biedne* (*Belle ma povere*, 1957). Przedstawione w nim intrygi miłosne między trzema kobietami i trzema mężczyznami zakończyły się trzema ślubami.

Skutecznie z bohaterami tych komedii w drugiej połowie lat 50. konkurował nadal Totò. Jego kreacje w komediach Camilla Mastrocinque (*Totò w Paryżu* - *Totò a Parigi*) i Antonia Musu (*Totò e Marcellino*) były bardzo zabawne i mocno kontrastowały z kłopotami dnia codziennego, jakie przeżywali przeciętni Włosi. Szczególnym powodzeniem u publiczności i krytyków cieszył się film Monicellego *Nieznani sprawcy* (*I soliti ignoti*). Popis wysokiej klasy komizmu dał w nim nie tylko Totò, który złodziejom naśladującym Flipa i Flapa udzielał wskazówek na temat, jak należy otwierać kasę pancerną. W postacie niezbyt inteligentnych i pomysłowych przestępców wcielili się Vittorio Gassman, wzruszający Memmo Carotenuto i dowcipny Marcello Mastroianni. Akcenty zmysłowe i liryczne wprowadziły do tego filmu aktorki o nieprzeciętnej urodzie - Claudia Cardinale, Carla Gravina i Rossana Rory. Heroikomiczna opowieść o złodziejach, którzy przez pomyłkę przebili ścianę do kuchni, co wywołało zamieszanie w całej rzymskiej policji, uznana została za najwybitniejszy film roku przez jury festiwali w Bordigherze, San Sebastian i Locarno. Kilkanaście miesięcy później Nanni Loy nakręcił ekranową opowieść o dalszych losach jej bohaterów, ale *Odważny zamach nieznanych sprawców*(*Audace colpo dei soliti ignoti*) był już tylko miernym naśladownictwem filmu Monicellego.

Coraz lepiej rozwijała się również ta odmiana *commedia all'italiana*, która posiadała kilkanaście wersji regionalnych i wchodziła w rozmaite związki z wszystkimi rodzimymi gatunkami filmowymi, a szczególnie z różnymi wariantami *bozzettismo*[6]. Takie hybrydyczne konwencje gatunkowe wykorzystali m.in. Mauro Bolognini (*Radźcie sobie sami! - Arrangiatevi!*), G. Bianchi (*Flirty na Majorce - Brevi amori a Palma di Maiorca* i*Moralista - Il moralista*), M. Monicelli (*Lekarz i znachor - Il medico e lo stregone*), Pietro Ballerini (*Peppino i starsza pani - Peppino e la vecchia signora*), C. Mastrocinque (*Zimowe wakacje - Vacanze d'inverno*) i D. Risi (*Wdowiec - Il vedovo*). Proces kontaminacji znakomicie ilustrowała niezbyt udana farsa Stena, zatytułowana *Umęczeni* (*I tartassati*), w której prawdziwy koncert gry aktorskiej opartej na zupełnie różnych rodzajach komizmu dali Totò, Aldo Fabrizi i francuski aktor Louis de Funès.

Po zmierzchu neorealizmu kino włoskie przeżywało coraz głębszy kryzys finansowy, produkcyjny i artystyczny. Co kilka lat powstawały dzieła autorskie, które zdobywały międzynarodowe uznanie, ale w drugiej połowie lat 50. zaszczyty przynosiła mu c*ommedia all'italiana*, ulegając dalszym przeobrażeniom. To ona właśnie - jak pisał Lino Micciché - hałaśliwie oddzielała "koniec ponurych dla kina lat 50. od nadchodzących lat 60.", co najbardziej uwidoczniły zdarzenia, które miały miejsce "późnego weneckiego popołudnia 7 września 1959 roku, gdy na powielanych kartkach rozdawanych dziennikarzom, ťwysyłanymŤ przez redakcje i agencje na Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, zamieszczono informację, że Międzynarodowe Jury przyznało Złotego Lwa *ex aequo Wielkiej wojnie* Maria Monicellego i *Generałowi Della Rovere* Roberta Rosselliniego", ale "zważywszy, że poziom filmów festiwalowych nie był nadzwyczaj wysoki, zdarzenie to, jak się wydaje, było rezultatem usilnych zabiegów i życzeń naszych producentów, a nie konkluzją gorącej intelektualnej i kulturalnej dyskusji, prowadzonej przez członków jury"[7].

Surowa opinia wybitnego krytyka na temat najważniejszego wydarzenia, które zamykało ostatni sezon w kinie włoskim tego dziesięciolecia, nie była bezpodstawna. W *Wielkiej wojnie* (*La grande guerra*) i w *Generale Della Rovere* (*Il generale Della Rovere*) spotkały się konwencje gatunkowe, motywy tematyczne, postacie i kompleksy narodowe, które dominowały w całej powojennej włoskiej kinematografii. Dlatego obydwa filmy, zrealizowane sprawnie pod względem warsztatowym i z dużą fantazją twórczą, były jej szczytowymi osiągnięciami. Monicelli i Rossellini, twórcy, którzy zawsze mieli pewne ambicje polityczne, tym razem świadomie dokonali definitywnego rozrachunku z "okropnym kinem okropnej dekady".

Obydwa filmy, oceniane na ogół dobrze na tle tego dziesięciolecia i źle z perspektywy następnych lat, torowały drogę rozwoju nowemu kinu włoskiemu. Sytuowały się na pograniczu różnych epok. Oczywiście, nadal aktualne jest pytanie: Czy na międzynarodowym festiwalu, w sezonie, w którym za granicą powstało wiele arcydzieł ekranowych, wzbogacających język X muzy i posiadających walory poznawcze i artystyczne bardziej uniwersalne, te dwa "lokalne", "prowincjonalne" filmy były najlepsze? Zamiast odpowiedzi na nie wystarczyć musi oczywiste stwierdzenie Micciché, że pogrążonemu w kryzysie kinu włoskiemu bardzo potrzebne były międzynarodowe nagrody i wyróżnienia. Poza tym, dla jurorów zapewne duże znaczenie miała pacyfistyczna wymowa obydwu filmów, zaprezentowanych właśnie na festiwalu w Wenecji, czyli w miejscu, gdzie w 1939 roku gościli Mussolini i Goebbels. Ta przeszłość budziła bowiem w latach powojennych wielkie zażenowanie we włoskim środowisku filmowym. W latach 1948-1949 organizatorzy powtórzyli nawet numerację festiwalu, uznając jego niektóre "faszystowskie" edycje za niebyłe.

Niezależnie jednak od okoliczności, w jakich filmy *Wielka wojna* i *Generał Della Rovere* odnosiły sukces i pomimo tego, że nie były one najwybitniejszymi dziełami w dorobku obydwu reżyserów, zasługiwały wtedy na szczególną uwagę krytyków i historyków kina oraz widzów. Bardziej bowiem prowokowały do dyskusji niż setki obrazów ekranowych (z wyjątkiem kilku dzieł kina autorskiego, które rozwijało się w innych kierunkach), jakie zrealizowano we Włoszech w tym dziesięcioleciu. Monicelli umieścił akcję swojego filmu w czasie I wojny światowej, Rossellini powrócił do wydarzeń, jakie miały miejsce w ostatnim roku faszystowskich rządów.

W *Wielkiej wojnie* dwóch bohaterów mocno uwikłało się wbrew własnej woli w wielki dramat dziejowy. W*Generale Della Rovere* główny bohater przypadkowo odgrywał rolę wielkiego patrioty. Między tymi dwoma filmami istniało więcej podobieństw niż różnic. Przedstawiały one wojnę jako absurdalny teatr ludzkich dramatów. Zdarzenia ukazane i opowiedziane zostały w lżejszym, komediowym tonie, który w sekwencjach finałowych osiągnął wymiar patriotycznego patosu i prawdziwego tragizmu: oszuści i cwaniacy - czyli postacie antyheroiczne - dokonywali bohaterskich czynów.

W filmie Monicellego znakomite kreacje stworzyli znani komicy, Vittorio Gassman i Alberto Sordi. Ich partnerką była Silvana Mangano, która wystąpiła w roli prostytutki Constantiny, zarabiającej na życie dostarczaniem żołnierzom zmysłowych przyjemności. Giovanni, złodziejaszek i anarchista z Mediolanu, złośliwym wyrokiem losu spotykał w armii Oresta, cwaniaczka i pomocnika fryzjerskiego trudniącego się nielegalnym handlem, który

nie chciał mu kiedyś sprzedać zwolnienia ze służby wojskowej. Wspólne przeżycia wojenne połączyły obydwu oszustów trwałymi więzami przyjaźni. W czasie pierwszej nadarzającej się okazji uciekli oni z linii frontu do małego miasteczka. Jednak szczęście dopisywało im krótko. Oddział piechoty, w którym pełnili służbę, został w tym czasie rozbity przez wrogów i wkrótce bohaterowie dostali się do niewoli. Austriacy zażądali od nich informacji o akcji planowanej przez dowódców armii włoskiej. Mając do wyboru śmierć albo zdradę, obydwaj dekownicy nieoczekiwanie okazali wrogom pogardę, odmówili współpracy i zostali rozstrzelani. Ich bohaterski czyn umożliwił włoskim generałom przeprowadzenie manewru taktycznego i pokonanie Austriaków.

Bardzo podniosły, prawie patetyczny ton ostatnich scen filmu ostro kontrastował z groteskowymi zdarzeniami, które rozgrywały się na prawdziwym froncie i na zapleczu działań wojennych. Ale dzięki ostrym dygresjom politycznym, rubasznym akcentom ludowym, wyrazistym i mocno osadzonym w kontekście społeczno-historycznym postaciom drugoplanowym i nasyceniu tła, na którym rozgrywała się akcja, wieloma obyczajowymi szczegółami, patetyczne zakończenie nie było zbyt drażniące. Gorzka i niepokojąca swoją wieloznacznością oraz ironiczna i pełna totalnego krytycyzmu wizja wojny nie tylko stanowiła komentarz do "niepełnego" zwycięstwa Włoch w I wojnie światowej, ale miała również znacznie głębszą i bardziej uniwersalną wymowę.

Trudniejsze do rozszyfrowania były intencje Rosselliniego, chociaż w *Generale Della Rovere* dominowała tonacja poważna, rzadziej przerywana elementami tragikomicznymi. Na planie filmowym spotkali się dwaj czołowi przedstawiciele klasycznego neorealizmu, twórca *Rzymu, miasta otwartego* (1945) i *Paisy* (1947) oraz Vittorio De Sica, reżyser *Złodziei rowerów* (1948) i *Cudu w Mediolanie* (1950). Ale w 1959 roku wszystkie sceny, również plenerowe, realizowane były już w atelier i za pomocą najnowszego sprzętu technicznego.

De Sica wcielił się w postać niebieskiego ptaka i oszusta Giovanniego Bertone uprawiającego ohydny proceder. Giovanni żył bowiem z pieniędzy wyłudzanych dzięki kłamliwym obietnicom, jakie składał rodzinom, które usiłowały wykupić swoich bliskich z rąk gestapo. Po zdemaskowaniu oszust zgodził się współpracować z Niemcami w zamian za zwolnienie go od odpowiedzialności karnej. W więziennej celi odgrywał rolę włoskiego bohatera, generała Della Rovere, którego faszyści wcześniej zabili. Otrzymał polecenie zidentyfikowania wśród więźniów przywódcy Ruchu Oporu. Jednak pod wpływem przeżyć i rozmyślań łajdak zmienił się w celi w bohatera. "Owa zadziwiająca transformacja - pisał o roli De Siki radziecki semiotyk Jurij Łotman - zachodzi na oczach oszołomionego widza w sposób bezwzględnie przekonywający. Bohater dobrowolnie idzie na śmierć, umiera, nie

wydawszy nikogo z działaczy podziemia, którzy już ujawnili się przed nim. Pisze przed śmiercią list do cudzej żony i do cudzego syna - przyswoiwszy sobie nawet arystokratyczne przesądy swojego *alter ego* - pod lufami esesmańskich karabinów maszynowych wiwatuje na cześć Włoch i króla"[8]. Zachwytu Łotmana nad wrażeniem prawdy, jakiego podobno doznawali widzowie oglądający *Generała Della Rovere*, włoscy krytycy i historycy X muzy na ogół jednak nie podzielali. Rossellini nie znalazł bowiem odpowiednich środków filmowych do przekazania w sposób wiarygodny metamorfozy swojego bohatera, a De Sica przerysował kreację ekranową, czyniąc z Giovanniego Bertone raczej uroczego łajdaka i podstarzałego lowelasa niż zdolnego do głębszych przeżyć oszusta i pozera.

Sukces, jaki odniosły obydwa filmy, wywarł duży wpływ na dalszą twórczość Monicellego i Rosselliniego. Pierwszy z nich, który wcześniej zrealizował m.in. *Złodziei i policjantów* (1951), *Dwa pokolenia* (*Padri e figli*, 1957), *Lekarza i znachora* (1957) i *Nieznanych sprawców* (1958), lekkie komedie z podtekstem społecznym, w *Wielkiej wojnie* osiągnął swój wymarzony cel: stworzył typowo włoską odmianę groteski filmowej i temu gatunkowi pozostał wierny przez następne 20 lat. Natomiast Rossellini, który nigdy nie zabiegał o popularność i nieustannie deklarował swoje przywiązanie do "nagiej prawdy", uznał *Generała Della Rovere* za swoją twórczą porażkę. Rzeczywiście, na tle jego wcześniejszych filmów, takich jak *Franciszek, kuglarz Boży*(opowieści o przykładnym, pokornym i szczęśliwym życiu zakonnej konfraterni), *Stromboli, ziemia Boga* (historii kobiety żyjącej na wyspie gorszej niż więzienie), *Europa 51* (przypowieści o ubezwłasnowolnieniu kobiety związanej jednocześnie z ruchem komunistycznym i organizacjami katolickimi), *Podróż do Włoch* (*Viaggio in Italia*, 1953 - kroniki podróży zapobiegającej rozpadowi małżeństwa), *Strach* (*Angst*, 1954 - studium skomplikowanego stanu ludzkiej psychiki) oraz *Indie* (*India*, 1958 - socjologicznej dokumentacji życia społecznego w innej kulturze), *Generał Della Rovere* był utworem niosącym wątpliwej wartości autentyzm i naiwne przesłanie ideowe.

W latach 60. rozwijająca się żywiołowo włoska komedia filmowa nie osiągnęła jednak wysokiego poziomu artystycznego. Włoski dowcip, jak dawno temu stwierdził Charles Baudelaire, zawsze "pachniał latryną i burdelem" i te jego słowa często wówczas przytaczali recenzenci włoskich komedii, podkreślając, że dominują w nich cynizm, bezideowość i prymitywna erotomania. Z pewnością wiązało się to z liberalizacją prawa, ale komedia nadal ujawniała również przemiany obyczajowe zachodzące w życiu społeczeństwa oraz sposoby myślenia i postępowania typowych Włochów w typowych sytuacjach, dlatego nadal odnosiła ona sukcesy w kraju i za granicą. Wtedy największy wpływ wywierali na nią Monicelli, jej

twórcy: De Sica, Germi i Totò, a jej czołowymi reformatorami stali się Comencini i Risi oraz debiutanci: Ettore Scola, Lina Wertmüller, Luciano Salce i Marco Ferreri.

Nagrody, i to najwyższej rangi, zdobywał wtedy bardzo kontrowersyjny reżyser, jakim był Germi, który specjalizował się w realizacji melodramatów społecznych o tematyce "płciowej" (tak określali jego twórczość krytycy), ubarwionych ostrym humorem i dosadnym, wulgarnym językiem. Nagrody zaczął kolekcjonować od 1962 roku, gdy nagrodzono Oscarem autorów scenariusza *Rozwodu po włosku* (*Divorzio all'italiana*, 1961), filmu w którym ilustrował reżyser praktyczne konsekwencje art. 587 kodeksu karnego, dotyczącego karania przestępstwa za naruszenie czci. Chociaż skontaminował w nim najbardziej przestarzałe szablony poetyki naturalistycznej z komercyjnymi, tanimi efektami i wykorzystał zużyte już stereotypy włoskiej *mascolinità* i*femminilità,* film kompromitujący włoskie prawo zakazujące rozwodów odniósł ogromny sukces kasowy.

Kolejnym - "wyklętym" przez włoskie autorytety - filmem ekranowym Germiego, z powodzeniem wyświetlanym prawie na całym świecie, stała się dziwna komedia *Uwiedziona i porzucona* (*Sedotta e abbandonata*, 1963), ze Stefanią Sandrelli w roli głównej. Jego akcja rozgrywała się na sycylijskiej wsi, gdzie przesądy, pochwała męskiej witalności i prawo do wendetty, krępowały prawdziwe uczucia dorastającej dziewczyny. Narzeczony Matyldy Ascalone pozbawił dziewictwa jej siostrę Agnese, co wywołało szereg komicznych, a jednocześnie budzących grozę zdarzeń. Najpierw Peppino ukrywał się przed rodziną dziewczyny, która chciała go zmusić do małżeństwa, ponieważ poślubienie uwiedzionej Agnese uwłaczałoby jego honorowi, mimo iż sam był sprawcą jej hańby. Później rodzina zhańbionej złośliwie udaremniała zawarcie ślubu, który stanowiłby podstawę do wypuszczenia Peppina z aresztu. Głębokie przeżycia związane ze znieważeniem rodziny wywołały w końcu u ojca dziewczyny atak apopleksji. Leżąc na łożu śmierci, Vincenzo Ascalone nakazał krewnym utrzymywać swój zgon w tajemnicy, aż do zakończenia ceremonii ślubnej, która finalizowała całą aferę. W ostatniej scenie filmu na ekranie widzimy zmarłego *padre di famiglia*, który ułożony został przez rodzinę na fotelu w pozycji przypominającej śpiącego człowieka. "W tej erotycznej błahostce - pisał G. Dausson - znajdziemy wielką ilość przekleństw i włoskich wulgarności. Dużo się tam mówi o nocnikach i innych utensyliach związanych z problemami kobiecej fizjologii"[9].

Germi zupełnie nie przejmował się krytycznymi wypowiedziami swoich adwersarzy. Nadal realizował swoje komedie i gromadził wyróżnienia, dyplomy oraz chwalił się na łamach prasy zainteresowaniem, jakie okazywali mu przedstawiciele młodego zbuntowanego pokolenia, coraz głośniej nawołującego do zerwania z tradycyjnymi przesądami i do

uprawiania wolnej miłości. Równorzędnym powodzeniem cieszyły się komedie Monicellego, w których poruszana była ta sama problematyka. Szczególnie podobał się widzom jego*Casanova 70* (1965), film utrzymany w stylu "psychoanalitycznego seansu", przedstawiający zabawne perypetie miłosne młodego oficera służącego w jednostkach wojskowych NATO (M. Mastroianni), który próbował wyleczyć się z impotencji, aranżując i wyobrażając sobie sytuacje zmuszające go do zdobywania kobiet. Prawdziwy zachwyt u włoskich krytyków wzbudziła kreacja Moniki Vitti w *Dziewczynie z pistoletem* (*La ragazza con la pistola*, 1968). Zagrała ona z południowym temperamentem młodą Sycylijkę, która pojechała do Anglii po to, aby zemścić się na mężczyźnie, który przez pomyłkę porwał ją i zhańbił. Aktorka, znana przede wszystkim z egzystencjalnych dramatów Michelangela Antonioniego, udowodniła, że posiada również wspaniałe predyspozycje do odtwarzania na ekranie postaci komediowych. Świadczyły zresztą o tym, poza rolą u Monicellego, również jej kreacje w filmach L. Salce (*Niewierność - Alta infedeltà*, 1964; *Wróżki - Le fate*, 1966; *Ożeniłem się z tobą dla zabawy*), P. Festy Campanile (*Pas cnoty*), T. Brassa (*Latający spodek - Il disco volante*, 1964) i A. Sordiego (*Kochanie, pomóż mi! - Amore mio, aiutami!*, 1969). Następne filmy: *Och, babcia zmarła!* (*Toh, è morta la nonna*, 1969) i *Mortadela* (*La mortadella*, 1971) były trywialne i mało zabawne, ale na szczęście słabszy okres w jego twórczości trwał dość krótko.

Wysoką pozycję wśród twórców komedii utrzymywał De Sica, co potwierdzały wpływy kasowe z upowszechniania *Sądu ostatecznego* (*Il giudizio universale*), który wszedł na ekrany w 1961 roku. Była totypowa *commedia all'italiana* z udziałem Vittoria Gassmana, Paola Stoppy i Fernandela, w której każdy z aktorów miał duże możliwości do ujawnienia pełni swojego talentu. Sica dwa lata później zrealizował komedię *Boom* (*Il boom*, 1963), z udziałem Sordiego, która ośmieszała propagandową fasadę "cudu ekonomiczno-gospodarczego". W satyryczny sposób przedstawił twórca w tych filmach życie codzienne zwykłych ludzi, którzy ze strachem patrzyli w przyszłość i z niedowierzaniem przyjmowali oficjalne informacje o powstawaniu "raju na włoskiej ziemi".

W 1964 roku nieoczekiwanie otrzymał De Sica Oscara w kategorii najlepszych filmów zagranicznych za przeciętną komedię nowelową, zatytułowaną *Wczoraj, dziś, jutro* (*Ieri, oggi, domani*), w której Sophia Loren zagrała postacie trzech kobiet uwikłanych w zdarzenia związane z przemianami obyczajowymi i gospodarczymi zachodzącymi w kraju po wojnie. Utwór ten był typowym produktem kina komercyjnego. Opierał się na trywialnej fabule. Krytycy nazwali go "pierwszym daniem" włoskiej kuchni filmowej dla ubogich. Natomiast *Boom* określali jako "przystawkę z jarzyn" do "drugiego dania", które

stanowiło *Małżeństwo po włosku* (*Matrimonio all'italiana*, 1964). Ostatni z wymienionych filmów, przedstawiający w stylu "kolażu łez i śmiechu, tragedii i radości, czułości i nienawiści, kłótni i milczenia, zdrady i wierności oraz przesądów i etosu nowoczesności" (cytat z włoskich gazet) codzienne perypetie włoskich kochanków, który zawierali "święty związek małżeński", odniósł ogromny sukces w kraju i za granicą. Razem z filmem *Rozwód po włosku* (*Divorzio all'italiana*, 1961) Pietra Germiego, który otrzymał Oscara za scenariusz napisany przez E. De Conciniego, A. Giannettiego i P. Germiego, film De Siki uznano za najwybitniejsze osiągnięcie *commedia all'italiana* w szczytowym okresie rozwoju tego gatunku.

Od połowy lat 60. włoska komedia filmowa rzeczywiście radykalnie zaczęła transformować swoje wszystkie dotychczasowe konwencje i wersje gatunkowe. Świadectwami zachodzących zmian były wspomniane filmy De Siki i Germiego oraz była śmierć Totò w 1967 roku w wieku 69 lat. *Maestro* ludowego komizmu miał w swoim dorobku około stu ról filmowych. W ostatnich latach swojego życia wzbogacał własną mimikę, posturę i modulowaną dykcję - rodem z burleski i teatru plebejskiego - surrealistycznym humorem, filozoficznym dramatyzmem i pantomimą opartą na rytmie muzycznym. Jego domeną pozostało kino o zabarwieniu społecznym, które prawie zawsze wywoływało burzliwy śmiech widowni. Widzowie chętnie oglądali go w takich komediach jak *Robi się!* (*Signori si nasce!*, reż. M. Mattòli, 1960), *Totò, Fabrycy i dzisiejsza młodzież* (*Totò, Fabrizi i giovani d'oggi*, reż. M. Mattòli, 1960), *Kto stoi w miejscu, ten przegrywa* (*Chi si ferma è perduto*, reż. S. Corbucci, 1960), *Totò, Peppino i słodkie życie* (*Totò, Peppino e la dolce vita*, reż. S. Corbucci, 1960), *Radosny uśmiech* (*Risate di gioia*, reż. M. Monicelli, 1960), *Trójosobowe łóżko* (*Letto a tre piazze*, reż. Steno, 1960), *Dwóch dowódców* (*I due marescialli*, reż. V. De Sica, 1961), *Jego ekscelencja zatrzymał się na posiłek* (*Sua eccelenza si fermò a mangiare*, reż. M. Mattòli, 1961), *Totò diaboliczny* (*Totò diabolicus*, reż. Steno, 1962), *Totò i Peppino zagubieni w Berlinie* (*Totò e Peppino divisi a Berlino*, reż. G. Bianchi, 1962), *Mnich z Monzy* (*Il monaco di Monza*, reż. S. Corbucci, 1963), *Seksowny Totò* (*Totò sexy*, reż. M. Amendola, 1963), *Jak skończył Totò Baby?* (*Che fine ha fatto Totò Baby?*, reż. O. Alessi, 1964), *Totò z Arabii* (*Totò d'Arabia*, reż. J. A. de La Loma, 1964), *Rita, amerykańska córka* (*Rita, la figlia americana*, reż. P. Vivarelli, 1965) i *Operacja "Święty January"*(*Operazione San Gennaro*, reż. D. Risi, 1966).

Duże sukcesy odnosił Totò również w filmach przygodowych, mitologicznych i nowelowych, ale szczególnie szeroką gamę swoich możliwości aktorskich ujawnił w sporadycznych kontaktach z kinem autorskim. Pier Paolo Pasolini, reżyser niezbyt skłonny do

udzielania pochwał, który bardzo krytycznie oceniał wczesne włoskie kino popularne, mówił o nim: "Totò jest zawsze twórcą, zawsze artystą, niezależnie od filmu, w którym gra. Jeśli występuje w filmie autorskim, to trudniej wyodrębnić jego inwencję, jeśli występuje w filmie przeciętnym lub ewidentnie złym, to taka operacja jest znacznie prostsza. W przypadku Totò, jego twórczy wkład zostaje natychmiast zauważony i sprawia tym większą przyjemność"[10]. Po śmierci pisano o Totò we Włoszech, że był *imperatore di Capri* ("cesarzem z Capri"), "niezastąpionym mimem", "wybrykiem natury", "rodzajem sfinksa", "chimerą", "epileptycznym neapolitańczykiem" i "koncentratem wezuwiańskiej lawy". Wraz z jego śmiercią odeszły niemal całkowicie w zapomnienie takie filmowe odmiany gatunkowe *commedia all'italiana* jak *commedia a soggeto* (komedia z tezą), *commedia all'improvisto* (komedia niespodzianek) i*commedia popolare* (komedia ludowa). Inni komicy, m.in. Alberto Sordi, Nino Manfredi, Vittorio Gassman i Ugo Tognazzi, którzy w późniejszych latach stworzyli na ekranie ciekawe i oryginalne postacie fanfaronów, nie próbowali nawet z nim konkurować.

Największe zmiany wprowadzili wówczas do struktury gatunku Comencini i Risi, a przede wszystkim debiutujący reżyserzy, którzy nie unikali prymitywnej wulgarności, nieumotywowanego cynizmu i złego smaku. Dlatego dość staroświecko prezentowały się komedie autorstwa *padroni* włoskiego kina popularnego - Alessandra Blasettiego i Maria Cameriniego. Pierwszy z nich lubił dosadny humor i rubaszny żart, ale zamiast prostych efektów komediowych wolał koncentrować uwagę na problemach poważnych, o czym świadczy m.in. film *Ja, ja, ja... i inni* (*Io, io, io... e gli altri*, 1966), będący krytycznym dyskursem na temat egoizmu oraz rozpadu więzi społecznych i uczuciowych między ludźmi, którzy zachłystywali się konsumpcyjnym stylem życia. Camerini, znakomity narrator i profesjonalista filmowy, coraz bardziej odchodził w tym czasie od czystej komedii, chociaż w *Przestępstwie* (*Crimen*, 1960), utworze dość zabawnym, stworzył Gassmanowi, Sordiemu i Manfrediemu okazje do brawurowych popisów aktorskich, wykorzystując indywidualną *vis comica* każdego z nich. Jednak w latach 60. nakręcił filmy, które rzadko śmieszyły, a raczej epatowały przygodowymi fabułami i egzotyczną scenerią.

Natomiast Luigi Comencini, reżyser dysponujący własnym komediowym *esprit de finesse* (subtelnym tonem), we wszystkich swoich ówczesnych filmach traktował rodaków z przymrużeniem oka. "Panie pułkowniku! Stała się rzecz nieprawdopodobna: Niemcy zostali sojusznikami Amerykanów!" - krzyczał Sordi w pierwszej scenie antywojennej satyry, zatytułowanej *Wszyscy do domu!* (*Tutti a casa!*, 1960), przedstawiającej zdezorientowanych żołnierzy włoskich nazajutrz po obaleniu Mussoliniego przez zwolenników marszałka Pietra

Badoglia. Wszystkie filmy, które Comencini nakręcił w tym dziesięcioleciu (m.in.*Komisarz - Il commissario,* 1962; *Dziewczyna Bube - La ragazza di Bube,* 1963; *Moja pani - La mia signora,* 1964 i*Laleczki - Le bambole,* 1965; *Towarzysz Don Camillo - Il compagno Don Camillo*, 1965; dramat dziecka nie mogącego zrozumieć postępowania dorosłych pt. *Odrzucony - Incompreso,* 1966 oraz *Dzieciństwo, powołanie i pierwsze doświadczenia wenecjanina Giacoma Casanovy - Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano*, 1969) zwróciły producentom koszty realizacji. Widzowie chętnie oglądali bowiem ekranowe opowieści o samotnych ludziach ogarniętych tragikomicznym niepokojem wywołanym zmieniającymi się warunkami życia.

Bardzo zróżnicowane pod względem warsztatowym i realizacyjnym były również filmy D. Risiego, najpracowitszego w tym czasie włoskiego reżysera, który traktował komizm jako inny sposób pokazywania tragedii, akcentował swoją nieufność wobec ludzi i nazywał siebie "entomologiem życia społecznego i obyczajowego". Zawsze bawiły widzów perypetie jego bohaterów z *Szaleńca* (*Il mattatore,* 1960), noweli z filmu *Włoszki i miłość* (*Le italiane e l'amore*), z *Trudnego życia* (*Una vita difficile,* 1961), *Marszu na Rzym* (*La marcia su Roma,* 1962), *Fanfarona* (1962), *Monstrów* (*I mostri,* 1964), *Czwartku* (*Il giovedí,* 1963), *Włocha w Argentynie* (*Il gaucho,* 1964), *Parasola* (*L'ombrellone,* 1965), *Naszych mężów* (*I nostri mariti,* współreż. - L. Zampa, 1966), *Operacji "Świętego Januarego"* (1966), *Proroka* (*Il profeta,* 1967), *Tygrysa* (*Il tigre,* 1967), *Dręcz mnie, ale nasyć twoimi pocałunkami* (*Straziami ma di baci saziami,* 1968), *Normalnego młodzieńca* (*Il giovane normale,* 1969) i *Widzę nagość* (*Vedo nudo*, 1969). Risi przedstawił w tych filmach groteskowy, ale zarazem przerażający obraz kraju i współczesnej cywilizacji, w której ludzie zamieniają się w bezmyślne i niezdolne do głębszych przeżyć potwory. Wprowadzał do komedii elementy poetyki *thrillera* i przekształcał na ekranie świat rzeczywisty w oniryczny koszmar.

We wszystkich monografiach komedii filmowej na czołowym miejscu znajdują się dwa filmy Risiego z tego okresu, a mianowicie *Fanfaron* i *Monstra*. Bruno Cortona, lekkomyślny zarozumialec, bohater pierwszego z nich, brawurowo i bez określonego celu jeździł samochodem po ulicach Rzymu w dzień świąteczny (15 sierpnia), a towarzyszył mu w tej podróży donikąd nieśmiały student prawa, którego fascynowała witalność niezwykłego kierowcy i jego konsumpcyjne nastawienie do życia. Fabuła filmu składała się z serii przypadkowych spotkań obydwu mężczyzn z innymi ludźmi. Rzeczywistość ukazana na ekranie stawała się wraz z rozwojem akcji coraz bardziej monstrualna i pełna niebezpieczeństw. Nie poddawała się żadnej próbie uporządkowania. Fanfaronowi

dopisywało szczęście, natomiast inni płacili za jego postępki wysoką cenę. Zafascynowany Brunem student zginął w wypadku samochodowym.

Śmierć często czaiła się w komediach Risiego. Zapowiadało ją zwykle kalectwo fizyczne i psychiczne, a zwłaszcza emocjonalne, jakim dotknięci byli jego bohaterowie. W *Monstrach* przedstawił odrażający obraz włoskiego społeczeństwa. Na ekranie pojawiły się postacie, jakie rzadko człowiek spotyka w swoim otoczeniu. Były one wyjątkowo złe, brzydkie i zdolne do popełnienia największych podłości i przestępstw. Po czternastu latach Risi nakręcił *Nowe monstra* (*I nuovi mostri*, 1977), ponieważ - jak twierdził - potworność nasila się w życiu coraz bardziej, staje się ona nie tylko powszechna, ale jest już codziennie prezentowana w telewizji, opisywana w gazetach i widać ją w zachowaniu zwykłych ludzi, których spotykamy na ulicy. "Ale czym jest Ťmonstrumť dla Risiego...? - pytał Bruno Duval w 1979 roku, szukając klucza do jego twórczości, i odpowiadał - To po prostu ktoś, kto chce pokazać, że jest kimś zupełnie innym. [...] Inaczej mówiąc, monstrum to aktor. Każdy z nas nosi w sobie konflikt między własną psychiką a jej maską, między duszą (*anima*) a osobą (*persona*). Ten konflikt, aktor, podobnie jak faszysta, tłumi przez nadmierne wyeksponowanie *persony* z uszczerbkiem dla *animy*"[11].

Risi przekraczał granicę dobrego smaku, ale ważne jest przede wszystkim to, że wprowadzał do komedii elementy tematyczne i stylistyczne, które rozsadzały tradycyjne konwencje tego specyficznie włoskiego gatunku. Gorzki śmiech, do jakiego zmuszał widzów, miał swoje źródło w karykaturalnej i groteskowej wizji świata. Jego obrazy ekranowe traciły swoją naturalną konkretność i stawały się coraz bardziej abstrakcyjne. Można powiedzieć, że były one komediami o znaczeniu historycznym, przełomowym i "ostatecznym", co nie oznacza oczywiście, że Risi stał się "grabarzem" gatunku, ale że do tej pory żaden włoski reżyser tak mocno nie zmodyfikował konwencji ikonograficznych, narracyjnych i przedstawiających. W następnych latach nadal powstawało we Włoszech wiele komedii, ale fakt, że w rozrywkowych filmach Risiego zadomowiły się potwory, pojawiła się śmierć, a rzeczywistość stawała się zupełnie abstrakcyjna, oznaczał koniec wielu przyjemnych snów, jakich włoska komedia dostarczała widzom od prawie trzydziestu lat.

W latach 60., oprócz Risiego, najbardziej radykalnej obróbce poddali komedię debiutanci: Scola, Salce, Wertmüller i Ferreri. Dzięki jego niezwykłej pomysłowości, zdolnościom do improwizowania, skłonnościom do abstrakcyjnego rozumowania i nonszalancji, z jaką odnosił się do tradycji i reguł języka filmowego, oraz surrealistycznej wyobraźni, komedia *all'italiana* znalazła się w pułapce. Przestała śmieszyć i bawić, wywoływała natomiast zmieszanie, niepokój, zdenerwowanie i irytację widzów, a nawet

odrazę. Filmy, które wtedy realizował trudno nawet dokładnie usytuować w obszarze tego gatunku, ale z pewnością z tego źródła się wywodziły i do niego najczęściej odsyłały widzów i interpretatorów.

Scoli, znakomitemu scenarzyście, który szybko wypracował własny styl komediowy, bliski był gorzki, sarkastyczny humor. Jego film *Jeśli pozwolicie, to porozmawiamy o kobietach* (*Se permettete parliamo di donne*, 1964) przedstawiał dziewięć portretów kobiecych, które tworzyły ironiczny, oparty na socjologicznej obserwacji obraz "przewrotnej" płci pięknej widziany "pożądliwymi" oczami mężczyzn. Z kolei *Okazja* (*La congiuntura,* 1965) była jednym z wielu włoskich *road movie* ("filmów drogi") powielającym fabułę, sposób myślenia i ideologię *Fanfarona* (*Il sorpasso,* 1962) Risiego. Zaś w *Arcydiable* (*L'arcidiavolo*, 1966) można już dostrzec elementy groteski, deformacje wizualne i tonację oniryczną, czyli te wszystkie wyznaczniki formalne i tematyczne, które w przyszłości będą dominowały w kinie Scoli. Za jego najbardziej dojrzałe filmy z pierwszego okresu twórczości włoscy krytycy uznali dość osobliwe komedie przygodowe, które zrealizował na przełomie lat 1968/1969. Pierwsza nosiła tytuł *Czy naszym bohaterom uda się odszukać przyjaciela, który zaginął w tajemniczych okolicznościach w Afryce?* (*Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?*). W rolach głównych wystąpili w niej Alberto Sordi, Bernard Blier i Nino Manfredi. Film nawiązywał w warstwie fabularnej do *Jądra ciemności* Josepha Conrada, ale znacznie wypaczał jego przesłanie. Zabrakło impresjonistycznej metody obrazowania, relatywistycznego komentarza, niedopowiedzeń i sugestii, czyli tego wszystkiego, co mocno porusza czytelników powieści. Drugi utwór,*Komisarz Pepe* (*Il commissario Pepe*), był satyrą obyczajową przedstawiającą perypetie zawodowe i uczuciowe prowincjonalnego urzędnika państwowego, w której dominował rubaszny, a czasami nawet bardzo prostacki humor ludowy.

Wertmüller, realizatorka *Bazyliszek* (*I basilischi*, 1963), filmu przywodzącego na myśl *Wałkoni* Felliniego, artysty, który był jej mistrzem (asystowała mu na planie *8 1/2*), swobodnie mieszała gatunki i poetyki, stosowała techniki parodystyczne i narrację eksponującą autorską mistyfikację. W swoim pierwszym obrazie ekranowym skoncentrowała uwagę na nudzie wypełniającej życie młodych mieszkańców miasteczka leżącego na południu kraju. Nad bohaterami ciążyło przekleństwo prowincji, tkwiącej w stanie nieustannej sjesty i uwięzionej "w bezruchu" przez przesądy, tradycyjne obyczaje i ponure doświadczenia historyczne. Tylko jednemu z trojga przyjaciół udało się na krótko wyrwać z tej pułapki i wyjechać do Rzymu. W mieście czuł się bowiem bardzo osamotniony. Nie potrafił się zmienić, nie umiał przezwyciężyć starych przyzwyczajeń i urzeczywistnić swoich marzeń.

Następne filmy Wertmüller opatrywała grafomańskimi, ale odznaczającymi się zamierzoną grandilokwencją, tytułami. Dominowały w nich konwencje komediowe i elementy ideologii feminizmu. W utworze *[Jeśli pozwolicie] Tym razem porozmawiamy o mężczyznach* (*[Se permettete] Questa volta parliamo di uomini*, 1965) stworzyła groteskowe portrety wielkich włoskich "samców" - impotentów, pijaków, nierobów i głupców. Kolejne dwa filmy - *Rita, czyli komarzyca* (*Rita la zanzara,* 1966) i *Nie drażnijcie komarzycy!* (*Non stuzzicate la zanzara!*, 1967) zrealizowała z lekkością charakteryzującą styl amerykańskich musicali z lat 50. i umożliwiła Ricie Pavone, popularnej wówczas piosenkarce, błysnąć talentem estradowym również w kinie.

Bardziej oczekiwania widzów i krytyków spełniał jednak Salce, portretując, ze swego rodzaju chorobliwą fascynacją, Włoszki i Włochów *senza qualità* ("bez właściwości"), typowych wyznawców absolutnego*qualunquismo* ("tumiwisizmu"). W takich filmach, jak *Urzędnik* (*Il federale,* 1961), *Szalone pożądanie* (*La voglia matta,* 1962), *Godziny miłości* (*Le ore dell'amore,* 1963), *Slalom* (1965), *Ożeniłem się z tobą dla zabawy* (*Ti ho sposato per allegria,* 1967), *Zamach stanu* (*Colpo di stato,* 1969) i *Czarna owca* (*La pecora nera*, 1969) obnażał pustkę i bezsens ludzkiej egzystencji pozbawionej wiary w określone systemy wartości, opartej wyłącznie na nikczemności, braku osobistej godności i grze pozorów.

Z kolei Ferreri był przede wszystkim kontestatorem. Lubił prowokować i dlatego jego filmy znajdowały uznanie wśród młodzieży buntującej się przeciw starszemu pokoleniu i sytuacji społeczno-politycznej, jaka panowała w kraju. Nienawidził jednak każdej ideologii. W 1968 roku niezbyt chętnie wypowiadał się na temat protestów i akcji politycznych organizowanych przez studentów. Jako reżyser debiutował w Hiszpanii, ale na początku tego dziesięciolecia zaczął kręcić filmy na Półwyspie Apenińskim, gdzie szybko stworzył własny oryginalny styl, do dnia dzisiejszego negatywnie oceniany przez wielu entuzjastów sztuki filmowej i ekranowej lekkiej muzy.

Jego komedie niełatwo poddają się opisom, interpretacjom i ocenom. Już *Mieszkanko* (*El pisito*), które weszło na ekrany włoskich kin pod koniec poprzedniej dekady, wywołało konsternację wśród widowni i krytyków. Dzieje małżeństwa starającego się o uzyskanie mieszkania kończyły się bowiem sceną przedstawiającą akt małżeńskiej miłości dokonujący się koło łóżka, na którym umierała stara kobieta. Uśmiech będący reakcją na wcześniejsze zdarzenia ekranowe wielokrotnie zamierał na twarzach odbiorców. Ferreri szczególnie lubił zaskakujące sekwencje finałowe, co potwierdził swoim kolejnym filmem hiszpańskim pt. *Wózek* (*El cochecito*, 1960), opowieści o staruszku uciekającym się do

szeregu podstępów i szachrajstw po to, aby zmusić rodzinę do kupienia mu wózka inwalidzkiego. Ta historia rodzinna kończyła się zbiorowym morderstwem. Po premierze tego filmu stało się oczywiste, że komizm Ferreriego opiera się na jeszcze gorszym "złym smaku" niż humor Risiego oraz na fascynacji amoralnością i okrucieństwem.

Pomimo to, dużą popularnością cieszyła się jego następna makabreska ekranowa, zatytułowana *Ape Regina* (*L'Ape Regina* - dosł. "królowa pszczół", 1963), w której piękna i młoda małżonka (Marina Vlady) zmuszała swojego starszego męża (Uga Tognazziego) do intensywnego współżycia seksualnego, chcąc uzyskać pewność, że została zapłodniona. Gdy zaszła w ciążę, wtedy stała się oziębła. Uległa mężowi dopiero po dwóch miesiącach, tak silnie podniecając go, że umarł z męczącej rozkoszy. Bohaterka została wdową i wówczas jej życie nabrało sensu i stało się beztroskie. Ta komedia wywołała duże oburzenie w katolickich Włoszech. Krytykowano ją za to, że nie dominowały w nim patriarchalny model rodziny i kult kobiety strzegącej domowego ogniska. A szczególnie zacięte spory spowodował cyniczny filmowy komentarz na temat ówczesnej rewolucji seksualnej. Bardzo nieprzyjemnych, wręcz obrzydliwych doznań dostarczały widzom następne filmy Ferreriego, takie jak *Kobieta z brodą* (*La donna scimmia,* 1964 - dosł. "kobieta małpa"), opowieść o mężu zarabiającym na pokazywaniu ludziom owłosionej żony, *Mężczyzna z pięcioma piłeczkami*(*L'uomo dei cinque palloni,* 1965), "fantazja na temat swego rodzaju przepukliny" - jak pisał jeden z recenzentów - oraz gorzki *Marsz weselny* (*Marcia nuziale*, 1966) i mało "erotyczny" *Harem* (*L'Harem*, 1967). Niektórzy krytycy byli głęboko poirytowani przedstawianiem striptizu kobiety z brodą, swawolnych seksualnych "zabaw" uprawianych przez starych ludzi, "zwierzęcą" mimiką męża konającego w czasie spełniania małżeńskich obowiązków i innych scen szokujących jadowitym i wulgarnym humorem. Oskarżali reżysera jednak nie tylko o niemoralność, ale również zarzucali mu brak opanowania podstawowych reguł warsztatu realizatorskiego. Ferreri stosował bowiem cięty, bardzo chaotyczny montaż i powtórzenia, które nie były logiczne uzasadnione oraz bardzo niedbale komponował kadry. Łatwo odpierał jednak ataki, ponieważ wykorzystywał techniki montażowe (tzw. montaż jawny) nie do ilustrowania zdarzeń, ale do rozbijania struktur narracyjnych oraz intensyfikował nastrój właśnie za pomocą drażniących powtórzeń, elips i opowieści równoległych. W ten sposób demonstrował swoje antyestetyczne stanowisko wobec aktualnych mód i tendencji panujących w kinie światowym. Występował przeciwko całej tradycji kina włoskiego i światowego.

W 1969 roku zrealizował dwa filmy fabularne: *Nasienie mężczyzny* (*Il seme dell'uomo*) i *Dillinger nie żyje!*(*Dillinger è morto!*), kliniczne studia stanów patologicznych,

które ostatecznie utwierdziły wszystkich w przekonaniu, że posiada nieuleczalne skłonności do skandalizowania. Obrazy te różniły się jednak dość znacznie od jego wcześniejszych komedii. Twórca nie tylko kpił bowiem z ludzi nienormalnych i ze zwierzęcej natury człowieka, ale również sugerował, że przyczyny współczesnego szaleństwa tkwią w absurdalnych, tradycyjnych systemach wartości, w drobnomieszczańskim stylu życia, w oczywistej ułomności ludzkiej natury i egoizmie wszystkich "rewolucjonistów". Tym razem jego zły smak wielu krytyków i widzów potraktowało jako przejaw anarchistycznego buntu artysty przeciw powszechnemu konformizmowi.

O *Nasieniu mężczyzny* Giorgio Tinazzi pisał, że było najbardziej radykalną negacją rzeczywistości i zawierało wezwanie do "przewrotu, odrzucenia współczesnego stylu życia i traktowania spermy jako siły niszczącej, a dziecka jako obiektu muzealnego"[12]. W podobnym tonie wypowiadano się o filmie *Dillinger nie żyje!* Jego sfrustrowany bohater (kreowany przez Michela Piccoli) ograniczał się jedynie do wykonywania abstrakcyjnych gestów oznaczających totalną negację wszystkiego: przede wszystkim aranżował ekscesy erotyczne (z chłodnym nastawieniem patologa wykonującego sekcję zwłok dręczył swoją partnerkę w łóżku), wygłaszał - na ogół do siebie - puste frazesy i mierzył - również do siebie - z pistoletu, przeglądając się jednocześnie w lustrze. Glauco wcale nie musiał jednak pociągać za cyngiel, "umarł" bowiem wcześniej. Wypalił się wewnętrznie. Jego życie nie miało dla nikogo znaczenia. On sam nie dostrzegał niczego wartościowego w otaczającym go świecie. Reżyser pokazał zaledwie - ale jakby w powiększeniu (w sensie wizualnym) - kilka godzin z jego życia. Bohater przygotowywał sobie posiłek, oglądał telewizję, spośród rupieci wyjmował rewolwer owinięty w starą amerykańską gazetę, czytał zamieszczoną w niej informację o śmierci Dillingera, sławnego gangstera, czyścił rewolwer, malował go na czerwono, wychodził na spacer do ogrodu, odwiedzał służącą i zabawiał się z nią w łóżku, zabijał śpiącą żonę strzałami przez poduszkę, a później szedł nad morze, kąpał się, przyglądał się pogrzebowi kucharza, który odbywał się na jachcie zakotwiczonym w zatoce i zupełnie niespodziewanie zgodził się zastąpić zmarłego w pracy i... jak w bajce... odpływał jachtem na Tahiti. Ferreri przedstawił zdarzenia w taki sposób, aby sprowokować widzów do postawienia mu zarzutu, że "przecież nikogo nie interesuje to, co przeżywa niczym nie wyróżniający się mężczyzna w średnim wieku", a poza tym nie było to - mimo natarczywej kpiny i ironii - śmieszne.

Obydwa filmy właściwie nie były komediami. Do dnia dzisiejszego trwają spory o ich przynależność gatunkową. Argumenty, których używano w tych sporach w niedługim czasie

można było odnieść do większości filmów zaliczanych w latach 70. i 80. do *commedia all'italiana*.

---

[1] H. Książek-Konicka, *Włochy - Awangarda krytyki*, 1978, nr 8, s. 32.

[2] Cyt. Za F. Casetti, E. Ghezzi i E. Magrelli, *Appunti sulla commedia italiana degli anni cinquanta.* W: *Il cinema italiano degli anni '50*, a cura di G. Tinazzi, Venezia 1979, s. 190.

[3] T. Miczka, *Dziesięć tysięcy kilometrów od Hollywood. Historia kina włoskiego od 1896 roku do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku*, Kraków 1992. Część trzecia: *Faszystowska propaganda i Włochy "białych telefonów"(1929-1938)*, s. 71-120.

[4] G.Pullini, *Due soldi di amore e fantasia*, "Rivista del Cinema Italiano" 1954, nr 5-6.

[5] Elementy poetyki przyjęte zostały przez włoską komedię z twórczości Pierre'a Augustina de Beaumarchais (1732-1799) w sposób pośredni i dotyczyły przede wszystkim wątków z powieści łotrzykowskiej oraz postaci inteligentnego i cynicznego służącego Figara, która stała się pierwowzorem wielu lubianych na Półwyspie Apenińskim bohaterów fars o prymitywnych i niepoważnych fabułach. Z kolei Carlo Goldoni (1707-1793), mistrz tragikomedii, wprowadził do teatru ludowego, którym żywiło się kino włoskie, zawrotne tempo akcji i żywy potoczny dialog oddający atmosferę środowiska i jego język. Ponadto przestał wykorzystywać w teatrze maski, dzięki czemu powstał bogaty repertuar mimiczny aktorów wrażających przeżywane przez bohaterów uczucia i nastroje.

[6] *Bozzettismo* można przetłumaczyć jako "szkicowość". Tego terminu używali krytycy charakteryzując*commedia all'italiana* w okresie przechodzenia kina włoskiego od neorealizmu do nowych poetyk realistycznych. Bozzettyzm łączący w sobie realizm krytyczny z ironią, satyrą i ludowym humorem charakteryzował dużą grupę filmów, które zdaniem Giorgia Pulliniego tworzyły kierunek nazywany "optymistycznym neorealizmem". Zob. m.in. M. Grande, *Bozzetti e opere*, w: *Il cinema italiano degli anni'50...*, s. 148-177.

[7] L. Micciché, *Il cinema italiano degli anni '60*, Venezia 1975, s. 16.

[8] J. Łotman, *Semiotyka filmu*, tłumaczyli J. Faryno i T. Miczka, Warszawa 1983, s. 120.

[9] G. Dauson, *Sedotta e abbandonata*, "Democrazia" 1964, nr 241.

[10] P. Pasolini, *Dwa bieguny*, tłum. A. Rakowska, "Film na Świecie" 1989, nr 372, s. 62.

[11] B. Duval, *O żywotności filmowych monstrów we włoskim realizmie*, tłum. M. Oleksiewicz, "Film na Świecie" 1981, nr 1, s. 48.

[12] G.T. [G. Tinazzi], *Il seme dell'uomo. Il diritto di procreare*, "Cinemasessanta" X, n°. 73-74, dicembre-febbraio 1970