

Cud w Mediolanie *Vittoria De Siki na tle recepcji włoskiego neorealizmu w polskim piśmiennictwie filmowym do 1956 roku*

ANNA MILLER-KLEJSA

Zakład Italianistyki
Uniwersytet Łódzki

ABSTRACT. Miller-Klejsa Anna, *Cud w Mediolanie Vittoria De Siki na tle recepcji włoskiego neorealizmu w polskim piśmiennictwie filmowym do 1956 roku* [Vittorio De Sica's *Miracle in Milan* against the background of the reception of Italian neorealism in Polish film magazines published until 1956]. "Images" vol. XXXI, no. 40. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 187–199. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.40.12.

After the end of the Second World War, cinema culture in the People's Republic of Poland underwent a crucial transformation. One of the aspects of this change was the new movie import model: most international sources were replaced by films from the Communist bloc, principally the Soviet Union. Italian movies constituted an important exception. In addition, translations of works by C. Zavattini and U. Barbaro were published (the latter was even appointed a professor at the Film School in Lodz). However, some movies deemed neorealist were either not permitted by the censorship bodies (it banned several of Rossellini's works) or appeared on Polish screens with a significant delay (which was the case of *Umberto D.*).

The article focuses on the reception of the film *Miracle in Milan* (dir. Vittorio De Sica) in the Polish movie magazines and books published before 1956. The case of this film seems particularly interesting, as opinions on it have changed over the years (as has the assessment of the neorealist movement as a whole), and the film itself has provoked controversy. In the Stalinist period in Poland, critical opinions dominated, and Italian neorealism (and De Sica's film) was accused of pessimism and losing sight of "great revolutionary perspectives". The film's fairy-tale formula and the "transcendental" themes present in the plot were also difficult to accept. This negative attitude changed during the Thaw, when neorealism became something of a positive example of progressive film aesthetics, an example to follow; the authorities then allowed neorealist films (including *Miracle in Milan*) to be framed in religious terms.

KEYWORDS: Italian cinema, neorealism, Vittorio De Sica, *Miracle in Milan*

Polityka Polski Ludowej wobec filmu zagranicznego uwikłana była przez cały okres jej istnienia w rozmaite konteksty polityczne, społeczne i ekonomiczne. Było to szczególnie widoczne w burzliwej pierwszej dekadzie po II wojnie światowej, gdy partia komunistyczna najpierw, do 1948 roku, zachowywała pozory uczestnictwa w demokratycznej grze, by następnie zmonopolizować życie społeczne i wprowadzić państwo totalitarne na wzór stalinowskiego Związku Sowieckiego.

Włoski neorealizm należał do tych zjawisk powojennego kina zachodnioeuropejskiego, które system politycznej kontroli nad kulturą filmową w Polsce Ludowej[1] dopuścił do obiegu w formie stosunkowo pełnej. W latach

1946–1956 na ekranach polskich kin wyświetlono ponad 20 neorealistycznych fabułek, z łącznej liczby 30 pełnometrażowych włoskich filmów – co stanowi liczbę stosunkowo dużą w odniesieniu do produkcji innych krajów europejskich. Dla recepcji włoskiego neorealizmu w Polsce Ludowej kluczowymi postaciami byli Giuseppe

[1] Wskutek dekretu Prezydium Krajowej Rady Narodowej z listopada 1945 roku zarówno produkcja filmowa, jak również rozpowszechnianie filmów zostały podporządkowane jednej instytucji (funkcjonującej do 1950 roku pod nazwą „Film Polski”, a następnie do 1957 roku jako Centralny Urząd Kinematografii). Do jej prerogatyw należał również import filmów, pozostający pod szczególnym nadzorem Wydziału Kultury KC PZPR.

De Santis z jednej strony, z drugiej zaś Vittorio De Sica. Do 1956 roku w polskich kinach miały swe premiery po cztery tytuły wyreżyserowane przez każdego z nich[2]; do końca dekady wprowadzono do kin jeszcze dwa filmy De Santisa: *Gorzki ryż* (*Riso amaro*, 1949) w 1957 oraz *Ludzie i wilki* (*Uomini e lupi*, 1957) w 1959, oraz dwa filmy De Siki: *Umberto D.* (1952) w 1957 i *Złoto Neapolu* (*Loro di Napoli*, 1954) w 1958 roku.

Wśród przesłanek, które przyczynić się mogły do decyzji o imporcie włoskich filmów, istotne były zapewne przyczyny polityczne. Dla komunistycznych władz Polski Ludowej chadecki rząd włoski pozostawał modelowym wrogiem „zza żelaznej kurtyny” – łączyły go bowiem więzy ze zniechęconą kapitalistyczną Ameryką, a ponadto był katolicki. Na tym tle filmy włoskiego neorealizmu starano się profilować – czynili tak niemal wszyscy krytycy w Polsce Ludowej – jako opozycyjne wobec polityki chadecji. Stanowiły one synonim „ruchu oporu” przeciw kapitalizmowi, kościołowi i amerykańskiej dominacji.

W niniejszym artykule podejmę temat polskiej recepcji (do 1956 roku) *Cudu w Mediolanie* (*Miracolo a Milano*) Vittoria De Siki, koncentrując się przede wszystkim – choć nie tylko – na recenzjach i innych artykułach opublikowanych w „Filmie”, czyli najważniejszym ówczesnie ma-

[2] Do 1956 roku w Polsce Ludowej wyświetlono następujące filmy Giuseppe De Santisa: *Tragiczny pościg* (*Caccia tragica*, 1947), *Nie ma pokoju pod oliwkami* (*Non c'è pace tra gli ulivi*, 1950), *Rzym, godzina 11* (*Roma, ore 11*, 1952), *Mąż dla Anny Zaccheo* (*Un marito per Anna Zaccheo*, 1953) oraz cztery filmy w reżyserii Vittoria De Siki: *Dzieci ulicy* (*Sciuscia*, 1946), *Złodzieje rowerów* (*Ladri di biciclette*, 1948), *Cud w Mediolanie* (*Miracolo a Milano*, 1951) oraz *Dach* (*Il Tetto*, 1956).

[3] Zob. A. Miller-Klejsa, K. Klejsa, *Almost as good as Soviet cinema: Reception of Italian neorealism in Poland: 1946–56*, „Journal of Italian Cinema and Media Studies” 2021, nr 3, s. 367–384.

[4] Projekt uchwały BP KC PZPR w sprawie kinematografii z grudnia 1949 roku. AAN, KC PZPR, Wydział Kultury, sygn. 237/XVIII-31, k. 63.

[5] Protokół z zebrania aktywu FP Film Polski z 28 stycznia 1950 roku. AAN, MKiS, GDFP, t. 141, k. 9.

gazynie dotyczącym kinematografii. Przypadek *Cudu w Mediolanie* wydaje mi się szczególnie ciekawy, ponieważ sam film w czasie polskiej premiery budził wiele kontrowersji, a opinie na jego temat zmieniały się wraz z upływem lat (podobnie jak ocena całego neorealistycznego nurtu, o czym pisałam w innym miejscu[3]).

W odniesieniu do pierwszej dekady po wojnie można wyróżnić trzy główne okresy recepcji neorealizmu, ściśle związane z polityką kulturalną, która z kolei była jednym z przejawów ówczesnej zimnowojennej polityki wraz z jej specyficzną dynamiką. Okres 1946–1948 to czas, gdy w polskich kinach wyświetlano sporą liczbę filmów z krajów kapitalistycznych. Po grudniu 1948 roku, gdy wskutek połączenia Polskiej Partii Robotniczej i Polskiej Partii Socjalistycznej powstała Polska Zjednoczona Partia Robotnicza (PZPR), komuniści całkowicie zdominowali życie polityczne. Kierownictwo partii zintensyfikowało działania propagandowe celem gwałtownej indoktrynacji połączonej z przejmowaniem kontroli nad kolejnymi segmentami życia publicznego, czemu towarzyszyło rozbudowanie cenzury. Stosunek komunistycznych władz wobec filmów z krajów Europy Zachodniej w latach 1949–1953, a więc w okresie najsilniejszej sowietyzacji, oddaje opinia Biura Politycznego Komitetu Centralnego PZPR z początku tego okresu: „Filmy krajów kapitalistycznych niosą ze sobą w przeważnej mierze obcą i wrogą propagandę i winny być z tych względów w zasadzie z naszych ekranów rugowane”[4]. Odwilż – w Polsce zapoczątkowana pod koniec 1954 roku, po śmierci Stalina rok wcześniej – umożliwiła powtórny, stopniowy dopływ nowych filmów z krajów kapitalistycznych, choć faktyczny przełom w polityce repertuarowej nastąpił po 1956 roku.

Architekci stalinowskiej polityki kulturalnej byli wprawdzie niechętni „zdegenerowanym” fabułom z państw Europy Zachodniej, ale zauważali zarazem, że niektóre „postępowe” filmy, zwłaszcza produkcji francuskiej lub włoskiej, „niekoniecznie zawierają ładunek wrogi, który zahamowałby nam proces kształtowania świadomości człowieka”[5]. Podejście takie znalazło

odzwierciedlenie w decyzjach dotyczących importu, o czym świadczą dane liczbowe: w ogólnej puli 70 tytułów z krajów kapitalistycznych skierowanych do dystrybucji w Polsce w okresie 1949–1954 znacznie ponad połowę stanowiły filmy nakręcone we Włoszech lub Francji (26 francuskich i 15 włoskich, plus kilka koprodukcji). Można więc powiedzieć, że obie kinematografie były traktowane w sposób dość ulgowy, jako wprawdzie kapitalistyczne, ale „na drodze postępu”[6]. Polscy widzowie mogli nie tylko obejrzeć filmy neorealistyczne, ale także zapoznać się z wieloma teoretycznymi postulatami tego nurtu, publikowanymi w prasie filmowej.

Pierwsza wzmianka w polskiej prasie o filmie neorealistycznym pojawiła się w 7 numerze „Filmu” z 1946 roku – Jerzy Toeplitz w swojej relacji z Cannes wspomina, że nagrodzono „światny obraz o ruchu oporu – *Rzym, miasto otwarte (Roma, città aperta)*”[7]. W następnym roku, jeszcze zanim pierwsze włoskie filmy pojawiły się na polskich ekranach, na łamach tego samego pisma pojawiły się już dłuższe artykuły. Używając określenia „włoski realizm”, Toeplitz odnotował redukcję scen kręconych w atelier jako cechę charakterystyczną nowych włoskich filmów, ale więcej miejsca poświęcił tematyce filmów: „Po długoletniej niewoli faszyzmu, kiedy trzeba było ciągle kłamać i tłumaczyć, że jest lepiej niż dobrze, przyszedł moment prawdomówności. [...] Nędza rzesz proletariackich, rozprzężenia moralne, trudności polityczne – wszystko to znajduje żywe odbicie na ekranie”[8]. Karol Małcużyński w artykule o znamienym tytule *Uwaga na film włoski* zauważał natomiast:

Dzisiaj film włoski znajduje się w pełnej ofensywie. Roberto Rossellini zaliczany jest do największych reżyserów filmowych, Luigi Zampa konkuruje z nim nie bez powodzenia. [...] Raz jeszcze radzę obserwować film włoski, a przede wszystkim zrobić wszystko co można – i to jak najszybciej, by filmy te ukazały się na naszych ekranach[9].

Pierwsze włoskie filmy neorealistyczne pojawiły się w Polsce w 1948 roku, a zatem w ostatnim roku, gdy na ekranach polskich kin można było zobaczyć w większej liczbie

nowe produkcje z krajów zachodnich. Zarówno film *Pucybuci (Scusià, reż. V. De Sica, 1946)* jak i *Słońce wschodzi (Il sole sorge ancora, reż. A. Vergano, 1946)* weszły na polskie ekrany w momencie przełomowym – gdy zapada „żelazna kurtyna”, a w polskiej kulturze wprowadzana jest doktryna realizmu socjalistycznego jako jedyne dopuszczalnego modelu „realizmu”. Miała ona charakter normatywny – zakładała, że konflikty przedstawione w tekstach fabularnych muszą nie tylko przedstawiać świat w kategoriach walki klas, lecz także pokazywać drogę do pokonania „reakcyjno-burżuazyjnej” ideologii poprzez kolektywną pracę członków ruchu robotniczego. Zapowiedź wprowadzenia estetyki socrealistycznej została nakreślona w przemówieniu wygłoszonym przez Bolesława Bieruta w grudniu 1948 roku na wspomnianym już kongresie zjednoczeniowym partii robotniczych. Jest on wydarzeniem istotnym dla polskiej recepcji neorealizmu również dlatego, że jednym z wydarzeń towarzyszących był pokaz filmu *Słońce wschodzi*, który został przez Jerzego Płażewskiego określony jako „doskonały, wzorcowy, przykład realizmu socjalistycznego”[10]. Włoskie filmy w momencie pojawienia się na polskich ekranach były więc rozpatrywane przede wszystkim przez pryzmat polityczny – najważniejszym wzorem interpretacyjnym stało się szukanie podobieństw i różnic

[6] Więcej na ten temat zob. K. Klejsa, *Świat, który przewyciężamy i pozostawiamy za sobą. Import, rozpowszechnianie i widowia filmowa z krajów kapitalistycznych w Polsce Ludowej w latach 1949–1956 w świetle badań archiwalnych*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 29–52. Podane liczby dotyczące dystrybucji filmów zostały sporządzone na podstawie tabeli zamieszczonej w przywołanym artykule, która obejmuje lata 1945–1956.

[7] J. Toeplitz, *Cannes 1946*, „Film” 1946, nr 7, s. 8–9.

[8] Idem, *Linie rozwojowe sztuki filmowej*, „Film” 1947, nr 31–32, s. 7.

[9] K. Małcużyński, *Uwaga na film włoski*, „Film” 1947, nr 31–32, s. 12.

[10] J. Płażewski, *Dwułgós o filmie „Słońce wschodzi”*, „Odrodzenie” 1948, nr 51–52, s. 14.

z filmami z ZSRR. Filmem, który padł ofiarą tej zmiany interpretacyjnej, był *Rzym, miasto otwarte*. „Kompromis, jaki dokonuje się tam między postawą komunisty a księdza katolickiego, jest wynikiem braków światopoglądowych Rosselliniego, braków, które doprowadziły go

[11] K.T. Toeplitz, *Komentarz do filmu „Rzym, godzina 11”*, „Kwartalnik Filmowy” 1954, nr 2, s. 28. Toeplitz przywołuje tu filmy: *Niemcy, rok zerowy* (1948) oraz *Stromboli, ziemia Boga* (1950).

[12] W pierwszej dekadzie istnienia Polski Ludowej twórczość Rosselliniego była nieznana, z wyjątkiem *Rzymu, miasta otwartego*. Filmy tego reżysera pozostały w Polsce Ludowej mało dostępne dla widzów w zasadzie aż do jej upadku – w 1957 roku wyświetlano jedynie *Strach (La Paura, 1954)*, a dziesięć lat później – *Generała della Rovere* (ponadto zakupiono do dystrybucji dwa filmy nowelowe, w których epizody reżyserował Rossellini: *Siamo donne – Jesteśmy kobietami* oraz *RoGoPag*).

[13] *Cud w Mediolanie* nagrodzono Złotą Palmą ex aequo z *Panną Julią* Alfa Sjöberga. Na canneńskim pokazie De Sica był ponoć świadkiem dziesięciominutowej owacji oraz odebrał osobiste gratulacje od obecnych na sali Orsona Wellesa, René Claira, Jeana Cocteau. Podają za: P. Nuzzi, O. Iemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, Roma 1997, s. 183.

[14] Zavattini był w tym okresie ogromnym admiratorem talentu niezwykle cenionego we Włoszech Totò (Antonio De Curtis), dla którego stworzył tytułową rolę. Kiedy jednak przystąpiono do realizacji filmu, okazało się, że neapolitańskiego aktora trzeba zastąpić nieco młodszym odtwórcą. Ostatecznie w głównej roli wystąpił Francesco Golisano, urzędnik pocztowy (talent odkryty przez Renato Castellaniego w trakcie kręcenia *Pod rzymskim niebem*). W obsadzie *Cudu w Mediolanie* przeważali jednak profesjonaliści. Złego żebraka-zdrajcę o imieniu Rappi zagrał Paolo Stoppa – wybitny aktor dramatyczny, odnoszący sukcesy w repertuarze szekspirowskim w reżyserii Luchino Viscontiego. W babkę Lolotę wcieliła się legenda włoskiego teatru przełomu XIX i XX wieku Emma Gramatica, natomiast kapitalistę Mobbiego i bezdomnego staruszka odtwarzali przedwojenni aktorzy: Giuglielmo Barnabò oraz Arturo Bragaglia.

[15] H. Laskowska, *Dobry Toto*, „Film” 1953, nr 13, s. 8. Wiosną 1950 roku rozpoczęto zbieranie

do takich filmów jak *Germania anno zero* czy *Stromboli* będących odstępstwem od walki po stronie ludu” – komentował fabułę w 1954 roku Krzysztof T. Toeplitz[11].

Na początku lat 50. instytucje odpowiedzialne za zakup tytułów wiedziały już, jakie filmy należy sprowadzać, a jakich unikać. Na ekrany trafiają więc już tylko „właściwe” filmy neorealistyczne – czyli takie, które unikają „pesymizmu” i są pozbawione wyraźnych wątków religijnych. Nie zakupiono więc na przykład kolejnych filmów Roberto Rosselliniego – w Polsce Ludowej nie wyświetlono nie tylko pozostałych części tzw. trylogii wojennej (*Paisà, Niemcy, rok zerowy*), ale także *Europy '51* (1952) i *Podróży do Włoch (Viaggio in Italia, 1954)*. Z oczywistych powodów – choćby samych tytułów – do dystrybucji nie trafił również *Franciszek, kuglarz Boży (Francesco, giullare di Dio, 1950)* ani *Stromboli, ziemia Boga (Stromboli, terra di Dio, 1950)*[12]. Na ekrany trafiły natomiast filmy Giuseppe De Santisa, zdeklarowanego komunisty (*Tragiczny pościg, Nie ma pokoju pod oliwkami, Rzym, godzina 11*).

Kontrowersje w okresie stalinowskim

W 1951 roku na okładce 20 numeru „Filmu” pojawił się fotos z *Cudu w Mediolanie*, w środku numeru zaś – krótka informacja dotycząca głównej nagrody, jaką dzieło De Sici otrzymało na festiwalu w Cannes[13]. Obszerniejszy artykuł, zatytułowany *Dobry Toto*, pojawił się na łamach tego pisma dopiero dwa lata później, przy okazji polskiej premiery. W artykule informowano, że film jest ekranizacją noweli Cesare Zavattiniego z 1940 roku (*Dobry Toto*[14]. *Powieść dla dzieci, którą mogą też czytać dorośli*) oraz wskazywał podstawową różnicę między filmem a pierwowzorem literackim (w książce miejsce akcji to fikcyjne miasto Bamba w wymyślnym państwie Aaa). Co ważne, w artykule odnotowano również głosy chadeckiej krytyki, oskarżającej dzieło De Sici o propagowanie ideologii sowieckiej. O reżyserze napisano, że „był zwalczany dlatego, że podpisał Apel Sztokholmski i opowiedział się w tym okresie jawnie po stronie Ruchu Obrońców Pokoju”[15]. Ponadto zacytowano opinię „chrześcijańsko-

-demokratycznego publicysty” z „Il Tempo” (nie podając nazwiska ani dokładnego źródła):

Dziecko urodzone z kapusty jest aluzją do materialistycznej teorii pochodzenia człowieka. Mediolańską dzielnicę biednych Toto chce urządzić na wzór kołchozu i nawet posąg tancerki przypomina rzeźby stojące na radzieckich stadionach sportowych. Symbolem politycznym jest także komunistyczny gołąbek Picassa [...]. Biedni lecący do kraju sprzyjającego biednym bardziej niż niebo i aniołowie, kierują się wyraźnie na wschód, tam gdzie za kurtyną z chmur (zastępujących żelazną) błyszczy słońce przyszłości[16].

Takie passusy przytoczono nieprzypadkowo – te elementy *Cudu w Mediolanie*, które we Włoszech krytyka chadecka przywoływała w swoistym akcie oskarżenia wobec filmu, w Polsce Ludowej mogły zostać odczytane jako pochwała, a zarazem uzasadnienie, dlaczego ten film w ogóle został zakupiony do dystrybucji[17].

We Włoszech także w prasie związanej z lewicą pisano o *Cudzie w Mediolanie* ze sporą rezerwą. I tak, nawiązując do wcześniejszego filmu De Sici *Złodzieje rowerów*, Guido Aristarco – jeden z bardziej wpływowych przedstawicieli tego środowiska – stwierdzał:

[...] dramat Bruna i rozlepiacza plakatów Ricciego miał swoje korzenie w rzeczywistości, w życiu, w historii: to był dramatyczny opis związków międzyludzkich i walki o własny byt. W *Cudzie w Mediolanie* walka ta nie jest już rozumiana w kategorii konieczności uzyskania prawa do pracy: biedacy z ostatniego filmu De Sici i Zavattiniego (bo nie sposób mówić o jednym bez wymieniania drugiego) to nawykli do swej nędznej egzystencji samotnicy, których jedynym celem jest dalsza włóczęga. Jednym słowem, są jak wybrakowani bogacze. [...] W ten sposób De Sica i Zavattini, może nawet i nieświadomie, wpisują się w model myślenia tych, którym rzeczywiście „ubodzy przeszkadzają”: a niechże już stanie się ten cud – myślą takie osoby – i wszyscy ci biedacy polecą do królestwa, gdzie „dzień dobry naprawdę znaczy dzień dobry”. [...] W niebie na pewno nie będą przeszkadzać[18].

Wątpliwości budziła także przyjęta przez twórców surrealistyczna konwencja dzieła. „Zbyt nachalna symbolika” – narzekał Ugo

Casiraghi – „zbyt wiele intelektualnych łami-główek (które widziliśmy już na ekranie w filmach francuskiej awangardy z lat 1930–1937); zbyt wiele surrealizmu. Nie zawsze wyobraźnia i fantazja są najlepszą metodą ukazania wydarzeń, które mogłyby zainteresować publiczność”[19]. Niekiedy zdarzały się głosy pochlebne o przyjętej poetyce baśni oraz przerysowanych postaciach – zwłaszcza przemysłowca Mobbiego (szczególnie chętnie przywoływano scenę, w której głos bogacza zamienia się w szczekanie psa, oraz kiedy okazuje się, że na zewnętrznej okiennicy monumentalnego gabinetu Mobbiego wisi, w charakterze żywego barometru, pracownik mierzący na polecenie

podpisów pod Apelem Sztokholmskim w sprawie zakazu broni atomowej. Apel był inicjatywą Kremla mającą na celu psychologiczne zneutralizowanie przewagi USA w dziedzinie broni nuklearnej. Uchylenie się od podpisania apelu traktowano jako równoznaczne z poparciem dla „imperializmu amerykańskiego”.

[16] Ibidem.

[17] Wspomniane zarzuty chadeckiej krytyki wobec *Cudu w Mediolanie* były skwapliwie rekonstruowane przez włoskich komunistycznych recenzentów. Zob. np. artykuł Il diavolo (pseudonim autora), *Miracolo a Milano e le disavventure del Tempo. I giornali di Mobbi contro De Sica, „Unità”* (24 lutego 1951) oraz P. Ingrao, *Hanno paura di Totò il buono, „Unità”* (16 lutego 1951).

[18] G. Aristarco, *Miracolo a Milano*, (rubryka „Film di questi giorni”) „Cinema” 1951, nr 62. W ostatnim zdaniu przywołanej opinii Aristarco odnosi się do pierwotnego tytułu filmu, który miał ponoć brzmieć *I poveri disturbano – ubodzy przeszkadzają*. Potwierdzają to inne, włoskie recenzje filmu z 1951 roku. Zob. np. T. Chiaretti, *Miracolo a Milano, Da „Totò il buono”, a „I poveri disturbano”*: – *Una favola amara sull’Italia dei nostri tempi – Accusa a una società dominata dall’egoismo dei plutocrati, „L’Unità”* (10 lutego 1951).

[19] Por. U. Casiraghi, *Miracolo a Milano nuovo film di De Sica, „L’Unità”* (9 lutego 1951). O oskarżeniach filmu o zdradę neorealizmu wspomina także Dario Tomasi. Zob. idem, *Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, verso la svolta*, [w:] *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, red. L. De Giusti, Venezia – Roma 2003, s. 424.

dyrektora kierunek i siłę wiatru). Niemal zawsze zwracano jednak uwagę, że w filmie nie ma jasnej odpowiedzi na pytanie: „w jaki sposób może dokonać się «cud» stworzenia nowego społeczeństwa, w którym nie istnieje już dominacja bogatych, a między ludźmi panuje braterstwo” [20]. Redaktor naczelny czasopisma „Filmcritica” pisał – „Z filmu można wyczytać następujący morał – porażkę nie tylko doświadczenia jednostki, ale także doświadczenia kolektywu, który nie jest zorganizowany” [21].

Podobnie dla większości polskich recenzentów *Cud w Mediolanie* był trudny do przyjęcia – zbyt mocno różnił się od produkcji socrealistycznych. Głównym zarzutem formułowanym przez polskich krytyków wobec fabuł neorealistycznych był „pesymizm”, rozumiany jako brak rozwiązania podjętego w filmie społecznego problemu. Symptomatyczna pod tym względem

jest obszerna recenzja *Cudu w Mediolanie* pióra Adama Pawlikowskiego. Krytyk rozpoczyna od uogólnień:

Film włoski [...] jest pesymistyczny. Boi się przewidywać, sięgać w przyszłość. Realizm jego jest zatem zmały. [...] Filmy włoskie to przeważnie filmy, w których nie dowiedziono nic ponad bankructwo rewolty indywidualnej, nieuniknione fiasko jednostki bez względu na sposób, który obierze, by protestować przeciw określone porządkowi społecznemu. Stąd pesymizm psychologiczny i moralny, stąd nadmierna rola przypadku [22].

Cud w Mediolanie Pawlikowski ocenia podobnie jak inne neorealistyczne filmy:

De Sica i Zavattini nie potrafili w swej baśni pokazać walki politycznej [...]. Utwór nie zawiera zadowalającej konkluzji. Protest podniesiony z pozycji ogólnoludzkiego humanizmu, jakkolwiek zasługuje na uznanie i szacunek, nie dopowiada prawdy do końca. Klasowe określenie walki zostało stępione idealistycznym i idealizującym uogólnieniem. Wróg jest wskazany trafnie, lecz siła proletariatu nie doceniona i pomniejszona. Stąd jeszcze raz pesymizm, końcowy akt kapitulacji [23].

Zbliżone opinie formułowano na łamach „Filmu”. Stanisław Grzelecki narzekał: „De Sica nie wyciągnął wniosków ostatecznych. Nie powiedział, że należy walczyć nieustępliwie, twardo trzymając się ziemi. Ograniczył się do pokazania prawdy, pozwolił swoim bohaterom poznać ich świat, lecz nie pozwolił im go zmieścić, zamiast tego kazał ulecieć pod niebo w poszukiwaniu innego, lepszego świata. [...] Bajka jest smutna – to wynik postawy twórcy, który nie dostrzegł jeszcze, mimo swego wielkiego talentu i wrażliwości, drogi prowadzącej do rozwiązania dręczących go problemów” [24]. W podobnym tonie wypowiadał się Bohdan Węsierski:

Czego uczy *Cud w Mediolanie*? Mówi nam – w kraju, gdzie rządzą bogaci, nie ma miejsca na szczęście biednych. A to jest półprawda i takie zakończenie jest ucieczką przed decyzją. Ucieczką tym groźniejszą, że stawia pod znakiem zapytania całą bajkę. Rodzi się bowiem wątpliwość, czy czasem ten zwrot ku fantastyce we włoskiej sztuce filmowej nie jest ucieczką przed decyzją? [25]

[20] T. Chiaretti, op.cit. Tylko nieliczni włoscy krytycy stawali w obronie filmu. Jednym z nich był Tullio Kezich, który twierdził: „Cały ten pęd do zniszczenia pięknej baśni i upokorzenia jej w imię swojego elektoratu, to symbol naszej, mało przyjemnej, epoki. Ludzie czystego serca i opowiadacze bajek nie są w niej mile widziani. Nikt nie wierzy, że Totò mówi wszystkim «dzień dobry» bezinteresownie. Nikt nie wierzy, że Vittorio De Sica zawarł w swoim filmie przekaz o potrzebie krzewienia dobra i, że ma jeszcze odwagę wierzyć w baśnię oraz opowiadać jej światu, który ich nie rozumie”. Cyt. za: P. Nuzzi, O. Iemma, op.cit., s. 179.

[21] E. Bruno, *Miracolo a Milano*, „Filmcritica” (3 lutego 1951).

[22] A. Pawlikowski, *Film o ludziach bezdomnych*, „Przegląd Kulturalny” (16–22 kwietnia 1953).

[23] Ibidem.

[24] S. Grzelecki, *Dwugłós o filmie „Cud w Mediolanie”*, „Film” 1953, nr 14, s. 10. *Cud w Mediolanie* zawierał sporą liczbę ujęć trickowych (ze sceną finałowego lotu bohaterów na miotłach) przygotowanych przez amerykańskich specjalistów. Fakt ten mógłby stać się dodatkowym argumentem podlegającym krytyce w Polsce Ludowej, ale żaden z polskich recenzentów (w materiałach, które udało mi się zebrać) nie odnosi się do tej kwestii.

[25] B. Węsierski, *Dwugłós o filmie „Cud w Mediolanie”*, „Film” 1953, nr 14, s. 10.

Wykorzystana przez De Sikę formuła była jednak – choć niezwykle rzadko – brana w obronę. „Forma baśni została wybrana przede wszystkim z czystej konieczności. [...] baśń [...] pozwala bez przeszkody dla siły wyrazu przedstawić konflikty i fakty w sposób ostry i skrótowy, zapewniając sobie niezbędny kamuflaż dla cenzury”[26] – dowodził Adam Pawlikowski (ten sam, który wskazywał, że fabuła filmu jest pesymistyczna). Jerzy Płażewski zaś, wspominając o „ludowej mądrości obleczonej w szaty fantastyki i bajkowości”, próbował usprawiedliwić działaniem włoskiej cenzury także „pesymizm zakończenia [...] w scenie odlotu na miotłach sprzed mediolańskiej katedry”. Krytyk stwierdził bowiem: „autorzy ograniczyli się do zadania i tak ogromnego jak na warunki włoskie: pokazać manowce drogi na którą różne chadeckie teoryjki rade by zapędzić masy pracujących. [...] wiele można tłumaczyć cenzurą”[27]. Przywołane głosy były jednak – jak wspominałam – wyjątkowe na tle ówczesnej krytyki.

Swoistym paradoksem pozostaje fakt, że argument działania włoskiej cenzury został wykorzystany w liście instrukcyjnym skierowanym przez Wydział Widowisk Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk do Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy w związku z *Cudem w Mediolanie*. W dokumencie tym czytamy:

[...] film został zwolniony do wyświetlania na ekranach przez G[łówny] U[rząd] K[ontrolni] P[rasę], P[ublikacji] i W[idowisk] mimo niewątpliwych zastrzeżeń, jakie nasuwa jego zakończenie. Wzięto tu pod uwagę przede wszystkim warunki, w jakich film był realizowany we Włoszech, zmuszające niejednokrotnie reżysera do posługiwania się formą zamaskowaną (choćby dla wprowadzenia w błąd cenzury)[28].

Można by więc zażartować, że to dzięki włoskiej cenzurze *Cud w Mediolanie* dostał „zielone światło” na wyświetlanie w Polsce Ludowej. To wszystko jest interesujące, zwłaszcza że włoska cenzura prewencyjna nie miała w zasadzie zastrzeżeń do filmu. W zachowanym protokole z posiedzenia komisji oceniającej (z 2 lutego 1951 roku) czytamy:

[...] jest prawdopodobne, że film wzbudzi polemikę ze względu na swoją treść na tle społecznym. Nie zdołaliśmy jednak stwierdzić w dziele żadnego impulsu celowo polemicznego ani też ukrytego zamysłu politycznego. Film nie zawiera elementów do ocenzurowania i Komisja wyraziła opinię przychylną, aby wyświetlić go publicznie[29].

Odwilż i reinterpretacja filmu De Siki

Dopiero w 1954 roku zmienia się ton wypowiedzi krytycznych. Zmianę tę unaocznia opublikowany w 1954 roku artykuł Władysława Leszczyńskiego, który stwierdzał: „Szereg postępowych filmów włoskich nie tylko oskarżają, ale i wskazują na walkę klasową jako drogę wyjścia”[30] (wśród filmów, które krytyk wymienia, znalazły się: *Nadziei za dwa gorsze*, *Nie ma pokoju pod oliwkami* oraz *Rzym, godzina 11*). Jest to zatem ocena diametralnie różna od tej, którą formułowano wobec włoskich fabuł kilka lat wcześniej – neorealistyczne filmy przestają być postrzegane jako fabuły pesymistyczne. Zarazem od połowy 1954 roku, gdy powoli zaczyna się odwilż, coraz częściej wartościuje się dodatnio cechy, które odbiegają od sowieckiego wzorca. Przykładowo Krzysztof T. Toeplitz zwracał uwagę, że „w filmie włoskim nie czuje

[26] A. Pawlikowski, op.cit.

[27] J. Płażewski, *Droga rozczarowań dobrego „Toto”*, „Życie Literackie” 1953, nr 13, s. 10.

[28] List instrukcyjny nr D/3 skierowany przez Wydział Widowisk Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk do Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy z 28 lutego 1953 roku. Archiwum Państwowe w Rzeszowie, zespół: Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk w Rzeszowie 47, seria: Pisma Okólne i Instrukcje Dyrektorów Departamentów G.U.K.P.P i W. 1952–1953 sygn. 27.

[29] Materiał Miracolo-a-Milano-Fascicolo, dostępny na stronie <<http://cinencensura.com/>>. Jest to strona WWW projektu „Cinencensura” zrealizowanego przez Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo we współpracy z szeregiem instytucji związanych z kinem. Cytat pochodzący z dokumentu podaję w tłumaczeniu własnym (dostęp: 10.01.2021).

[30] W. Leszczyński, *Realizm, ale jaki?*, „Film” 1954, nr 14, s. 6.

się natrętnych, apriorycznych założeń w rysunku postaci. Dlatego też bohater jest tu prawdziwy, nie zachowuje się sztampowo, wyrasta z sytuacji jako indywidualność, tworzy sytuacje dzięki swej indywidualności”[31]. Autor zapewne nie mógł tego napisać wprost, ale z treści całego materiału można wywnioskować, że włoski neorealizm stawia wyżej od „sztampowego” socrealizmu. W tym samym eseju – dla którego pretekst stanowi film *Rzym, godzina 11* – pojawia się *de facto* próba rekapitulacji dokonań całego nurtu neorealistycznego. K. Toeplitz wyróżnia trzy „główne drogi twórcze” włoskich, neorealistycznych reżyserów: 1. „odejścia od treści postępowych i tematyki społecznej” (jako przykład autor wskazuje dorobek filmowy Roberta Rosselliniego), 2. „wahań i wątpliwości” (tu wymienia De Sikię) oraz 3. „największej konsekwencji ideowej” (której przykłady dostrzega w realizacjach Viscontiego, Castellaniego i De Santisa)”[32]. U Toeplitza pojawia się zatem środkowa przestrzeń (między kategoriami: „nieudane” a „udane”), przypisana De Sice.

W 1955 roku opublikowano w Polsce książkę autorstwa Stanisława Grzeleckiego i Haliny Laskowskiej *O filmie włoskim*, w której ledwie kilka zdań poświęcono kinematografii przedwojennej, a główny akcent położony został właśnie

na neorealizm. I choć znaczna część wywodu utrzymana jest w formule nowomowy typowej dla żargonu marskistowsko-leninowskiego, praca ta jest warta uwagi z co najmniej dwóch powodów: stanowi pierwszą próbę syntezy wiedzy o neorealizmie w formie monografii, a poza tym jest świadectwem zmiany w odczytaniu niektórych filmów neorealistycznych, zwłaszcza *De Siki*. Omówienie *Cudu w Mediolanie* zajmuje ponad sześć stron i zostało wyodrębnione graficznie (podtytułem *Smutna bajka XX wieku*)[33]. Najciekawsze – z punktu widzenia recepcji filmu – są jednak wnioski dotyczące jego zakończenia:

Film obok najczystszej poezji i pięknych baśniowych przeniósł ma fałszywe, wywierające wrażenie zabawy intelektualnej, motywy fantastyczne (scena z tancerką, cylindrowo-ubraniowe cuda) i w wielu momentach odbiega od stylu realistycznej baśni XX wieku, tracąc artystyczną logikę motywów fantastycznych [...]. Bawi, ale splyca film całą jego końcowa partia, w której autor najwyraźniej rezygnuje z realistycznej wymowy swojej baśni i daje konwencjonalne i pozorne rozstrzygnięcie problemu. Finał nie wynika z całości. Jest wyraźnie ucieczką przed pesymistycznymi wnioskami, które narzuca cała związana z rzeczywistością część filmu. [...] I duchy, i aniołowie, i cuda, i podróż na miotłach nie mają ani baśniowej lekkości, ani tych walorów szczerzej poezji, którą posiada fantastyka pierwszej części filmu[34].

Grzelecki i Laskowska oceniają *Cud w Mediolanie* jeszcze podług klucza interpretacyjnego właściwego epoce stalinowskiej. W połowie lat 50. pojawiają się jednak głosy wyraźnie odmienne – broniące zarówno konwencji filmu *De Siki*, jak i jego finału.

Irracjonalny ratunek, zwrot w stronę fantastyki nie jest bynajmniej ucieczką włoskich twórców filmowych od smutnej rzeczywistości w krainę baśni. Fantastyka włoskiego filmu tkwi korzeniami w dzisiejszej rzeczywistości Włoch. [...] Film włoskiego neorealizmu, walcząc za pomocą groteski i fantastyki, pokazuje, że jedynie drogą irracjonalnego paradoksu można znaleźć szczęśliwe rozwiązanie losów bohatera w smutnych warunkach dzisiejszych[35]

– dowodziła recenzentka „Filmu”. Dowodem zmiany ram interpretacyjnych jest także prze-

[31] K.T. Toeplitz, *Komentarz do filmu...*, s. 25.

[32] Ibidem, s. 31. Podobną ocenę twórczości De Siki w 1955 roku sformułował Bolesław Michałek. W recenzji filmu *Neapolitańczycy w Mediolanie* krytyk stwierdza: „De Santis, Visconti, Lizzani, Castellani – reprezentują kierunek najbardziej postępowy. [...] Twórczość De Siki i Zavattiniego, chociaż osiągała niekiedy rangę ideową równą tamtym, nacechowana jest jednak pewnym wahaniem ideowym: wahaniem między precyzyjnym aktem oskarżenia a wyrażaniem ogólnikowej sympatii i współczucia dla biednych”. B.M. [artykuł podpisany inicjałami], *Neapolitańczycy w Mediolanie*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 28.

[33] S. Grzelecki, H. Laskowska, *O filmie włoskim*, Warszawa 1955, s. 106.

[34] Ibidem, s. 109.

[35] S. Beylin, *Czy to bajka, czy nie bajka?*, „Film” 1955, nr 8, s. 6.

druk opinii Cesare Zavattiniego na łamach tego samego czasopisma – „Najgłębsze wrażenie, które pozostawia *Cud w Mediolanie* to nie wrażenie ucieczki (lot na końcu), ale oburzenie i pragnienie solidarności z prostymi ludźmi przeciwko solidarności z innymi [...]. Film jest zbudowany tak, by zasugerować, że istnieje wielki obóz ludzi poniżonych, przeciwstawiony – bogatym”[36].

W obronie filmu De Siki stanął także Bolesław Michałek. W artykule diagnozującym negatywny stosunek polskich twórców do fantastyki oraz obecny w Polsce „pogląd o przeciwstawności fantastyki i realizmu” krytyk stwierdzał:

Temat nędzy, bezrobocia, wilczych praw kapitalizmu – słowem temat społeczny i współczesny – nie może na pozór zawrzeć w sobie nic co wykracza poza sprawdzalną i naukowo pojmowaną rzeczywistość. W tej realnej a jednocześnie delikatnej materii fantastyka musi – zdawało się – brzmieć jak fałsz. I oto okazało się, że film, poruszający najbardziej palący problem społeczny, mieści w sobie i cudy, i zjawy, i – co więcej – z ich pomocą dobitnie formułuje prawdę o społeczeństwie. Temat bezrobocia podejmowany kilkanaście razy przez włoskich twórców nabrał w *Cudzie w Mediolanie* nowego wyrazu; z nową siłą przeprowadzono oskarżenie. Dokonano eksperymentu, eksperyment ten udał się niemal całkowicie i – wszystkim: publiczności, twórcom, krytyce ukazano nowe horyzonty[37].

Wątpliwości związane z użyciem przez De Siki konwencji bajki rozwiął także rok później Umberto Barbaro na łamach „Filmu”: „Jako dzieło realistyczne uznajemy *Cud w Mediolanie*, pomimo że ma on charakter bajki. Nigdy i nigdzie nie zdarzyło się wprawdzie by pan w futrze i cylindrze wiódł oddziały policyjne przeciwko ludowi, ale sens rzeczywisty podany tym obrazem głosi prawdę, że siły utrzymujące porządek w krajach kapitalistycznych są na usługach kapitału. To jest realizm”[38].

Świadectwem nowej recepcji *Cudu w Mediolanie* pozostaje także inna książka wydana w 1956 roku – *Filmy, które pamiętamy* Jerzego Płażewskiego, będąca jedną z pierwszych prób budowania kanonu filmowego w Polsce Ludowej. W części III opracowania (opatrzonej

nagłówkiem „Realści patrzą na świat kapitalizmu”) znajduje się omówienie jedenastu filmów, w tym aż pięciu włoskich: *Podróż w nieznane*, *Droga nadziei*, *Złodzieje rowerów*, *Rzym, godzina 11* oraz *Cud w Mediolanie*. Esej poświęcony tej ostatniej realizacji zatytułowany został *Droga rozczarowań dobrego Toto*. Płażewski dokonuje w nim ekspiacji, wycofując wcześniejszą krytykę filmu De Siki. W przywołanej książce pisze:

W 1950 r [...] przeczytałem streszczenie nowego scenariusza Cesare Zavattiniego. I pomyślałem sobie: oto jeszcze jeden smutny dowód odejścia postępowego twórcy od walki o lepszy świat. Szkieletowo zarysowana historyjka urodzonego „w kapuście” poczciwiny [...], który za pomocą aniołów i gołębic odpędzał kapitalistyczną policję od miasta nędzarzy, wydała mi się – krótko mówiąc – tchórzostwem i bzdurą. Dziś przyznaję, że się bardzo głęboko myliłem[39].

W tym samym materiale można zaobserwować, jakim przekształceniom ulega typowa dla czasów stalinowskich sztanca interpretacyjna, wcześniej każąca pozytywnie oceniać tylko to, co jest podobne do twórczości w ZSRR. Kontekstem porównawczym nie jest już modelowy film socrealistyczny, ale... rosyjskie bajki.

Zdarzają się i dziś – na szczęście już nie wśród twórców, ale u niektórych widzów – odruchy zdziwienia, że w Związku Radzieckim przynosi się na ekran *Bajkę o rybaku i rybce*. Czary, kryształowe pałace, podwodne królestwa, topielice, czarownice, strzygi... A cóż to ma wspólnego z realizmem socjalistycznym? Bardzo wiele. Ludowa mądrość obleczonej bywa często w szaty bajkowości. Ale najniezwyklesza złota rybka z ruskiej bajki służy przecież nie żadnej tam ucieczce od życia, nie deformowaniu rzeczywistości, tylko realnym, ludzkim sprawom, ujętym w poetycką metaforę. Przypadły

[36] C. Zavattini, *Kilka myśli o filmie (ciąg dalszy)*, „Film” 1954, nr 10, s. 11.

[37] B. Michałek, *Wierność prawu grawitacji czy fantastyka?*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 36, s. 4.

[38] U. Barbaro, *O neorealizmie w kilku słowach*, „Film” 1956, nr 31, s. 6.

[39] J. Płażewski, *Filmy, które pamiętamy*, Warszawa 1956, s. 182.

kota w butach lepiej pozwalają poznać prawdziwe życie niż przygody córki lokaja, z którą ożenił się rzekomo jakiś multimilioner. Baśniowy język fantastyki może (choć nie musi oczywiście) wyrażać postępowe idee społeczne[40].

O tym, że w 1956 roku filmy De Siki (w tym *Cud w Mediolanie*) są postrzegane jako kanon filmowy świadczy także książka *Latarnia Czarnoksiężska* Aleksandra Jackiewicza. Kiedy krytyk pisze o filmowej zasadzie, wedle której tego, co można pokazać na ekranie, nie należy wypowiadać słowem, powołuje się właśnie na epizody z filmów De Siki: „Wszyscy pamiętamy wymowną scenę z *Cudu w Mediolanie*, gdy mały Toto idzie za trumną swojej opiekunki. Chłopiec, przed nim wielki karawan, obok przejeżdża pojazd z reklamą – samotność. Lub nieme sceny pomiędzy Antoniem ze *Złodziei rowerów* a jego synkiem, ich cichy dramat, ich nieme swary, ich radość przy posiłku”[41]. W artykule zamieszczonym w „Nowej Kulturze” Jackiewicz tak podsumowywał *Cud w Mediolanie*: „Z obrazu życia rodzą się cuda, groteski, liryki, czy ja wiem co jeszcze. Rodzi się film jakże umowny, plastyka ruchoma i jednocześnie prawdy szczególne, jakieś sprawy żywe, jakieś losy w skrócie, bardziej ważkie od obrazów je otaczających, chociaż w nich wyrosłe”[42].

W pochwalnym tonie utrzymany jest również esej Krzysztofa T. Toeplitza, opublikowany w 1956 roku na łamach „Kwartalnika Filmowe-

[40] Ibidem. Cytowany passus pojawił się w nieco zmodyfikowanej wersji w recenzji Płażewskiego *Cudu w Mediolanie* zamieszczonej w „Życiu Literackim” w 1953 roku, którą cytowałam wcześniej.

[41] A. Jackiewicz, *Latarnia Czarnoksiężska*, Warszawa 1956, s. 121 (felieton *Sztuka milczenia*).

[42] A. Jackiewicz, *Od neorealizmu do widowiska*, „Nowa Kultura” (16 grudnia 1956).

[43] K.T. Toeplitz, *Dziecko i fetysz, czyli humanizm utopijny (wielki cykl Vittoria De Siki)*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 4, s. 14.

[44] Toeplitz nie wspomina natomiast o wcześniejszym filmie – *Dzieci patrzą na nas*, który został zrealizowany przez De Siki w 1943 roku (ale nie był w Polsce wyświetlany).

[45] K.T. Toeplitz, *Dziecko i fetysz...*, s. 14.

[46] Ibidem, s. 32.

go” i analizujący sposoby wykorzystania motywu dzieci w twórczości De Siki[43]. Toeplitz koncentruje się na omówieniu czterech jego filmów: *Dzieci ulicy*, *Złodzieje rowerów*, *Cud w Mediolanie* i *Umberto D.* (który wejście na polskie ekrany dopiero w 1957 roku)[44]. Autor szkicu porównuje twórczość De Siki do Chaplina i proponuje określić ich filmy terminem „humanizm utopijny”, pod którym rozumie

program społecznie bierny, w tym znaczeniu, że nie nawołujący do jakiegos konkretnego rozwiązania społecznych dylematów, a równocześnie niezwykle aktywny społecznie w sensie wrażliwości na krzywdę, jaką rodzi współczesny świat”. [...] I Chaplin, i De Sica uchylają się od światopoglądowego wyboru, ale głos ich podnosi się zawsze, gdy elementarne zasady ludzkiej egzystencji, gdy podstawowe prawa człowieka są zagrożone. Czujność przede wszystkim moralna, wrażliwość przede wszystkim na krzywdę dziejącą się słabym i bezbronnym jest podstawowym motorem humanizmu utopijnego[45].

Szczególną uwagę poświęca Toeplitz właśnie *Cudowi w Mediolanie*:

Rewolta, jaką pod wodzą dobrego Toto podejmują biedacy, jest rewoltą społeczeństwa, wszystkich dobrych ludzi przeciw systemowi kapitalistycznemu. Z faktu tego wielu piszących skłonnych było wyciągać wnioski skrajne, twierdząc że w *Cudzie w Mediolanie* jak i w całej twórczości artysty zaszyfrowane są poglądy komunistyczne. Jest to wniosek fałszywy, pochodzący z rozplenionej w naszym piśarstwie niesolidności myślowej, dzięki której celem skaptowania dla sprawy komunizmu jak największej ilości pozornych stronników, przemilcza się prawdziwą treść wielu dzieł sztuki i poglądów[46].

Toeplitz nie może przypisać De Sice komunistycznych poglądów, ale nie twierdzi już, że jest to okoliczność kompromitująca reżysera, wręcz usprawiedliwia go:

De Sica być może lekceważy szczegółową analizę klasową, on nie podpisze się pod wszystkimi wnioskami płynącymi z tej analizy, co odróżnia jego postawę od światopoglądu marksistów, ale przecież jedno wie na pewno – że obecny kapitalizm jest wrogiem jego humanizmu. [...] Obok konsekwentnego programu komunistów, istnieje szereg innych postaw, w których w sposób mniej lub

bardziej konsekwentny wyrażają się humanistyczne tęsknoty społeczne, wyraża się bunt przeciw temu co jest i marzenie o tym, co nadejść powinno[47].

Ten fragment opinii jest charakterystyczny dla czasu odwilży – krytyk przyznaje mianowicie, że możliwy jest „socjalizm poza komunizmem”, i rozpoznaje taką tendencję u De Siki. Wcześniej, w czasach stalinowskich, postawa taka byłaby uznana za polityczną herezję i nie mogła być zaakceptowana.

O tym, jak istotną zmianę przyniosła odwilż, świadczy także fakt, że pod koniec 1956 roku na łamach „Film na Świecie” przedrukowano artykuł Luigię Chiariniego, oryginalnie opublikowany w „Bianco e Nero” w lipcu 1951 roku. Pisał on wtedy:

Fakt, że punktem wyjścia prowadzonej przez nich [De Siki i Zavattiniego – przyp. aut.] społecznej polemiki nie jest określona ideologia lecz uczucie ludzkie, warunkuje dominującą cechę neorealizmu De Siki i Zavattiniego: jego moralny a nie intelektualny charakter. Z tych względów filmy ich nie dają się zamknąć w żadne ortodoksyjne ramy polityczne i z tego punktu widzenia mogą być różnorodnie interpretowane. [...] Powiedziałem: polemika ludzka natury moralnej, pragnąłbym ją określić bliżej jako polemikę chrześcijańską (w sensie *anima naturaliter christiana*) bez żadnego dwuznacznego akompaniamentu politycznego. Stąd wywodzi się rola, jakiej nabiera indywidualność ludzka w filmach De Siki i Zavattiniego dochodząca do głosu w całej swej godności i wewnętrznej treści w postaciach najprostszych i najskromniejszych, tych, których społeczeństwo wyrzuca poza swój nawias. [...] Filmy De Siki i Zavattiniego są wzruszające [...], ponieważ zakładają wiarę w dobroć, oparte są na przekonaniu, że tylko w dobroci leży możliwość zbawienia[48].

Jak widać, odwilż umożliwiła rezygnację z monopolu interpretacyjnego charakterystycznego dla czasów stalinowskich. O ile wypowiedź Toeplitza profiluje twórczość De Siki z punktu widzenia świeckiego humanizmu, o tyle przykład Chiariniego pokazuje, że władza dopuściła możliwość ramowania filmów neorealisticznych w perspektywie religijnej. Nawiasem mówiąc, określeniem *anima naturaliter christiana* w 1950 roku posłużyła się także publicystka „Tygodnika Powszechnego” Hanna Ogulewicz, tyle

że w odniesieniu do filmu Rosselliniego. W długim artykule, który w centrum uwagi stawia *Rzym, miasto otwarte*, można było przeczytać: „Szukanie i znalezienie prawdy – prawdy o nas samych – jest wydaje się, najcenniejszym i najtrwalszym dorobkiem neorealizmu włoskiego [...]. Jest to ta sama prawda, którą głosi Objawienie i filozofia katolicka [...]. W ten sposób, choć nawet (o ile wiadomo) wielu ze scenarzystów i reżyserów włoskich to ludzie z Kościołem skłócenii, twórczość ich jest tego rodzaju, że można ją nazwać *naturaliter christiana*”[49].

Można zaryzykować twierdzenie, że krytyka polska (ale i włoska) była czasem surowsza w rugowaniu perspektywy chrześcijańskiej z filmów neorealisticznych niż sami twórcy nurtu. Cesare Zavattini – wybitny scenarzysta włoski, wieloletni współpracownik Vittorio De Siki i jeden z głównych myślicieli neorealizmu – w rozmowie (opublikowanej na łamach „Filmu”!) z francuskim dziennikarzem stwierdzał bowiem: „Są katolicy głupi i mądrzy. Pierwsi katolicy – policyjni – zapewniają nas, że neorealizm jest ruchem ateistycznym. Ci katolicy nie chcą widzieć Boga tam, gdzie jest, zespolonego z podstawowymi sprawami ludzi. Inni katolicy rozumieją nas, ale [...] boją się, że zainteresowanie ziemią oddali ich od nieba. O tych trzeba rozpocząć walkę”[50]. Innym razem

[47] Ibidem, s. 37.

[48] L. Chiarini, *Rozmowa o neorealizmie*, („Bianco e nero” – lipiec 1951) przedruk w: „Film na Świecie” 1956, nr 6, s. 62–63.

[49] H. Ogulewicz, *Tajemnica filmu włoskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 25, s. 6. Krytycy związani z prasą filmową zignorowali wówczas ten trop interpretacyjny, choć musiał on zostać odnotowany. Świadczy o tym fakt, że jeszcze cztery lata później Krzysztof Toeplitz przywołał artykuł Ogulewicz w negatywnym kontekście, jako „próbę zdyskontowania ideowych i artystycznych osiągnięć filmu włoskiego przez czynniki klerykalne”. K.T. Toeplitz, *Komentarz do filmu...*, s. 23.

[50] *Minęło 10 lat. Wywiad z Cesare Zavattinim* (rozmawiał Daniel Anselme), „Film” 1954, nr 37, s. 8 (przedruk z tygodnika „Les Lettres Francaises”).

(wypowiedź ta także została udostępniona polskim czytelnikom) Zavattini deklarował zaś:

Kiedy ktokolwiek z nas (widz, reżyser, państwo lub kościół) mówi: „Skończ z nędzą!”, „Skończ z filmami o nędzy!” – popełnia on grzech moralny; nie chce zrozumieć i poznać; gdy zaś nie chce zrozumieć świadomie lub nieświadomie – omija prawdę. Płynie to z braku odwagi, ze strachu [...]. Gdybym nie obawiał się, że mnie posadzą o brak szacunku dla wiary powiedziałbym, że Chrystus, mając aparat filmowy w rękę, nie kręciłby bajek, nawet najpiękniejszych, ale pokazałby ludzi dobrych i złych w ich codziennym życiu, dając na taśmie zbliżenia twarzy tych, którzy czynią chleb swych bliźnich gorzkim, a także – zbliżenia ich ofiar (jeżeliby cenzor na to pozwolił)[51].

Zakończenie

Krytyczna recepcja włoskich filmów – w tym *Cudu w Mediolanie* – w pierwszym dziesięcioleciu po II wojnie światowej potwierdza, jak silne było wówczas oddziaływanie politycznych wytycznych. W ciągu dekady dużym fluktuacjom podlegały oceny wszystkich wprowadzonych na polskie ekrany neorealistycznych filmów Vittoria De Siki. Początkowo oskarżany o „pesymizm” *Cud w Mediolanie* dopiero w czasie odwilży zyskał bardziej pozytywne oceny.

Zarazem w polskich recenzjach i artykułach dotyczących neorealizmu, w tym analizowanego *Cudu w Mediolanie*, stosunkowo niewiele miejsca poświęcano zagadnieniom stylu wizualnego. Zasadniczą uwagę przywiązywano do zagadnień dramaturgii, rozpatrywanej w kontekście politycznym (przede wszystkim ze względu na odmienność neorealizmu od

obowiązującej poetyki socrealizmu). Warto również przypomnieć, że styl wizualny neorealizmu był dyskutowany w łódzkiej Szkole Filmowej, także przy udziale włoskich wykładowców i gości (do 1956 roku łódzką Szkołę odwiedzili m.in. Aldo Vergano, Umberto Barbaro i Giuseppe De Santis). Filmy nowej generacji reżyserów nakręcone w II połowie lat 50. XX wieku (w szczególności pierwsze filmy Andrzeja Wajdy i Jerzego Kawalerowicza[52]), będą istotnym dowodem wpływu, jaki filmy neorealistyczne miały na młodych polskich twórców. Ten ostatni temat wymagałby jednak odrębnego opracowania.

BIBLIOGRAFIA

- Aristarco G., *Miracolo a Milano*, „Cinema” 1951, nr 62, s. 4
- Barbaro U., *O neorealizmie w kilku słowach*, „Film” 1956, nr 31, s. 6
- Beylin S., *Czy to bajka, czy nie bajka?*, „Film” 1955, nr 8
- Bruno E., *Miracolo a Milano*, „Filmcritica” (3 lutego 1951)
- Casiraghi U., *Miracolo a Milano nuovo film di De Sica*, „L’Unità” (9 lutego 1951)
- Chiaretti T., *Miracolo a Milano, Da Totò il buono, al poveri disturbano: – Una favola amara sull’Italia dei nostri tempi – Accusa a una società dominata dall’egoismo dei plutocrati*, „L’Unità” (10 lutego 1951)
- Chiarini L., *Rozmowa o neorealizmie*, „Film na Świecie” 1956, nr 6, s. 56–72
- Grzelecki S., *Dwugłos o filmie „Cud w Mediolanie”*, „Film” 1953, nr 14, s. 10–11
- Grzelecki S., Laskowska H., *O filmie włoskim*, Warszawa 1955
- Helman A., *Kilka uwag o inspiracjach stylistycznych szkoły polskiej*, [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008
- Il diavolo, *Miracolo a Milano e le disavventure del „Tempo”*. *I giornali di Mobbi contro De Sica*, „Unità” (24 lutego 1951)
- Ingrao P., *Hanno paura di Totò il buono*, „Unità” (16 lutego 1951)
- Jackiewicz A., *Latarnia Czarnoksiężska*, Warszawa 1956
- Jackiewicz A., *Od neorealizmu do widowiska*, „Nowa Kultura” (16 grudnia 1956)
- Jackiewicz A., *Z ziemi włoskiej do polskiej*, [w:] *Latarnia czarnoksiężska*, Warszawa 1956, s. 148–153

[51] C. Zavattini, op.cit., s. 11.

[52] Jednym z filmów, w którym można dostrzec wpływ neorealizmu, jest *Pokolenie* (1954) Andrzeja Wajdy. O podobieństwach *Pokolenia* do *Cudu w Mediolanie* pisze m.in. Aleksander Jackiewicz. Zob. A. Jackiewicz, *Z ziemi włoskiej do polskiej*, [w:] *Latarnia czarnoksiężska*, Warszawa 1956. Zob. także: B. Michalek, *Polska przygoda neorealizmu*, „Kino” 1975, nr 1; A. Helman, *Kilka uwag o inspiracjach stylistycznych szkoły polskiej*, [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008.

- Klejsa K., *Świat, który przewyżczamy i pozostawiamy za sobą. Import, rozpowszechnianie i widownia filmowa z krajów kapitalistycznych w Polsce Ludowej w latach 1949–1956 w świetle badań archiwalnych*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 29–52
- Laskowska H., *Dobry Toto*, „Film” 1953 nr 13, s. 8–9
- Leszczyński W., *Realizm, ale jaki?*, „Film” 1954, nr 14, s. 6–7
- Małcużyński K., *Uwaga na film włoski*, „Film” 1947, nr 31–32, s. 12
- Michałek B., *Neapolitańczycy w Mediolanie*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 28, s. 6
- Michałek B., *Polska przygoda neorealizmu*, „Kino” 1975, nr 1, s. 27–33
- Michałek B., *Wierność prawu grawitacji czy fantastyka?*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 36, s. 4
- Miller-Klejsa A., Klejsa K., *Almost as good as Soviet cinema: Reception of Italian neorealism in Poland: 1946–56*, „Journal of Italian Cinema and Media Studies” 2021, nr 3, s. 367–384
- Nuzzi P., Iemma O., *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, Roma 1997
- Ogulewicz H., *Tajemnica filmu włoskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 25
- Pawlikowski A., *Film o ludziach bezdomnych*, „Przegląd Kulturalny” (16–22 kwietnia 1953)
- Płażewski J., *Droga rozczarowań dobrego „Toto”*, „Życie Literackie” 1953, nr 13, s. 10
- Płażewski J., *Dwugłós o filmie „Słońce wschodzi”*, „Odrodzenie” 1948, nr 51–52, s. 14
- Płażewski J., *Filmy, które pamiętamy*, Warszawa 1956
- Toeplitz J., *Cannes 1946*, „Film” 1946, nr 7, s. 8
- Toeplitz J., *Linie rozwojowe sztuki filmowej*, „Film” 1947, nr 31–32, s. 7–8
- Toeplitz K.T., *Dziecko i fetysz, czyli humanizm utopijny (wielki cykl Vittoria De Siki)*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 4, s. 3–39
- Toeplitz K.T., *Komentarz do filmu „Rzym, godzina 11”*, „Kwartalnik Filmowy” 1954, nr 2, s. 22–43
- Tomasi D., *Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, verso la svolta*, [w:] *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, red. L. De Giusti, Venezia – Roma 2003, s. 419–430
- Węsierski B., *Dwugłós o filmie „Cud w Mediolanie”*, „Film” 1953, nr 14, s. 10–11
- Zavattini C., *Kilka myśli o filmie (ciąg dalszy)*, „Film” 1954, nr 10, s. 11–12