



POD REDAKCJĄ PATRYCJI WŁODEK I KAMILI ŻYTO

AUTORZY KINA EUROPEJSKIEGO VII

FILMO!ZNAWCY

**AUTORZY
KINA EUROPEJSKIEGO VII**

REDAKCJA SERII WYDAWNICZEJ
„FILMO!ZNAWCY”

PWSFTviT

prof. dr hab. Jolanta Dylewska (współprzewodnicząca Komitetu Redakcyjnego)
dr Piotr Mikucki, dr Anna Zarychta

UNIwersytet Łódzki

prof. zw. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński (współprzewodniczący Komitetu Redakcyjnego)
prof. dr hab. Tomasz Kłys, prof. dr hab. Piotr Sitarski

**Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

POD REDAKCJĄ **PATRYCJI WŁODEK I KAMILI ŻYTO**

AUTORZY KINA EUROPEJSKIEGO VII

FILMO!ZNAWCY

Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi



Łódź 2018



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Kamila Żyto – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Patrycja Włodek – Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN, Instytut Filologii Polskiej
Katedra Mediów i Badań Kulturowych, 30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2

RECENZENT

Agnieszka Nieracka

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE I KOREKTA

Aleksandra Kielczykowska

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Wojciechowska

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Na okładce wykorzystano kadr z filmu Joe Wrighta Anna Karenina z 2012 r.

© Copyright by Authors, Łódź 2018

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

© Copyright for this edition by Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa
Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, Łódź 2018

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
i Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT im. Leona Schillera

Wydanie I. W.08410.17.0.K

Ark. wyd. 24,2; ark. druk. 24,375

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego: ISBN 978-83-8088-920-0
e-ISBN 978-83-8088-921-7

Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT: ISBN 978-83-65501-35-6

Spis treści

Od Redaktorek	7
Anna Miller-Klejsa Gianni Amelio: w poszukiwaniu lepszych światów	9
Kamila Żyto Juan Antonio Bardem Muñoz: zapomniany ideowiec	33
Joanna Aleksandrowicz Luis García Berlanga: gorzki śmiech i krzywe lustra	55
Kuba Mikurda Walerian Borowczyk: mistrz ucieczek (przyczynek do biografii)	85
Adam Cybulski Leos Carax: kinofil, który przestał oglądać filmy	105
Magdalena Kempna-Pieniążek Nuri Bilge Ceylan: dalekie miejsca i bliskie twarze	127
Artur Majer Jack Clayton: kobiety i dzieci	147
Agata Ciastoń Zeki Demirkubuz: nadwątlone mosty	173
Małgorzata Jakubowska Werner Herzog: „...tylko zapuszczę kły w duszę...”	193
Magdalena Saryusz-Wolska Kurt Maetzig: początki kina w NRD	221
Aleksander Kwiatkowski Vilgot Sjöman: utracona niewinność	241
Alicja Helman Margarethe von Trotta: portrecistka kobiet	255
Tadeusz Szczepański Bo Widerberg: chleb i róże	289
Patrycja Włodek Joe Wright: w cieniu dziewcząt	337
Mariola Marczak Valerio Zurlini: smutek egzystencjalny	357

Od Redaktorek

Autorzy kina europejskiego to „bezpieczna marka” – jak powiedzieliśmy, używając żargonu marketingowo-ekonomicznego. Obecna od 1996 roku na rynku wydawniczym seria zdążyła zdobyć grono być może niezbyt licznych, ale wiernych czytelników. Poprzedni, szósty tom ukazał się dość dawno, w 2011 roku, ale okoliczności nie zawsze sprzyjają redaktorom i ich planom, a polityka dotycząca tego, co „warto” lub „należy” publikować i dofinansować, zmienia się i na uczelniach, i w trendach naukowych. W tym konkretnym wypadku markę budują jednak autorki i autorzy z wielu polskich ośrodków akademickich, a ci nie zawiedli. Dzięki nim oddajemy do rąk czytelniczek i czytelników siódmą już część *Autorów kina europejskiego* i wierzymy, że powstaną kolejne.

Ponieważ koncepcja serii pozostaje niezmienna od lat, nie musimy jej tutaj przypominać. Czas płynie jednak szybko, a pamięć bywa zawodna, warto więc wrócić do historii, która właśnie zatoczyła koło. Pierwszy (jeszcze nienumerowany) tom *Autorów kina europejskiego* (zatytułowany *Mistrzowie kina europejskiego*, ponieważ monografia prezentowała sylwetki niekwestionowanych gwiazd kina autorskiego, takich jak Bergman, Fellini i Antonioni) został wydany w Łodzi w ramach obchodów stulecia kina i był pokłosiem konferencji organizowanej przez profesor Ewelinę Nurczyńską-Fidelską, przez wiele lat kierującą Katedrą Mediów i Kultury Audiowizualnej UŁ. Redaktorem monografii zbiorowej został nieżyjący już doktor Kazimierz Sobotka, wspierany przez doktor Elżbietę Ostrowską, dziś mieszkającą i pracującą na uniwersytecie w Kanadzie. Historia zatacza koło, ponieważ Łódź została w 2017 roku Miastem Filmu UNESCO, a kolejna odsłona *Autorów...* ukazuje się w koedytowanej przez Uniwersytet Łódzki i Państwową Wyższą Szkołę Filmową, Telewizyjną i Teatralną, znanej już wielu czytelnikom serii *Filmo!znawcy*, potwierdzającej „filmowość” miasta.

Koncepcję zbiorów monografii autorskich podchwycił Instytut Sztuk Audiowizualnych UJ, dzięki czemu tomy I–VI redagowane były przez krakowski ośrodek filmoznawczy. Tom pierwszy stworzyły profesor Grażyna Stachówna i profesor Joanna Wojnicka, wszystkie kolejne profesor Alicja Helman i profesor Andrzej Pitrus, wybitni badacze, których

autorytet i profesjonalizm pozwoliły skupić wokół projektu najważniejsze nazwiska polskiego filmoznawstwa, autorów różnych pokoleń i temperamentów. Serii nie byłoby też, gdyby nie założone przez Monikę i Andrzeja Pitrusów, dziś już nieistniejące krakowskie wydawnictwo Rabid (oraz jego spadkobierca, czyli warszawskie Kino Rabid funkcjonujące pod egidą miesięcznika „Kino”). Warto też przypomnieć, że *Autorzy kina europejskiego* to seria mająca „satelitę”, czyli trzypiętomowy cykl *Autorzy kina polskiego*, zredagowany przez Grażynę Stachównę (wraz ze współpracownikami).

Autorzy kina europejskiego VII to nie tylko „księga zasłużonych” (Margarethe von Trotta, Werner Herzog), lecz także przewodnik przedstawiający sylwetki twórców zapomnianych (Juan Antonio Bardem, Kurt Maetzig, Luis García Berlanga, Bo Widerberg), dotąd marginalizowanych i kontrowersyjnych (Walerian Borowczyk) oraz tych obiecujących i intrygujących (Leos Carax, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Joe Wright). Ponadto, także ta część cyklu daje wgląd w stan i kondycję kinematografii narodowych w różnych momentach ich rozwoju, jest papierkiem lakmusem odzwierciedlającym dominujące w kinie europejskim tendencje, często także te polityczne, społeczne i kulturowe.

Regularne publikowanie specjalistycznej serii nie jest możliwe bez finansowego wsparcia i zaangażowania różnych podmiotów. Jasno pokazują to losy *Autorów kina europejskiego*. Pojawienie się na półkach księgarni kolejnych tomów zawsze poprzedzone było swojego rodzaju kwestą. Przez lata *Autorów kina europejskiego* wspierał dotacjami Uniwersytet Jagielloński. Tom, który właśnie oddajemy do rąk czytelniczek i czytelników, współfinansowało kilka uczelni, co jest symptomatycznym świadectwem zmiany priorytetów w polskiej nauce. Nie nam oceniać, jakie owoce przyniosą te zmiany, dziękujemy jednak za wsparcie „udziałowcom mniejszościowym” przedsięwzięcia, czyli Uniwersytetom Śląskiemu i Warmińsko-Mazurskiemu.

Do finalizacji projektu z pewnością nie doszłoby także bez nieocenionej pomocy profesor Alicji Helman i profesora Tadeusza Szczepańskiego, którym składamy podziękowania szczególne.

Patrycja Włodek
Kamila Żyto

Gianni Amelio: w poszukiwaniu lepszych światów

Autorska pozycja Gianniego Amelio w ojczyźnie jest niepodważalna – napisał on bądź współtworzył scenariusze do większości swoich filmów, te ostatnie zaś uhonorowano licznymi nagrodami m.in. kilkakrotnie Davidem Donatella – włoskim odpowiednikiem Oscara (*Otwarte drzwi* [*Porte aperte*, 1990], *Złodziej dzieci* [*Il ladro di bambini*, 1992]), Srebrną Taśmą¹ (*Ugodzić w serce* [*Colpire al cuore*, 1982], *Otwarte drzwi*, *Złodziej dzieci*, *Lamerica*, *Klucze do domu* [*Le chiavi di casa*, 2004]), Złotym Globem (*Otwarte drzwi*) oraz Europejską Nagrodą Filmową (*Otwarte drzwi*, *Złodziej dzieci*, *Lamerica*). Film *Otwarte drzwi* był także nominowany do Oscara, a *Echa dzieciństwa* (*Così ridevano*, 1998) zdobyły Złotego Lwa na festiwalu w Wenecji w 1998 roku. Mimo to w Polsce Amelio pozostaje reżyserem wciąż mało znanym². Być może dlatego, że debiutował na dużym ekranie w latach osiemdziesiątych, a zatem w czasie, gdy w repertuarze polskich kin coraz trudniej było trafić na filmy z Europy Zachodniej; tymczasem niemal rówieśnicy reżysera, Bernardo Bertolucci oraz Marco Bellocchio, już znacznie wcześniej dali się poznać widowni DKF-ów. Choć więc, zważywszy na swój wiek, Amelio mógłby z powodzeniem zostać zaliczony do reżyserów kojarzonych z kinem kontestacji, jego twórczość niewiele ma wspólnego z tym nurtem.

Swoją przygodę z X muzą Amelio, urodzony w ubogiej Kalabrii, rozpoczął jako wolontariusz na planie filmu *Prawie człowiek* (*Un uomo a metà*, 1966) innego „południowca” – sycylijskiego reżysera Vittoria De Sety (twórcy m.in. *Bandytów z Orgosolo* [*Banditi a Orgosolo*, 1961]). Później asystował także m.in. Gianniemu Pucciniemu oraz Lilianie Cavani³.

¹ Srebrna Taśma (*Nastro d'argento*) to włoska nagroda filmowa przyznawana od 1946 roku przez włoski Narodowy Syndykat Dziennikarzy Filmowych (obecnie w blisko trzydziestu kategoriach). Pierwszym filmem, który został nagrodzony Srebrną Taśmą, był obraz Roberta Rosselliniego *Rzym, miasto otwarte* (*Roma, città aperta*, 1945).

² Jedyna jak dotąd retrospektywa filmów Gianniego Amelio w Polsce odbyła się w Zwierzyńcu w 2010 roku.

³ Gianniemu Pucciniemu asystował Amelio przy filmie *Siedmiu braci Cervi* (*I sette fratelli Cervi*, 1968), a Lilianie Cavani przy filmie *Kanibale* (*I cannibali*, 1969). Współpracował także przy filmie *Dziki kot* (*Il gatto selvaggio*, 1968) Andrei Frezzy.

We wspomnieniach Amelia często powraca postać babci, która zainteresowała go kinem i *de facto* wychowywała Gianniego. Jego rodzice byli bowiem bardzo młodzi: gdy Amelio przyszedł na świat, matka miała lat piętnaście, ojciec – siedemnaście. Ten ostatni zostawił wkrótce rodzinę i wyjechał za chlebem do Argentyny; wrócił do Włoch, gdy syn był już nastolatkiem. To właśnie babcia namówiła wnuka, by się uczył i wyjechał do stolicy na studia. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych taka „edukacyjna” ścieżka w Italii – szczególnie w jej południowych regionach – nie była wcale popularna i oczywista. W połowie XX wieku udokumentowany analfabetyzm sięgał bowiem we Włoszech dwunastu procent, przy czym na Południu szacunkowa liczba osób niepotrafiących czytać i pisać wynosiła aż sześćdziesiąt procent⁴. Choć Amelio marzył o nauce w Centro Sperimentale di Cinematografia, ostatecznie zapisał się na filozofię⁵. Być może dlatego kilka z jego filmów ma „podglebie” filozoficzne. *Efekty specjalne* (*Effetti speciali*, 1979) oraz *Mały Archimedes* (*Il piccolo Archimede*, 1979) zostały zrealizowane na podstawie twórczości Aldousa Huxleya – autora powieściowych antyutopii (m.in. *Nowy, wspnialy świat*; *Wyspa*); film *Pierwszy człowiek* (*Il primo uomo*, 2011) był zaś inspirowany powieścią Alberta Camusa. Samodzielną karierę filmowca Amelio rozpoczął na dobre w latach siedemdziesiątych od programów i filmów realizowanych dla państwowej telewizji RAI – zarówno dokumentalnych, jak i fabularnych (*Koniec gry* [*La fine del gioco*, 1970], *Efekty Specjalne*, *Śmierć przy pracy* [*La morte al lavoro*, 1978], *Mały Archimedes*)⁶.

⁴ Dane podaje za: Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Roma: Donzelli Editore 1996, s. 83–84.

⁵ Ostatecznie Amelio ukończył – jako dojrzały mężczyzna – Centro Sperimentale di Cinematografia w Rzymie, w którym później uczył. W wywiadzie mówił: „gdy byłem nastolatkiem, nie mówiłem, że będę reżyserem. Mówiłem: pewnego dnia będę studiował w CSC. Pomysł, że istnieje szkoła, w której zamiast uczyć się logarytmów i geografii zajmujesz się Rossellinim i Dreyerem, była niesamowita” – cyt. za: Gianni Amelio, *Amelio secondo il Cinema. Conversazione con Goffredo Fofi*, Roma: Donzelli Editore 1994, s. 67–68.

⁶ W niniejszym artykule skoncentruję się na kinowych produkcjach Kalabryjczyka; jego realizacje telewizyjne wspomniane zostaną kontekstowo. W tekście rezygnuję z omówienia dość bogatej twórczości dokumentalnej Amelii. Prócz realizacji z 1967 roku – *11 imigrantów* (*Undici immigrati*) oraz *Czempion* (*Il campione*) – Amelio zrealizował m.in. w 1996 roku dokument *Nie skończył się pokój, więc mamy wojnę* (*Non è finita la pace, cioè la guerra*) – wywiad z chłopcami i dziewczynkami ze zniszczonego przez wojnę Sarajewa, w 1999 roku – dokument *Reggio Calabria – Ekran na wodzie* (*Uno schermo sull'acqua*), zaś w 2000 roku *Ziemia jest właśnie taka* (*La terra è fatta così* [o trzęsieniu ziemi z listopada 1980 roku]) oraz *Honor broni* – o wytwarzaniu broni i służbie wojskowej. Amelio realizował także reklamy (m.in. Fiata) oraz odcinki cyklu *carosello* (karuzela) – dziesięciominutowych programów emitowanych w latach 1957–1977 we włoskiej telewizji. Miały

Po późnym debiucie kinowym nie zerwał jednak kontaktu z telewizją – w latach osiemdziesiątych zrealizował dlań kilka średnich metraży oraz filmy pełnometrażowe (np. *Žaglowce [I velieri, 1983]*); jedna z jego produkcji kinowych ma także swoją wersję telewizyjną (*Chłopczy z ulicy Panisperna [I ragazzi di via Panisperna, 1988]*)⁷.

Pozwoliłam sobie na krótkie zaprezentowanie wybranych faktów z życia prywatnego reżysera, ponieważ jednym z możliwych kluczy interpretacji twórczości Amelii jest poszukiwanie w niej elementów biograficznych. Odniesień do życiowych doświadczeń Kalabryjczyka można dopatrzeć się m.in. w – powtarzającym się w wielu filmach – wątku nieobecności ojca (*Złodziej dzieci; Echa dzieciństwa, Lamerica, Zagnioną gwiazdą [La stella che non c'è, 2006]*), jego powrocie do nastoletniego syna (*Klucze do domu*) oraz problemie emigracji. Na osobisty charakter swoich realizacji wskazywał sam Amelio: „chciałem zrobić film o emigracji, o moim ojcu, o historii mojej rodziny” – mówił, odpowiadając na pytanie o inspirację do produkcji *Lamerica*. Komentując zaś film *Echa dzieciństwa*⁸, opowiadający o perypetiach Sycylijczyków usiłujących ułożyć sobie życie w Turynie w latach gospodarczego cudu, przyznawał: „sam również późno zacząłem mówić po włosku – dopiero w szkole; wcześniej posługiwałem się dialektem. Jak młodszy brat z mojego filmu – Pietro – wstydziłem się swojej rodziny, a dziś wstydzę się, że wtedy się wstydziłem”⁹. W innym miejscu wspominał: „byłem trochę jak Pietro (który jako jedyny z rodziny ma się kształcić) w rękach babci – ona się dla mnie poświęcała”¹⁰.

one charakter magazynowy: na każdy program składały się kabaretowe skecze, animacje i reklamy.

⁷ Podobną drogę z telewizji na duży ekran przebyli Nanni Moretti, Pupi Avati, Roberto Benigni, Massimo Troisi i Carlo Verdone. Realizacja dwóch wersji filmów przeznaczonych dla kina i telewizji była powszechna we Włoszech w latach osiemdziesiątych. Przykładowo, Pupi Avati w 1981 roku nakręcił dwie wersje filmu *Pomóż mi śnić (Aiutami a sognare)* – 185-minutową dla telewizji i 112-minutową dla kina. Podobnie Luigi Comencini uczynił z filmami *Serce (Cuore, 1984; 360 i 115 min)* oraz *Historia (La Storia, 1986; 270 i 150 min)*, a Maurizio Scaparro – z *Don Kiszotem (Don Chisciotte, 1984; 140 i 107 min)*.

⁸ W oryginale film Amelii nosi tytuł *Così ridevano*, dosł. „tak się śmiali”.

⁹ Paolo D'Agostini, Gianni Amelio, *Il Cinema dei sentimenti oltre i confini del tempo*, „La Repubblica”, 26.09.1998, s. 41.

¹⁰ Amelio wiele lat później zadośćuczynił babci, ponieważ Uniwersytet w Kalabrii przyznał mu tytuł *honoris causa*. Wątek użycia dialektu oraz nauki włoskiego obecny w *Echach dzieciństwa* nasuwa skojarzenie z filmem Tavianich – *We władzy ojca (Padre Padrone, 1977)* – w którym pochodzący z Sardynii bohater uczy się włoskiego dopiero w wojsku.

Podróże

Można zaryzykować twierdzenie, że Gianni Amelio – podobnie jak jego rodacy: Michelangelo Antonioni, Marco Ferreri i Bernardo Bertolucci – jest twórcą nomadycznym. Realizuje bowiem swoje filmy nie tylko w Italii, ale także w innych krajach europejskich, a także w Azji (*Zaginiona gwiazda*) oraz Afryce (*L'intrepido*, 2013). Zarazem jednak – inaczej niż wspomniani koledzy po fachu – Amelio podkreśla, że jego twórczość jest ściśle związana z kontekstem włoskim. W jednym z wywiadów deklarował: „znalazłem Italię w Albanii oraz w Chinach. Do Azji pojechałem nie po to, by odkryć Chiny, ale by lepiej zrozumieć włoskiego robotnika. *Zaginiona gwiazda* jest przede wszystkim opowieścią o Italii, a nie o Chinach, tak jak *Lamerica* to bardziej opowieść o Włochach niż o Albańczykach”¹¹.

Ponieważ wiele z realizacji Ameliosa w centrum zainteresowania stawia bohaterów podróżujących lub zmieniających na dłuższy czas miejsce pobytu, trudno się dziwić, że reżyser wykorzystuje schemat filmu drogi (odnajdziemy go w *Złodzieju dzieci*, *Lamerice*, *Zaginionej gwiazdzie*, *Kluczach do domu*). Zazwyczaj podróż *sensu stricto* jest zarazem pretekstem do refleksji nad kondycją człowieka (a zatem zachętą do wyprawy metaforycznej – w głąb ludzkiej natury). Ideą jednoczącą produkcje z motywem podróży staje się – obecna w nich w różnym stopniu – perspektywa emigranta, a więc podróżnika wykorzenionego z ojczyzny. Jest on niekiedy postrzegany swoiście – co wynika z faktu, iż Amelio w kilku filmach (m.in. *Echa dzieciństwa*, *Złodziej dzieci*) odnosi się do społecznego kontekstu Włoch, w szczególności zaś do tzw. *campanilismo*, czyli „lokalnego patriotyzmu” (mieszkaniec Florencji czuje się w pierwszej kolejności Toskańczykiem, nie zaś Włochem)¹². Przywiązanie do własnego miasta i najbliższej okolicy wynika zapewne z burzliwej historii kraju, który zjednoczył się dopiero w 1860 roku; wypowiedziane wtedy przez Massima d'Azeglia słowa

¹¹ Cyt. za: Lorenzo Codelli, *La stella che non c'è*, Venezia: Marsilio 2006, s. 120. Filmowi *Lamerica* poświęciłam osobny esej (zob. *Kino włoskie po 1980 roku*, red. Anna Miller-Klejsa, Diana Dąbrowska, Łódź: Wydawnictwo UŁ [w przygotowaniu]), dlatego w niniejszym esejku nie analizuję dokładnie tego filmu.

¹² Włosi swój lokalny patriotyzm określają mianem *campanilismo* – przyznając, iż ich zainteresowanie światem nie wykracza poza zasięg najbliższej dzwonnicy kościelnej, czyli *campanile*. O skali tego fenomenu świadczy fakt, że autorzy zarówno włoskich, jak i angielskich opracowań dotyczących włoskiego kina niemal zawsze podają, z jakiego regionu pochodzą reżyserzy będący przedmiotem ich uwagi (czyni tak np. Paolo Russo, *Storia del cinema italiano*, Torino: Lindau 2007 czy Carlo Celli i Marga Cottino-Jones, *A New Guide to Italian Cinema*, New York: Palgrave Macmillan 2007).

– „Stworzyliśmy Włochy, teraz musimy stworzyć Włochów” – wydają się cały czas aktualne. W konsekwencji niejednokrotnie mieszkańcy Półwyspu Apenińskiego czują się emigrantami nawet wówczas, gdy zmuszeni są zmienić miejsce zamieszkania i przykładowo przenieść się z południa na północ kraju („małe ojczyzny” we Włoszech znaczą zatem coś innego niż w Polsce).

Zjawisko to potwierdzają filmy Amelio. Szczególnie emblematyczna pod tym względem pozostaje realizacja *Echa dzieciństwa* opowiadająca o latach ekonomicznego boomu, który spowodował ogromną falę migracji ludności ze wsi do miast oraz industrializację biedniejszych, południowych rejonów kraju. Akcja filmu obejmuje sześć dni na przestrzeni sześciu lat (po jednej dobie z okresu 1958–1964); jest to historia dwóch braci z Sycylii. Starszy Giovanni jest gotów do wszelkich poświęceń, aby wykształcić młodszego Pietra, za którym przyjechał do Turynu. Już w pierwszej sekwencji ukazującej zdezorientowaną grupę Sycylijczyków, próbujących znaleźć na turyńskim dworcu krewnych bądź kogokolwiek życzliwego, kto pomoże im odnaleźć się w nieprzyjaznej metropolii i odczytać nazwy ulic, zasygnalizowana zostaje kulturowa obcość „południowców”, konsekwentnie podkreślana w dalszej części filmu¹³. Przykładowo, gdy Giovanni nie dostaje zapłaty pomimo uczciwej pracy, doświadczony w kontaktach z Piemontczykami kolega-Sycylijczyk zdradza „sekret” takiego potraktowania – aby zarabiać, „trzeba mówić ich językiem”. Inność mowy akcentowana jest w *Echach dzieciństwa* wielokrotnie – starszy brat nie chce rozmawiać przez telefon z najemcą pokoju Pietra, gdyż boi się, że nie zrozumie interlokutora; z tego samego powodu na zebranie do szkoły brata wysyła w swoim zastępstwie przekupionego Piemontczyka¹⁴. Podobnie wychowawca z poprawczaka – rdzenny turyńczyk pracujący na Sycylii, który w finale pilnuje będącego na przepustce Pietra – wyznaje, że często nie rozumie swoich podopiecznych; wreszcie żona prosi Giovanniego, by ten nie mówił dialektem do nowo narodzonego synka.

W *Echach dzieciństwa* Amelio uwypukla raczej poczucie lokalnej tożsamości bohaterów niż tendencję do asymilacji z nową kulturą, a tym samym zdjęcia „odium” obcego. W filmie wielokrotnie padają deklaracje „południowców”, że z pieniędzmi zarobionymi w Turynie wrócą oni do domu,

¹³ Pojęcie emigrant w tym tekście używane jest w rozumieniu tradycyjnym (trauma wykorzenia), nie zaś w rozumieniu „ponowoczesnym” czy Baumanowskim (akcentującym rolę podtrzymania stanu niezakorzenia).

¹⁴ Werbowanie Piemontczyka odbywa się w czasie kursu tańca i stanowi jedną z bardziej zabawnych scen filmu, podobnie jak ta, gdy jeden z Sycylijczyków przedrzeźnia turyński dialekt.

na Sycylię. Amelio akcentuje także fakt solidaryzowania się pobratymców z tego samego regionu. Przykładowo karabinier, kolega z lat dziecińczych Giovanniego, pomaga mu uniknąć aresztu po ekscesie w szkole (Giovanni zakłóca lekcję geografii, szukając brata), a Pietro – początkowo mieszkający u krewnych w Turynie – próbuje (bezsukutecznie) odnaleźć lokum innemu Sycylijczykowi wedle wskazówek, które ten ostatni ma zapisane na skrawku papieru. Z drugiej strony, by zarobić na utrzymanie i szkołę ukochanego brata, Giovanni staje się bezwzględnym bossem paramafijnej organizacji, wykorzystującej innych „południowców” poszukujących pracy i zakwaterowania na północy kraju, a nawet gangsterem-zabójcą. Rodzina oraz więzy krwi są zatem najsilniejsze (mocniejsze niż lokalny patriotyzm). Niestety braterska miłość przeistacza się w zbrodnię, niszcząc obu braci (młodszy odsiaduje karę więzienia za starszego, Giovanni zaś żyje ze świadomością, że tym samym złamał Pietra – zaprzepaścił jego, zakończony sukcesem, wysiłek edukacyjny, o który wcześniej tak walczył¹⁵). I choć Giovanni osiedla się w Turynie – żeni się z kobietą z Północy i niejako „wtapia się” w rodzinę żony, stając się prawą ręką w firmie teścia, cały czas żyje marzeniem powrotu z bratem i synkiem na Sycylię.

Południe Włoch funkcjonuje tu zatem jako miejsce utopijne – uosabiające krainę szczęśliwości i ukochany dom (w czym można dopatrzeć się osobistego komentarza reżysera pochodzącego z Kalabrii). Podobnie w *Złodzieju dzieci*, klasycznym *road movie*, którego osią fabuły jest podróż z północy na południe kraju karabiniera Antonia eskortującego rodzeństwo – jedenastoletnią Rosettę oraz sześcioletniego Luciana – do ośrodka wychowawczego na Sycylii (dzieci zostały odebrane matce, ponieważ przymuszała ona córkę do prostytucji). Wędrówka trójki bohaterów w odwrotnym kierunku, niż nakazywałyby klasyczny włoski szlak migracyjny (zaprezentowany w *Echach dzieciństwa*), wydaje się swoistym powrotem do domu (dzieci pochodzą z Sycylii). Protagonisci opuszczają „zdeprawowaną” Północ, gdzie króluje kłamstwo (Antonio wyrusza w podróż ze swoim kolegą, który korzystając z jego naiwności, szybko go zostawia, traktując służbowy obowiązek jako okazję do nieformalnego urlopu) oraz obojętność (ośrodek wychowawczy w Mediolanie nie chce przyjąć dzieci z uwagi na przeszłość

¹⁵ Fabuła *Ech dzieciństwa* nasuwa skojarzenia z filmem *Rocco i jego bracia* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960). W dziele Viscontiego także mamy rodzinę (matka i czterech synów), która przyjeżdża z południa (z Sycylii) na północ Włoch i próbuje odnaleźć się w nowej rzeczywistości. Dramaturgiczne podobieństwa można odnaleźć głównie w losach braci Rocco i Simone’a. Jeden z braci poświęca się bowiem dla drugiego – Rocco staje się zawodowym bokserem, by spłacać długi Simone’a; inny wątek dotyczy zaś próby zatuszowania przez rodzinę morderstwa.

Rosetty, która mogłaby zaszkodzić dobrej opinii instytucji i rzekomo zdeprawować inne dzieci). Dzięki młodemu, empatycznemu karabinierowi pochodzącemu z Kalabrii południowe regiony Italii, ku którym zmierzają, jawią się jako ostoja rodzinnych wartości oraz serdeczności i szczerości w relacjach międzyludzkich. Im dalej na południe (wędrówka wiedzie przez Mediolan, Bolonię, Rzym, Kalabrię aż na Sycylię), tym lepsze porozumienie między bohaterami. Amelio z wyczuciem psychologicznych niuansów pokazuje więź rodzącą się między Antoniem – który z szorstkiego nadzorca stopniowo zmienia się w troskliwego opiekuna – a parą spragnionych rodzicielskiej akceptacji „życiowych rozbitków”.

Jednak gdy w czasie podróży Antonio postanawia zatrzymać się z dziećmi w swoim rodzinnym domu (bohaterowie trafiają na komunistyczne przyjęcie u siostry karabiniera), ów „przystanek” okazuje się rozczarowujący. Choć początkowo wydaje się, że Rosetta i Luciano wreszcie zakosztują rodzinnego ciepła oraz domowej serdeczności i powrócą do dziecięcej bez troski (wszystko zdaje się na to wskazywać – goście zostają uwiecznieni na rodzinnym zdjęciu, rodzeństwo bawi się wraz z rówieśnikami), szczęście zostaje szybko zniszczone. Jedną z krewnych Antonia, zazdrosna o uwagę, jaką obdarza on swoich podopiecznych, rozpoznaje twarz dziewczynki, której zdjęcie przedrukowały gazety wraz z sensacyjną historią „nieletniej prostytutki”, i brutalnie ujawnia przeszłość Rosetty, co rzecz jasna rani jedenastolatkę. Okazuje się zatem, że Południe nie różni się zbyt wiele od regionów północnych; nie przyjmuje „innych”, żyje szmeranymi interesami (co ujawniają m.in. rozmowy przy wspólnym obiedzie), kojarzona zaś z „południowcami” serdeczność bywa pozorna (być może wynika z faktu, że Antonio przedstawia dzieci jako potomstwo wysokiego urzędnika). Przestrzeń domu Antonia – ni to zniszczonego, ni to remontowanego, w każdym razie niestabilnego – wydaje się *de facto* symbolizować kondycję Italii lat dziewięćdziesiątych, reprezentowanej przez nielegalne transakcje, nieprawidłowo funkcjonujące instytucje, w której dzieci traktowane są jak towar. Najmłodszy w finale filmu – jak zauważa Lietta Tornabuoni – odwracają się plecami do świata, ale nie do nadziei¹⁶.

¹⁶ Lietta Tornabuoni, *Dove la storia si sta svolgendo...*, [w:] Gianni Amelio: *le regole e il gioco*, red. Emanuela Martini, Torino: Lindau 1999, s. 37. W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych we Włoszech dochodzi do zasadniczych zmian na arenie politycznej, spowodowanych ujawnieniem – w ramach akcji „czyste ręce” (*mani pulite*) – skorumpowania niemal całego włoskiego systemu politycznego i gospodarczego. Mediolan, będący ekonomiczno-finansowym centrum kraju, zyskał wtedy niechlubne miano Tangentopoli – „miasta łapówek”, którym wkrótce zaczęto określać całe Włochy.

Złodziej dzieci zawiera jednak sekwencję (która, co ważne, w narracji filmu następuje po bolesnej wizycie w domu rodzinnym) ukazującą niejako prawdziwe, nieskażone piękno Południa i chwile czystej, dziecięcej radości. To scena odpoczynku na plaży i morskiej kąpieli trójki bohaterów. Morze, które często pojawia się w filmach Amelia jako symbol nadziei i utopii¹⁷, w omawianym filmie staje się miejscem pojednania, odbudowy wzajemnego zaufania i wiary w pełne miłości relacje międzyludzkie; wreszcie – przestrzenią powrotu (całej trójki) do niewinnego, beztroskiego dzieciństwa. Morze niejako obmywa kąpiących się bohaterów z grzechów współczesnego świata i leczy zadane przezeń rany. I choć w toku fabuły Antonio zostaje skarcony za okazane dzieciom serce oraz zobligowany do szybkiego wykonania służbowego rozkazu pod groźbą wydalenia z pracy (chwile wspólnego szczęścia okazują się ulotne), Amelio pozostawia otwarte zakończenie – nie wiemy, czy dzieci dotrą do ośrodka.



Kąpiel w morzu, czyli powrót do beztroskiego dzieciństwa

(*Złodziej dzieci*, reż. Gianni Amelio, 1992)

Motywy podróży i emigracji (tym razem poza Italię) zawierają także filmy *Klucze do domu* oraz *Zaginiona gwiazda*. W obu przypadkach opusz-

¹⁷ Morze pojawia się w takiej funkcji również w następujących filmach: *Lamerica*, *Klucze do domu*, *Echa dzieciństwa* (mam tu na myśli scenę słuchania piosenki o morzu przez rozmarzonego Pietra) oraz *Otwarte drzwi*.