

Odkryte w archiwach: 1915

Joanna Wojnicka

Tragedia neapolitańska

Pierwsze dwie dekady rozwoju włoskiego kina wydają się zdominowane przez freski wskrzeszające świetność Imperium Rzymskiego, a sukces *Ostatnich dni Pompei* (1913, M. Caserini, E. Rodolfi) i *Cabirii* (1914, G. Pastrone) pozostawia wrażenie, jakoby Włosi zaniedbali tematykę współczesną. Jest w tym trochę racji, gdyż sztuka włoska przełomu XIX i XX wieku była w dużym stopniu poddana wpływowi dekadentyzmu i on też kształtował oblicze ówczesnego kina. Jednym z jego przejawów był fenomen *il divismo*.

Słowo to, tłumaczone często jako „gwiazdorstwo” (choć nie do końca oddaje to jego sens, jest w nim bowiem rdzeń „boski”, od łacińskiego – *divus*, ewentualnie *diva* – bogini, niebianka), odnosi się zazwyczaj do aktorek, uwielbianych przez widzów pięknych amantek, dla których kręcono specjalne filmy, całkowicie podporządkowane ich osobowości (częściej używamy terminu „diva” i kojarzymy go właśnie z aktorkami, warto jednak wiedzieć, że przydomek istniał również w wersji męskiej – *il divo*, a odnoszono go do popularnych aktorów; takim „il divo” wczesnego włoskiego kina był na przykład Emilio Ghione). Jakkolwiek sam fenomen, który do włoskiego kina przywędrował z XIX-wiecznego teatru, nie musi być kojarzony z dekadentyzmem, to wizerunek kobiety tworzony przez diwy już tak. Lyda Borelli przyrównywana była do kobiet prerafaelitów, Pina Menichelli po sukcesie filmu *Ogień* (1916, G. Pastrone, na podstawie powieści G. d’Annunzia) została uznana za ideał *femme fatale*, Leda Gys i Hesperia grywały w ekranizacjach modnych wówczas melodramatów. *Tosca*, *Fedora* – adaptacje popularnego dramaturga Victoriena Sardou, adaptacje dzieł Gabriela d’Annunzia, Aleksandra Dumasa syna, Henry’ego Bataille’a nie pojawiały się na ekranie przypadkiem. W tych samych sztukach grywały największe teatralne aktorki epoki: Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Gabrielle Réjane. Bo też – co trzeba zaznaczyć – większość diw włoskiego kina zaczynała karierę w teatrze i to stamtąd trafiały one do filmu. Nie chodzi więc o banalne amantki, które niewiele umiały, a wytwórnice znajdowały je w podrzędnych lokalach i kreowały na firmowe piękności. Przeciwnie. Udział tych aktorek, ich szczególne emploi (a były naprawdę piękne, o oryginalnej urodzie, w typie,

który znamy z obrazów symbolistów) przyczynił się do rozwoju ważnej, a za mało cenionej (przynajmniej w naszej historii filmu) tendencji włoskiej kina.

Wśród diw miejsce szczególne należy się Francesce Bertini. Jej nazwisko to synonim pojęcia *divismo*. Bardzo piękna, utalentowana i ambitna, okazała się też świadomą artystką. Jej wkład w rozwój włoskiego kina jest znaczący. Urodziła się w 1892 roku we Florencji jako Elena Seracini Vitiello w rodzinie związanej z teatrem, wychowała jednak w Neapolu i tam zaczęła przygodę z aktorstwem. Jako młodzianka dziewczyna grała w teatrze, potem także w kinie, zauważona przez Ugo Falenę – dyrektora artystycznego wytwórni Film d'Arte Italiana (filia wytwórni Pathé). Bertini (już pod tym pseudonimem, którego zaczęła używać w teatrze) wystąpiła w kilku jego filmach. Jej kariera nabrała tempa od momentu, kiedy rozpoczęła współpracę z Baldassarre Negronim, jednym z ważniejszych twórców wczesnego włoskiego kina. Ale status prawdziwej gwiazdy osiągnęła, zwiąawszy się z założoną w 1914 roku wytwórnią Cesar. Tam w roku 1915 powstał film, który zapewnił jej miejsce w historii włoskiego kina. *Assuntę Spinę* wyreżyserował Gustavo Serena, współreżyserem była jednak sama Bertini, i to jej rola nadała dziełu niepowtarzalny charakter.

Assunta Spina była nietuzinkowym pomysłem. W zdominowanej przez dekadencje melodramaty i historyczne monumenty kinematografii pojawił się film będący wprawdzie adaptacją jednego ze sławniejszych dramatów epoki, ale dramatu wywodzącego się z innej niż dekadencja szkoły. Jego autor, poeta i dramaturg Salvatore Di Giacomo, reprezentował weryzm – realistyczną tendencję, która w literaturze włoskiej pojawiła się w latach 80. XIX wieku. Weryzm był antyromantyczny (co nie znaczy, że nie ulegał jego wpływom), czerpał z pozytywizmu, nawet naturalizmu, był jednak mocno osadzony we włoskich realiach. Akcję swoich dzieł weryści umieszczali w biedniejszych, południowych regionach Włoch, stamtąd też często pochodzili. Najwybitniejszy z nich – sycylijski Giovanni Verga – gros swojej twórczości poświęcił Sycylii. Neapolitańczyk Salvatore Di Giacomo – Neapolowi. Nie bez znaczenia był również język. Zarówno Verga, jak i Di Giacomo wprowadzali do literatury dialekty, co tworzyło wrażenie większego realizmu, a także prawdy – jak głosiła nazwa kierunku.

Dwuaktowy dramat *Assunta Spina* wystawiony w roku 1909 na scenie Il Teatro Nuovo w Neapolu odniósł duży sukces. W głównej roli wystąpiła znana z repertuaru neapolitańskiego Adelina Magnétti. Di Giacomo przedstawił losy pięknej prasowaczki Assunty i jej narzeczonego rzeźnika Michele Boccadifuoco. Urodziwa dziewczyna ma także innego adoratora – Federigo, co prowadzi do miłosnego konfliktu, a ostatecznie tragedii. Jest to więc melodramat w klasycznym – jeśli tak można powiedzieć – stylu, jednak Di Giacomo

osadził go w barwnym środowisku plebejskiego Neapolu, kreśląc wyraziste postaci i posługując się dialektem (co nie ułatwia lektury tekstu). Sztuka, uznana za wzorcowy przykład teatru werystycznego, zwróciła uwagę filmowców, gdyż Francesca Bertini wydawała się wręcz stworzona do roli Assunty – piękna, pełna temperamentu, a przy tym mocno kojarzona z Neapolem (Gustavo Serena zarezerwował dla siebie rolę Michele).

Assunta Spina (wyświetlana też za granicą pod tytułem *Neapolitańska krew*) jest filmem bardzo udanym, zaś rola Bertini okazuje się nader efektowna. Oryginalność dzieła nie wiąże się jedynie z faktem, że twórcy zaadaptowali werystyczny dramat (film różni się zresztą od niego w wielu fragmentach), ale również z tym, że wzięli sobie do serca werystyczne postulaty. Uderzająca jest bowiem w *Assuncie Spinie* dbałość o realia i wykorzystanie autentycznego kolorytu miasta. Pierwsze ujęcia przedstawiają Zatokę Neapolitańską. Potem oglądamy spotkanie Assunty i Michele, a kolejne sceny: spacery narzeczonych nad zatoką, spotkanie Assunty i jej adoratora Raffaele rozgrywają się w malowniczej, ale bardzo naturalnej scenerii. Tam, gdzie twórcy pokazują Neapol (a jest tych scen całkiem sporo), starają się wydobywać jego prawdziwą urodę. Efektowna scena przyjęcia z okazji urodzin Assunty odbywa się na tarasie z widokiem na morze. To tu rozegrają się wydarzenia inicjujące późniejsze tragiczne wypadki. Jest to zresztą scena doskonale poprowadzona. Oparty o balustradę Michele obserwuje gości. Jest wśród nich Raffaele, niekryjący swoich zamiarów wobec Assunty. Pośród gości pojawia się Cyganka, przepowiadająca dziewczynie przyszłość: „Widzę w twoim życiu krew” – mówi. Zabawa jednak trwa dalej, goście tańczą na tarasie, zaś Assunta próbuje udobruchać narzeczonego. Ale ten ją odtrąca. Zirytowana dziewczyna zaczyna więc kokietować Raffaele. Prosi go nawet do tańca. Doprowadzi to do kłótni i szarpaniny między mężczyznami. Kolejne wypadki toczą się już bardzo szybko. Podczas powrotu zazdrosny Michele atakuje Assuntę, lekko ją przy tym raniąc.

Kolejną scenę filmu zlokalizowano w sądzie. Oskarżony o napaść Michele zostaje skazany na dwa lata więzienia. Nie pomagają zeznania Assunty, która chce bronić narzeczonego. Uroda dziewczyny zwraca uwagę kancelisty Federigo. Ten bez namysłu oferuje jej pomoc. Dziewczyna, ufając, że to pozwoli jej widywać narzeczonego, przyjmuje propozycję. Po kilku miesiącach widzimy oboje w dużej zażyłości, nie jest to jednak szczęśliwy związek. Tymczasem Michele wraca z więzienia sześć miesięcy przed końcem wyroku. Jest wigilia Bożego Narodzenia, w domu Assunty zjawia się nieoczekiwany gość. Radość dziewczyny szybko pryska. Kiedy pojawia się Federigo, zazdrosny Michele rzuca się na niego z nożem. Kancelista ginie, zaś Michele ucieka. W ostatniej scenie Assunta

zeznaje policjantom, którzy zastają ją na miejscu zbrodni, że to ona zabiła kochanka. Ratuje swojego narzeczonego, ale sama zostaje aresztowana.

Ten werystyczny melodramat, sprawnie fotografowany ręką Alberta G. Carty, jest uznawany za jedno z prekursorskich dzieł neorealizmu. Słusznie. Pomijając naturalny związek neorealizmu z weryzmem, realizm *Assunta Spina* – oczywiście w granicach zakreślonych przez epokę – podpowiada takie zestawienie. Być może dlatego trzecia filmowa wersja dramatu Salvatore Di Giacomo powstała w 1948 roku (drugą w 1930 roku nakręcił Roberto Roberti, ojciec Sergia Leone). Jej reżyserem był Mario Mattoli, a w roli tytułowej wystąpiła Anna Magnani. Partnerował jej wybitny aktor i dramaturg, kolejny z twórców neapolitańskiego teatru – Eduardo De Filippo. Magnani uznawana była za wzór rzymianki, lecz symbolem pięknej neapolitanki pozostanie – mimo upływu wieku – Francesca Bertini.

Assunta Spina

Włochy, 1915

reż. i scen. Gustavo Serena, Francesca Bertini, pierwowzór: dramat Salvatore Di Giacomo, zdj. Alberto G. Carty, wyst.: Francesca Bertini, Gustavo Serena, Carlo Benetti