

ANNA MILLER-KLEJSA

DEKADA OŁOWIU NA EKRANIE

POLITYCZNY TERRORYZM LAT 70.
WE WŁOSKIM FILMIE FABULARNYM

FILMO!ZNAWCY



DEKADA OŁOWIU NA EKSTRANIE

REDAKCJA SERII WYDAWNICZEJ
„FILMO!ZNAWCY”

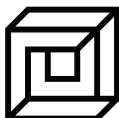
PWSFTviT

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

ANNA MILLER-KLEJSA

DEKADA OŁOWIU NA EKRANIE

POLITYCZNY TERRORYZM LAT 70.
WE WŁOSKIM FILMIE FABULARNYM

FILMO!ZNAWCY

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



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2016

Anna Miller-Klejsa – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Katedra Filologii Romańskiej
Zakład Italianistyki, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173
ania.miller@gmail.com

RECENZENT

Piotr Zwierzchowski

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Bogusława Kwiatkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI

Adrian Dutkowski

Na okładce wykorzystano kadr z filmu
Na pierwszej linii (Prima Linea), reż. Renato di Maria, 2009

Publikacja została sfinansowana ze środków Narodowego Centrum Nauki
przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/07/N/HS2/02768

Copyright by Anna Miller-Klejsa, Łódź 2016

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2016

© Copyright for this edition by Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2016

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
i Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT
Wydanie I. W.07271.16.0.M

Ark. wyd. 13,6; ark. druk. 13,75

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego: ISBN 978-83-8088-030-6
e-ISBN 978-83-8088-031-3

Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT: ISBN 978-83-65501-00-4

<https://doi.org/10.18778/8088-030-6>

Spis treści

Wstęp	7
Rozdział 1. Film – historia – polityka. Uwagi teoretyczne	11
Film historyczny a film inspirowany faktami	14
Filmy o polityce i filmy polityczne	18
Rozdział 2. Znaczenie <i>anni di piombo</i> dla kultury politycznej Włoch	27
Rozdział 3. Lata 1969–1978: od „gorącej jesieni” do zabójstwa Alda Moro	37
Portrety rodzinne (<i>Drogi Michele</i> Mario Monicellego, <i>Portret rodzinny we wnętrzu</i> Luchino Viscontiego).....	40
<i>Giallo-politico</i> (Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem Elio Petriego, <i>Szacowni nieboszczycy</i> Francesco Rosiego, <i>Boję się</i> Damiano Damianiego i inne).....	44
Komedie, czyli <i>anni di piombo</i> pół żartem, pół serio (<i>Kocham Cię</i> , <i>Berlinguer</i> Giuseppe Bertolucciego, <i>List otwarty do redakcji dziennika wieczornego</i> Francesco Masselliego, <i>Szaleństwo małego człowieka</i> Mario Monicellego i inne).....	64
Dokumentalny <i>footage</i> w kinie politycznym (<i>Chcemy pułkowników</i> Mario Monicellego, <i>Zamach stanu</i> Luciano Salcego, <i>Dajcie sensację na pierwszą stronę</i> Marco Bellocchia i inne)	69
Alegorie polityczne (<i>Święty Michał miał koguta</i> i <i>Allonsanfan</i> braci Tavianich, <i>Bitwa o Algier</i> Gilla Pontecorvo, <i>Garść dynamitu</i> Sergio Leone).....	81
Rekonstrukcje wydarzeń autentycznych (<i>San Babila</i> , <i>godzina 20</i> Carlo Lizzaniego)	91
Rozdział 4. „Przypadkowa śmierć anarchisty”. Sprawa Pinellego i jej fabularyzacja we włoskich tekstach kultury	93
Trzy wersje śmierci (<i>Przypadkowa śmierć anarchisty</i> Dario Fo, <i>Dokumenty na temat Pinellego</i> Elio Petriego i Nelo Risięgo, <i>12 grudnia</i> Pier Paolo Pasoliniego).....	95
Na małym ekranie (<i>Historia Włoch według Indro Montanelliego</i> Enrico Zampiniego, <i>Noc republiki</i> Sergia Zavoli, <i>Granatowa noc</i> Carla Lucarelli)	99
W kostiumie thrillera (<i>Proces przyspieszony</i> Lucia De Caro, <i>Policja ma związane ręce</i> Luciana Ercoli)	101
Fabuła aluzyjna (<i>Sacco i Vanzetti</i> Giuliana Montaldo).....	102

Rozdział 5. Lata 1979–2012: rozliczenia i wspomnienia	107
<i>Anni di piombo</i> jako tło (<i>Diabeł wcielony</i> Marco Bellocchia, <i>Trzej bracia</i> Francesco Rosiego)	108
Wykorzystanie materiałów archiwalnych (<i>Radio Alice</i> Guido Chiesy, <i>Nasze najlepsze lata</i> Marco Tulio Giordany, <i>Na pierwszej linii</i> Renato De Marii).....	115
Z perspektywy współczesnej (<i>Przymierze</i> z <i>Claudią</i> Franco Berniniego, <i>Idźcie ofiara spełniona</i> Nanniego Morettiego, <i>Pod wieczór</i> Franceski Archibugi).....	125
Amnestia dla eks-terrorystów (<i>Żyjąc w zawieszeniu</i> Marco Tulio Giordany, <i>Pierwszy raz</i> Mimmo Caloprestiego, <i>Moje pokolenie</i> Wilmy Labate, <i>Ugodzić w serce</i> Gianniego Amelio)	129
Dwa pokolenia (<i>Drogi Tato</i> Dino Risiego, <i>Tragedia śmiesznego człowieka</i> Bernardo Bertolucciego; <i>Sekrety, Sekrety</i> Giuseppe Bertolucciego).....	137
Mocny akord (<i>Próba orkiestry</i> Federico Felliniego).....	148
Rozdział 6. Fabularyzacje zabójstwa Alda Moro we włoskim filmie fabularnym	155
Na pierwszym planie (<i>Sprawa Moro</i> Giuseppe Ferrary i <i>Plac pięciu księżyców</i> Renzo Martinellego)	159
Na dalszym planie (<i>Rok pod znakiem karabinu</i> Johna Frankenheimera, <i>Opowieść kryminalna</i> Michela Placido, <i>Boski</i> Paola Sorrentino)	165
Z innej perspektywy (<i>Przeklęci, kochałem was</i> Marco Tulio Giordany, <i>Ogro</i> Gilla Pontecorvo)	169
Dojrzałe spojrzenie z dystansu (<i>Witaj, nocy</i> Marco Bellocchia)	174
Zakończenie	187
Bibliografia	195
Filmografia.....	203
Indeks filmów	207
Indeks nazwisk.....	215

Wstęp

W niniejszej książce podejmuję refleksję nad filmowymi reprezentacjami tzw. *anni di piombo*. Pojęcie to – oznaczające dosłownie „lata ołowiu” – jest w kulturze włoskiej używane dla określenia dekady lat 70., której polityczne oblicze było zdominowane przez liczne akty terroru (zarówno ultralewackiego, jak i neofaszystowskiego), w tym zabójstwo Alda Moro (wieloletniego premiera Włoch i lidera chadecji) przez Czerwone Brygady. *Anni di piombo*, będąc istotnym rozdziałem XX-wiecznej historii Europy, zajmują ważne miejsce w pamięci kulturowej Włoch, o czym świadczą liczne praktyki komemoracyjne (uroczyste rocznice, pomniki i muzea, okolicznościowe przemówienia itd.), a także kinowe i telewizyjne filmy fabularne.

Ramy czasowe „dekady ołowiu” nastroczą pewnych trudności. I tak, w piśmiennictwie włoskim za początek *anni di piombo* przyjmuje się rok 1969 (zamach na Piazza Fontana jako wydarzenie inicjujące)¹. Problematyczne jest natomiast wyznaczenie daty końcowej tego okresu. Niektórzy badacze, jak Alan O’Leary oraz Isabelle Sommier, wskazują na rok 1982 (w którym nastąpiło rozwiązanie Czerwonych Brygad), zaś inni – m.in. Christian Uva i Andrea Minuz – za cezurę *anni di piombo* uznają zabójstwo Aldo Moro (wieloletniego lidera chadecji) przez Czerwone Brygady w 1978 r.² Pierwszy wariant periodyzacji posiada tę zaletę, iż obejmuje wszystkie istotne punkty topograficzne „dekady ołowiu” – zamachy na Piazza Fontana, Piazza della Loggia w Brescii oraz porwanie i zabójstwo Moro, ale także masakrę na dworcu kolejowym w Bolonii w 1980 r.

¹ Zob. m.in. Alan O’Leary, *Tragedia all’italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e Memoria*, Tissi 2007 oraz *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture*, eds. Beverly Allen i Paolo Russo, Mineapolis 1997. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia tekstów (zarówno anglojęzycznych, jak i włoskich) podaję w przekładzie własnym.

² Zob. *Imagining Terrorism. The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969–2009*, eds. Pierpaolo Antonello i Alan O’Leary, s. 7; Isabelle Sommier, *La storia infinita: implicazioni e limiti delle interpretazioni degli anni di piombo*, [w:] *Il libro degli anni di piombo. Storia e memoria del terrorismo italiano*, red. Marc Lazar i Marie-Anne Matard-Bonucci, Milano 2010, s. 143 oraz Christian Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Rubettino 2007, s. 19 i Andrea Minuz, *Cronaca di una stagione annunciata. Note sul cinema politico di Elio Petri*, [w:] *Ibidem*.

Walorem drugiej propozycji jest natomiast uznanie za datę graniczną wydarzenia powszechnie znanego (o wiele bardziej niż bolońska tragedia), które było zarazem punktem zwrotnym w historii Italii, ale i włoskiego kina³. W zgodnej opinii badaczy, rok 1978 zmienia bowiem sposób reprezentacji *anni di piombo*. Przekonanie o słuszności tej tezy stało się dla mnie argumentem przesądzającym o wprowadzeniu ram czasowych dla interesującego mnie fenomenu na lata 1969–1978, choć oczywiście wraz z rokiem 1978 włoski terroryzm i polityczna przemoc bynajmniej nie wygasła.

Pracę otwiera rozdział teoretyczny dotyczący tych relacji historii i filmu, które akcentują tematykę reprezentacji wydarzeń autentycznych w filmach fabularnych oraz tzw. „kina politycznego”, stanowiącego istotny kontekst dla tematu książki. Wybrane problemy związane z tymi zagadnieniami sygnalizuję w rozdziale pierwszym, w którym podejmuję próbę przedstawienia własnych modeli pojęciowych, pomocnych w porządkowaniu materiału poddawanego analizie⁴. W niniejszej pracy zawężam go do kinowych, pełnometrażowych filmów fabularnych z zakresu interesującej mnie tematyki. Przyjmuję kryterium tematyczne, nie stylistyczne – co oznacza, iż omawiam zarówno filmy zaliczane do nurtu kina autorskiego, jak i produkcje kina popularnego (fenomeny z kręgu filmu dokumentalnego pozostaną na marginesie podejmowanych rozważań).

Części analityczne poprzedza wprowadzenie o charakterze przeglądowym. Jego funkcja polega na zaprezentowaniu kluczowych wydarzeń politycznych związanych z tematem. Ponieważ tematyka ta została szczegółowo omówiona przez innych autorów, nie dokonuję tu ustaleń nowych – bibliografia poświęcona *anni di piombo* jako fenomenowi historycznego obejmuje wiele pozycji. Z tego samego powodu rezygnuję z przytaczania obszernej faktografii dotyczącej włoskiej „dekady ołowiu” (zawierającej np. nazwy wielu partii politycznych). Nie było bowiem moim zamiarem przygotowanie monografii „dekady ołowiu”, a jedynie nakreślenie kontekstu, wzbogacającego ogląd fenomenów filmowych. Ograniczam się

³ Twierdzi tak m.in. Christian Uva (zob. *ibidem*, s. 41) oraz Gino Nocera (zob. *idem*, *Gli anni di piombo al cinema*, [w:] *Il libro degli anni di piombo...*, s. 281).

⁴ Należy przy tym wspomnieć, że w polskim piśmiennictwie znaleźć można kilka prac poświęconych wzajemnym relacjom filmu i historii autorstwa Marka Hendrykowskiego (*Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000), Piotra Witka (*Kultura – film – historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005) i Doroty Skotarczak (*Media audiowizualne w warsztacie historyka*, Poznań 2008). Ważną publikacją dla dyskusji nad metodologią badań „historii w obrazach” jest także antologia przekładów pod redakcją Iwony Kurz (*Film i historia*, Warszawa 2008), w której znajdują się tłumaczenia prac fundamentalnych dla przyjętej perspektywy badawczej – „historiofotii” (mam tu na myśli Haydena White’a i Roberta Rosenstone’a). Istotną lekturą jest także wydana w języku polskim publikacja *Kino i historia* Marca Ferro (Warszawa 2011).

zatem do krótkiego przedstawiania tych zjawisk, które w istotny sposób wpłynęły na kształt kultury filmowej.

Kolejne rozdziały poświęcone są sposobom ujmowania interesującej mnie problematyki – „dekady ołowiu” – we włoskich filmach fabularnych. Aby lepiej unaocznic trajektorię ewoluowania interesującego mnie zagadnienia w kinematografii Włoch, zdecydowałam się na formułę dwóch rozdziałów o charakterze przeglądowym oraz dwóch mających charakter *case studies*. Jeśli chodzi o rozdziały „przeglądowe”, poświęcone są one – odpowiednio – okresowi 1969–1978 oraz 1979–2012. Datami granicznymi są tu, w obu przypadkach, wydarzenia polityczne – we włoskiej historiografii powszechnie przyjmowane jako cezury w dziejach powojennej republiki – „gorąca jesień” 1969 r. (będąca apogeum młodzieżowej kontestacji w Italii) oraz zabójstwo Alda Moro (1978). Przyjęty układ pracy oznacza zatem, że w rozdziale trzecim analizie poddane zostaną filmy, które w czasie swego powstania komentowały *anni di piombo* niejako na bieżąco, nierzadko w trybie publicystycznym, a w rozdziale piątym – realizacje podejmujące ów temat z perspektywy czasu (akcent położony tu zostanie na zagadnienia związane z krystalizowaniem się pamięci kulturowej o „dekadzie ołowiu”).

Rozdziały *stricte* analityczne dotyczą natomiast wspominanych już wydarzeń, które uznawane są za początek i koniec dekady „ołowiu” – kolejno: śmierci anarchisty Giuseppe Pinello, który w 1969 r. w tajemniczych okolicznościach wypadł z okna komisariatu (rozdział czwarty), oraz zabójstwa Alda Moro (rozdział szósty). Decyzja taka umożliwia działania komparatystyczne i podyktowana jest także próbą dyskursywnej problematyzacji powstałych w danym okresie filmów z zastosowaniem klucza tematycznego, tj. podziałem na terroryzm „czarny” (Pinelli) i „czerwony” (Aldo Moro).

W piśmiennictwie polskim uwagi w zakresie interesującej mnie problematyki pojawiają się w monografiach poświęconych kinu włoskiemu (pióra Tadeusza Miczki) oraz kinu kontestacji (autorstwa Konrada Klejsy)⁵, ale stanowią one raczej punkt wyjścia do rozważań na inne tematy. Problematykę reprezentacji *anni di piombo* w kinie podejmuje na gruncie piśmiennictwa anglojęzycznego Alan O’Leary⁶, natomiast z kręgu włoskiego należy wspomnieć Christiana Uvę zajmującego się szerzej pojętą tematyką

⁵ Tadeusz Miczka, *W Cinecittà i okolicach. Historia kina włoskiego od połowy lat pięćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych XX wieku*, Kraków 1993; Tadeusz Miczka, *10 000 km od Hollywood. Historia kina włoskiego od 1896 roku do połowy lat 50. XX wieku*, Kraków 1992; Tadeusz Miczka, *Kino włoskie*, Gdańsk 2009 (to w zasadzie przedruk obu wyżej wymienionych tomów, uzupełnionych o część 1990–1999); Konrad Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa 2008.

⁶ Alan O’Leary, *Tragedia all’italiana...*; Christian Uva, *Schermi...*

sporu politycznego we włoskich mediach audiowizualnych. O latach 70. traktują dwa tomy (wolumin XII i XIII) prestiżowego, piętnastotomowego wydania historii włoskiego kina oraz książka *Gli anni affolati* Claudio Bisoniego skoncentrowana raczej na szeroko pojętej kulturze filmowej⁷. Żadna z wymienionych publikacji nie wyczerpuje jednak interesującego mnie tematu i nie profiluje go w sposób, jaki zapropomowałam w mojej pracy. Wyrażam nadzieję, że okaże się ona atrakcyjna zarówno dla filmoznawców – zainteresowanych historią włoskiego kina, jak i dla italianistów koncentrujących swą uwagę na problematyce kulturowej.

⁷ Zob. *Storia del cinema italiano*, red. Flavio De Bernardis, (t. 1970–1976), Venezia-Roma 2008; *Storia del cinema italiano*, red. Vito Zagarrio (t. 1977–1985), Venezia-Roma 2008; Claudio Bisoni, *Gli anni affolati*, Roma 2009.

Rozdział 1

Film – historia – polityka. Uwagi teoretyczne

Temat niniejszej książki każe przyjrzeć się relacji film – historia. Przedmiotem mej uwagi będą bowiem „filmy o historii”, które zarazem są w historię uwikłane – tzn. uzależnione bywają od ideologicznych, politycznych bądź ekonomicznych mechanizmów. Na narracyjny oraz konstrukcyjny wymiar historii (nie tylko tej filmowej) zwracali uwagę m.in. Hayden White oraz Robert Rosenstone. Sformułowane przez nich koncepcje – w szczególności odnoszące się do tzw. historiofotii, czyli „historii w obrazach” – zostały szczegółowo omówione przeze mnie w innym miejscu¹; tutaj przypomnę kwestie najistotniejsze.

W wydanej w 1973 r. *Metahistory*, która stała się ważnym tekstem dla dyskusji na temat pisarstwa historycznego, Hayden White dowodzi, iż poznaniem historycznym rządzą tropy i figury literackie, a badana przez nauki historyczne przeszłość jest niedostępna inaczej niż za pomocą narracji. Wybór fabularnej struktury zależy rzecz jasna od samego historyka/interpretatora, który jednak – o czym zapomnieć nie wolno – uwarunkowany jest teraźniejszymi dla niego kulturowymi i estetycznymi kategoriami, tworzącymi społeczne ramy jego narracji. Wedle White’a

każda historia pisana powstaje w efekcie kondensacji, przeniesienia, symbolizacji oraz selekcji: są to dokładnie te same procesy, które decydują o kształcie reprezentacji filmowej. Medium jest inne, ale sposób kreowania przekazu pozostaje ten sam².

Podobnie twierdzi Rosenstone:

Fakt, że film fabularny ze swej istoty opiera się na konfliktach między bohaterami i przedstawia materię filmową w zgodzie z konwencjami narracyjnymi nie odróżnia go znacząco od większości dzieł historii pisanej³.

¹ Zob. Anna Miller-Klejsa, *Resistenza we włoskim filmie fabularnym*, Łódź 2013 (rozdział II).

² Hayden White, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, [w:] *Film i historia*, red. Iwona Kurz, Warszawa 2008, s. 119.

³ Robert A. Rosenstone, *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, tłum. Ł. Zaremba, [w:] *Film i historia...*, s. 103.

Filmując czy pisząc historię, reżyser lub historyk konstruuje model, który jest zdolny zastąpić minioną rzeczywistość – co nie oznacza ani powielenia przeszłości, ani oderwania od niej, ale stanowi formę „pomiędzy”. Rosenstone stwierdza:

audiowizualna opowieść historyczna konstruuje historyczne światy możliwe będące w relacjach nie tyle przyległości, co równoległości i sąsiedztwa z alternatywnymi historycznymi światami możliwymi powstałymi w oparciu o strategię pisanej i oralnej tradycji historycznej.

Żaden z badaczy nie twierdzi oczywiście, że historia i fikcja są tym samym. Rosenstone deklaruje:

Jako historyk wierzę w rzeczywistość desygnatów – czyli świata. Wierzę, że empiryczne fakty istnieją i twierdzę, że jeśli z tego przekonania zrezygnujemy – nie będziemy więcej historykami⁴.

White akcentuje natomiast, że konstrukcja materiału fabularnego powinna być podporządkowana prawdzie dyskursu o przeszłości (opartego na naszej dotychczasowej wiedzy), a osąd musi wynikać ze skumulowanej wiedzy pochodzącej z historycznych tekstów kultury, do których należy także film.

Stanowisko takie naraża jednak nieco problemów. Filmy o tematyce historycznej uruchamiają bowiem specyficzny tryb analizy, którą można by nazwać „analizą faktograficzną”. Polega ona na weryfikacji danych zawartych w tekście filmu w celu sprawdzenia wiarygodności komunikatu⁵. Zabieg możliwie najbardziej starannej „weryfikacji” materiału filmowego niesie jednak ze sobą niebezpieczeństwo poszukiwania bezpośredniej odpowiedniości obrazu filmowego do sfery (minionej) rzeczywistości, w wyniku czego film byłby „rozliczany” wyłącznie z wierności wobec historycznych faktów. Jak słusznie konstatają badacze zajmujący się reprezentacją historii w kinie, film nigdy nie stanie się dokładną repliką tego co się zdarzyło. Przekonanie to wyraża się w prowokacyjnym paradoksie: „Na ekranie historia musi być fikcyjna po to, by była prawdziwa”⁶.

⁴ Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge 1995, s. 246.

⁵ Na sposób oświetlania danego fragmentu historycznej przeszłości wpływ ma oczywiście inwencja twórcza, ale także świadomość historyczna i ideologiczna, jaką dysponuje nadawca komunikatu; „faktograficzny” tryb jego analizy jest zaś możliwy dzięki (i zależny od) wiedzy pozafilmowej widza oraz paratekstów (a więc zewnętrznych informacji okalających filmowy tekst).

⁶ Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past...*, s. 70.

Za wpływowego teoretyka refleksji nad historią i kinem uznawany jest także francuski historyk Marc Ferro. Podobnie jak White i Rosenstone wskazuje on na konstrukcyjny charakter pracy historyka i filmowca, pytając retorycznie „czyż mając możliwość korzystania z tych samych źródeł wszyscy historycy napisaliby taką samą historię Rewolucji”⁷? Ferro silniej niż White i Rosenstone akcentuje natomiast propagandowy wymiar filmowej historii:

kiedy tylko rządzący zdali sobie sprawę z funkcji, jaką może pełnić kino, próbowali nim zawładnąć i wykorzystać do własnych celów. Różnice w tym przypadku sytuują się na poziomie świadomości, nie zaś ideologii, albowiem zarówno na Zachodzie, jak i na Wschodzie rządzący przyjmowali identyczną postawę⁸.

Jednak na szczęście – jak dowodzi Ferro – filmowe obrazy historii niekoniecznie i nie zawsze odpowiadają wizjom rządzących. Uważna analiza (także realizatorskich potknięć) może odsłonić motywacje twórców i dostarczyć dowodów na to, jak silnie na tekst wpływali politycy oraz kontekst produkcji. Wedle badacza, to właśnie owe „lapsusy” czynią z filmów pełnoprawny obiekt namysłu historyka – umożliwiają skorygowanie lub dekonstrukcję uporządkowanej, oficjalnej Historii (przez duże „H”).

Zdiagnozowane przez Ferro powiązanie filmu o tematyce historycznej z dyskursami politycznymi teraźniejszości nie jest szczególnie odkrywcze i bywa powtarzane przez wielu autorów⁹. Jak nie bez racji twierdzi Lino Micciché, film jest za każdym razem „dokumentem danego momentu historycznego [...] do niego także, właśnie z tego powodu będzie się musiał odwołać historyk-interpretator dnia jutrzejszego”¹⁰. Filmowe obrazy dotyczące historii są bowiem nie tylko świadectwem pamięci kulturowej w określonym momencie historycznym, ale także – w równej mierze – czynnikiem wpływającym na jej stan¹¹.

⁷ Marc Ferro, *Historycy i kino*, „Kino” 1989, nr 10, s. 27.

⁸ Marc Ferro, *Kino i historia*, tłum. T. Falkowski, Warszawa 2011, s. 37.

⁹ Zob. m.in. Rafał Marszałek, *Film i historia (II)*, „Kino” 1981, nr 2, s. 29; Marek Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000, s. 26; Gian Piero Brunetta, *Il cinema come storia*, [w:] *La storia al Cinema. Ricostruzione del passato/interpretazione del presente*, red. Gianfranco Gori, Roma 1994, s. 468.

¹⁰ Lino Micciché, *Film i historia*, „Kino” 1981, nr 7, s. 26.

¹¹ Jak zauważa Andrzej Garlicki: „Mamy tu oczywiście do czynienia ze sprzężeniem zwrotnym, bo zarówno film kreuje świadomość historyczną społeczeństwa, jak i świadomość historyczna oddziałuje na film” (Andrzej Garlicki, *Film wobec świadomości historycznej*, „Kino” 1975, nr 10, s. 25).

Film historyczny a film inspirowany faktami

Nie ulega wątpliwości, że wszystkie omawiane w niniejszej pracy filmy o *anni di piombo* są w historię „uwikłane”. Nie wszystkie jednak dałoby się określić jako „filmy historyczne” (w sensie „mówiące o przeszłości”) w momencie ich produkcji. Istotną część książki stanowią bowiem realizacje o „dekadzie ołowiu”, które powstawały i komentowały społeczno-polityczne problemy „na bieżąco”. Zresztą samo pojęcie „film historyczny” bywa przez różnych autorów używane w odmiennych kontekstach (o czym pisałam w innym miejscu¹²) i stanowi jedną z kilku nazw (inne, to m.in. „film kostiumowy” i „film z epoki”¹³) stosowanych w odniesieniu do filmów, których narracja w części bądź w całości jest osadzona w przeszłości. Wedle niektórych badaczy na miano filmów historycznych w sensie właściwym zasługiwać by miały wyłącznie produkcje odwołujące się przy tym do rzeczywistych „historycznych” zdarzeń lub postaci. O ile jednak wyłączenie z pola pojęciowego „film i historia” tzw. „filmów kostiumowych” (nieodnoszących się do historycznych wydarzeń) wydaje mi się zabiegiem sztucznym, o tyle sam podział na filmy fabularne oparte na faktach oraz filmy czysto fikcyjne z tzw. „tłem epoki” jest w moim przekonaniu sensowny¹⁴. Stał się on jednym z kryteriów zaproponowanego przeze mnie schematu dotyczącego reprezentacji historii w filmie (tabela 1), który omówiłam dokładniej w książce *Resistenza we włoskim fabularnym*. Z uwagi na to, że model ten zachowuje swą ważność dla tematu niniejszej książki – traktującej o innym rozdziale włoskich dziejów – pozwalałam sobie skorzystać z niego ponownie w celu uporządkowania części materiału badawczego.

W przypadku filmów traktujących o fenomenach należących do przeszłości w momencie realizacji tych filmów (w mojej pracy są to produkcje o *anni di piombo* zrealizowane po 1978 r.) wyodrębnione przeze mnie kryteria obejmują: charakter fabuły (rozdzielam zatem, czy film jest fabularyzującą faktów historycznych, czy raczej filmem ewokującym „wrażenie

¹² Zob. Anna Miller-Klejsa, *op. cit.*

¹³ Zdarzają się i inne nazwy. Pierre Sorlin „filmy kostiumowe” nazywa filmami *quasi-historical* bądź filmami z „pretekstem historycznym”. Zob. Pierre Sorlin, *Klio na ekranie albo historyk w mroku*, „Film na Świecie” 1980, nr 4, s. 48–49.

¹⁴ Należy zaznaczyć, że „film fabularny” jest pojęciem potocznym, rozumianym wedle społecznego uzusu (teoretyczna poprawność nakazywałaby mówić bądź o filmie fikcyjnym, bądź – zważywszy na problemy związane z kategorią „filmu historycznego” – o filmie aktorskim). We współczesnej kulturze audiowizualnej coraz trudniej zresztą określić rodzajową specyfikę komunikatu filmowego – istnieją przecież filmy fikcyjne udające dokumenty (*mockumentaries*) oraz produkcje, które w swej strukturze zawierają zarówno partie fikcyjne, jak i dokumentalne.

Tabela 1

Charakter fabuły		Horyzont narracji		Materiały archiwalne	
Fabularyzacja faktów historycznych jest głównym celem filmu; mogą jej towarzyszyć wątki fikcjonalne	Film ewokuje „wrażenie epoki” przez walory wizualne lub/i dźwiękowe bez rozbudowanych wątków odnoszących się do konkretnych wydarzeń historycznych; motywy historyczne mogą być obecne (przywołane postacie, wydarzenia autentyczne); [film kostiumowy]	Akcja filmu rozgrywa się wyłącznie w przeszłości (w odniesieniu do czasu powstania filmu)	Istnieje współczesna rama narracyjna (prolog bądź/ oraz epilog); przeszłość ewokowana w opowiadaniu, a akt narracji ułożony jest w teraźniejszości	tak	nie
	•	•		•	
	•	•			•
	•			•	
	•				•
				•	
					•
				•	
					•

Źródło: opracowanie własne.

epoki”), horyzont narracji (czy akcja filmu rozgrywa się wyłącznie w przeszłości w odniesieniu do czasu jego powstania, czy też zawiera on współczesną ramę narracyjną, względnie „współczesny” prolog bądź epilog „po latach”) oraz obecność w narracji materiałów archiwalnych. Przy pierwszym kryterium preferuję termin „film ewokujący wrażenie epoki” lub „film z tłem epoki”, gdyż wydaje mi się on trafniejszy, biorąc pod uwagę temat mojej pracy. Interesują mnie bowiem filmy podejmujące temat nie zamierzchłej przeszłości, ale te dotyczące historii najnowszej; niezbyt zřęcznie byłoby zatem mówić tu o „filmie kostiumowym”.

Jeśli idzie o kryterium nazwane przeze mnie „horyzontem narracji”, określenia użyte do opisu tego wariantu („współczesna”, „teraźniejszość”) odnoszę konsekwentnie do czasu powstania filmu. Dość niejasne może się tu wydać sformułowanie: „przeszłość ewokowana w opowiadaniu”. Nasuwa się bowiem pytanie, w jaki sposób może być ona przywoływana? Czy na przykład wystarczy napomknięcie o niej w dialogach? Na potrzeby niniejszej pracy przyjmuję, iż film spełniający wymogi zarysowanej kategorii ewokuje „przeszłość”, czyli „historię”, przez walory wizualne; widz musi niejako stać się jej naocznym świadkiem w toku fabuły¹⁵. Tak skonstruowany model nie uwzględnia, rzecz jasna, wszystkich wariantów omawianego zagadnienia. Nie obejmuje choćby przypadku, gdy akcja filmu rozgrywa się w przeszłości i doprowadzona zostaje do teraźniejszości. Mój wybór jest jednak świadomy – takie poszerzenie zakresu zaowocowałoby bodaj zbyt dużym nadmiarem; zależy mi raczej na zasygnalizowaniu najistotniejszych, tj. najczęściej spotykanych możliwości, których kombinatoryka prowadzi do wyodrębnienia głównych strategii ewokowania historii w filmie.

Obecność materiałów archiwalnych stanowi ostatnie kryterium modelu. Abstrahując od rozmaitych możliwości ich wprowadzania w strukturę fabularną filmu, może zdarzyć się tak, że jakieś fragmenty identyfikowane przez widza jako *footage*, wyglądające nawet bardzo wiarygodnie, zostały zainscenizowane; prezentowane na ekranie wydarzenia – ukazujące się w nieuporządkowanym przebiegu, sugerującym „potok życia” – okazują się w istocie sfabrykowane. Przy tym kryterium nie pytam więc o autentyczność materiałów (czasem bowiem trudno jednoznacznie orzec o ich statusie ontycznym), ale o samą obecność ujęć, które bądź mają charakter dokumentalny, bądź takowy imitują za pomocą określonych środków stylistycznych (m.in. kamery z ręki, czarnobiałej barwy obrazu lub jego „gruboziarnistej” faktury).

¹⁵ Pojęcie „akt narracyjny” rozumiem za Mirosławem Przyłipiakiem. Zob. Mirosław Przyłipiak, *Narracja*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, red. Alicja Helman, t. 5, Kraków 1993, s. 34.

Nieco inne problemy pojawiają się w odniesieniu do fabuł, które podejmują interesujący mnie temat, ale w momencie powstania były *de facto* filmami współczesnymi. W mojej pracy są to filmy o *anni di piombo* komentujące na bieżąco polityczną rzeczywistość Włoch lat 70., a zatem te zrealizowane w latach 1969–1978. Kategoriami, które zastosowałam przy porządkowaniu filmów tej grupy byłyby: miejsce wątku politycznego w fabule (czy pełni on rolę pierwszo- czy drugoplanową), jego status wobec świata ekstradiegetycznego (odwołanie do faktycznych wydarzeń politycznych) i wreszcie obecność w narracjach autentycznych materiałów medialnych (tabela 2).

Tabela 2

	Wątek polityczny		Odwołanie do autentycznych wydarzeń politycznych		Bieżące materiały medialne	
	tło	główny temat	tak	nie	tak	nie
1	•		•		•	
2	•		•			•
3	•			•	•	
4	•			•		•
5		•	•		•	
6		•	•			•
7		•		•	•	
8		•		•		•

Źródło: opracowanie własne.

Najogólniej mówiąc, interesujące mnie realizacje formułują w formie fabularnej refleksję na temat metod sprawowania władzy, mechanizmów demokracji, istoty walki politycznej oraz ustrojowych determinant zjawisk społecznych. Pierwszym wyróżnikiem filmów o *anni di piombo* nakręconych *in statu nascendi* (a zatem w „dekadzie ołowiu”) jest zatem odniesienie do rzeczywistości politycznej współczesnych im Włoch. Kryterium to nie jest oczywiście wystarczające. Wątek polityczny inaczej funkcjonuje bowiem w *Śledztwie w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem* (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, reż. Elio Petri, 1970), w którym pełni rolę pierwszoplanową, a inaczej w *Portrecie rodzinnym we wnętrzu* (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974) Luchino Viscontiego, gdzie jest jedynie subtelnie zarysowany. Różnica w ostrości występowania wątku politycznego stanowi więc pierwsze zaproponowane kryterium.

Kategorię odwołania do autentycznych wydarzeń politycznych należałoby opatrzyć komentarzem, iż niekiedy bezpośrednie odniesienie do historycznych faktów ustępuje miejsca nawiązaniom mniej oczywistym, choć identyfikowalnym. Zdarza się, iż dramaturgiczna więź głównego wątku z rzeczywistym zdarzeniem jest silniejsza – wydaje się wówczas jakby reżyser wziął na warsztat konkretne wydarzenie i jedynie trochę je „przykroił” do wymogów filmowej dramaturgii. Wiele z interesujących mnie realizacji zawiera w swej strukturze bieżące materiały medialne – najczęściej fragmenty prezentujące strajkujących studentów oraz starcia manifestujących z siłami porządkowymi. Podobnie jak w wypadku filmów historycznych, obecność *footage* stanowi ostatnie kryterium budowanego modelu. Przy tej kategorii ponownie nie pytam jednak o autentyczność materiałów, ale o samą obecność ujęć, które mają charakter dokumentalny bądź takowy imitują.

Oczywiście, każdy z wyodrębnionych przeze mnie wyznaczników (zarówno w pierwszym, jak i drugim schemacie) ma postać skali, płynnego continuum. Zarysowane kategorie lokalizują wyłącznie kluczowe dla tematu napięcia, a nie całą gamę możliwych do pomyślenia wariantów i odcieni tego problemu.

Filmy o polityce i filmy polityczne

Choć dla tematu niniejszej książki niewątpliwie istotna jest relacja historii i kina, innym kontekstem pomocnym do opisu filmowych reprezentacji wydarzeń lat 70. wydaje się pojęcie kina politycznego¹⁶. Tadeusz Miczka nie bez racji stwierdza:

pojęcie „kino polityczne” jest bardzo umowne. Mieści w sobie klasyfikację sporządzaną zazwyczaj na podstawie tematyki, ideologicznej zawartości i społecznej funkcji filmów, ale przede wszystkim dotyczy utworów sytuujących się w szerokim publicystycznym (korzystającym z pretekstu skuteczności i doraźnej użyteczności) nurcie kina narodowego, które nie stało się szkołą, prawdziwym kierunkiem czy gatunkiem¹⁷.

Z drugiej strony, w zachodniej krytyce filmowej drugiej połowy lat 60. i lat 70. termin „kino polityczne” jest nadużywany w sposób pozwalający mniemać o jego gatunkowej właśnie naturze. Popularność tego określenia wiąże się oczywiście z politycznym zaangażowaniem zarówno

¹⁶ O problemacie kina politycznego zob. m.in. Kamil Minkner, *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Warszawa 2012.

¹⁷ Tadeusz Miczka, *W Cinecittà i okolicach: Historia kina włoskiego od połowy lat pięćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych XX wieku*, Kraków 1993, s. 315.

znacznej części filmowców, jak i wielu krytyków, niejednokrotnie wprost wyrażających swoje lewicowe sympatie i poparcie dla partii (najczęściej komunistycznej)¹⁸. Swoistą arenę dla skandalizujących i zaangażowanych filmów niemalże z całego świata stanowił Festiwal Nowego Kina w Pesaro (organizowany od 1965 r.), który pod koniec dekady stał się jedną z ważniejszych imprez filmowych w Europie¹⁹.

Opatrywanie wielu włoskich produkcji w latach 70. etykietką kina politycznego można tłumaczyć rozmaitymi sposobami rozumienia tego pojęcia²⁰. I tak na przykład Geoffrey Nowell-Smith wyróżnia cztery kręgi tematyczne włoskiego kina politycznego: nurt związany z Południem Włoch (Sycylią, mafią i wszelkimi problemami społecznymi dotyczącymi tego regionu), nurt rozrachunkowy poruszający temat faszyzmu i ruchu oporu, nurt prezentujący korupcję i degenerację struktur politycznych (tu lokuje filmy Rosiego), a wreszcie filmy o „tematyce historycznej komentujące (bezpośrednio lub pośrednio) tematy polityczne” (np. *Bitwa o Algier*)²¹. Zgoła inne wytłumaczenie terminu „kino polityczne” proponuje prestiżowe wydanie piętnastotomowej historii włoskiego kina. Peppino Ortoleva, pisząc o kinie politycznym w tomie traktującym o latach 70., wyodrębnia bowiem: (1) kino walczące (*cinema militante*), do którego zalicza filmy wyprodukowane przez grupy i kolektywy filmowców, niemające szerokiej dystrybucji, oraz trzy kategorie politycznego kina „komercyjnego”. Są nimi (2) filmy demaskujące/oskarżające (*film di denuncia*), które odkrywają narodowe tajemnice i ukazują „prawdziwe” oblicze obowiązującego systemu (jako przykład podaje tu *Dajcie sensację na pierwszą stronę*); (3) *film inchiesta*²², które miałyby ujawniać polityczne oraz instytucjonalne tajemnice (Ortoleva pisze, że jest to bardzo rzadka

¹⁸ Za początek włoskiego kina kontestacji uznaje się film *Przed rewolucją* (*Prima della rivoluzione*, 1964) Bernardo Bertolucciego oraz *Pięści w kieszeni* (*Pugni in tasca*, 1965) Marco Bellocchia. Zob. Konrad Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa 2008 (o włoskim kinie kontestacji traktuje rozdział VII).

¹⁹ Inne ważne imprezy tamtych lat to: Colloqui Cinematografici di Carra i la Mostra Internazionale del Cinema Libero di Poretta Terme.

²⁰ Jednym z nich jest „upolityczniona” klasyfikacja filmów stworzona w latach 70. przez Jean-Luisa Comollego i Jeana Narboniego. W ich ujęciu każdy film jest polityczny, gdyż zawsze odnosi się w jakiś sposób do ideologii dominującej (reprodukuje ją bądź stara się ją podważyć). Koncepcję Comollego i Narboniego szczegółowo omawia Konrad Klejsa. Zob. Konrad Klejsa, *Filmowe oblicza...*, s. 114–115.

²¹ *The Oxford History of World Cinema*, ed. Geoffrey Nowell-Smith, Oxford 1997, s. 592.

²² *Inchiesta* to badanie, dochodzenie, śledztwo. Termin *Film d'inchiesta* odnosiłby się zatem do realizacji, które w zamierzeniu dochodziły „prawdy”, wyjaśniając fakty nie do końca zbadane. Swoistym wyróżnikiem politycznych filmów lat 70. jest też długość tytułów: niejednokrotnie są one wielce rozbudowane – np. *Sbatti il mostro in prima pagina, Indagini su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, Confessione di un commissario di polizia al Procuratore della Repubblica*.

odmiana i jako jedyny przykład wskazuje film *Sprawa Mattei*); wreszcie (4) *incursioni nella storia* – filmy historyczne, które ujawniają zapomniane epizody włoskich dziejów, albo były czytane przez pryzmat bieżący (np. *Corbari*)²³.

Pomijając nieprecyzyjność przywołanej typologii (szczególnie niewyraźna jest tu granica między *film inchiesta* a *film di denuncia*; można by także zapytać, czy film historyczny ujawniający „tajemnicę” byłby zakwalifikowany do trzeciej czy czwartej kategorii?), warto zwrócić uwagę, że jako kryterium pojawia się w niej znacznik instytucjonalny politycznego kina (niezależne kino walczące); nie ma już jednak na przykład mowy o kryteriach związanych ze stylem i estetyką. Podstawowy dylemat, który przybrał na sile pod koniec lat 60. XX w. (a wcześniej postawiony został przez lewicujących awangardystów lat 20.), zawiera się w pytaniu, czy aby zakwalifikować film jako polityczny musi on zawierać wyłącznie polityczne treści, czy też powinien wykazać się „polityczną” formą.

Pod koniec lat 60. ukształtowały się (i zachowały swą żywotność w kolejnej dekadzie) dwa stanowiska. Zwolennicy pierwszego przyjmowali, że film polityczny to produkcja prezentująca polityczne (w znaczeniu: rewolucyjne) treści za pomocą znanych i powszechnie akceptowanych konwencji przedstawieniowych. Radykałowie zaś twierdzili, że „prawdziwe” filmy polityczne odznaczać się muszą szczególnymi właściwościami stylistycznymi, dzięki którym byłyby inne od produkcji głównego nurtu, uznawanych za ucieleśnienie dominującej – kwestionowanej właśnie – kultury. Zwolennicy drugiej opcji rozróżniali więc wyraźnie „filmy o polityce” i „filmy polityczne”. Jak twierdził Jean-Luc Godard, „filmy o polityce odnoszą się do pewnej działalności politycznej, ale nie są częścią tej działalności”²⁴.

„Polityczne filmowanie” polegać by miało na wywracaniu powszechnie akceptowanych konwencji. Preferowano zatem chwytły zrywające z przezroczystością narracji, osłabiające przyczynowo-skutkową logikę zdarzeń oraz strategię autotematyczne, podkreślające konstruowany charakter wypowiedzi. Wedle radykałów kwestionowanie zasad formalnych, na których opierało się kino głównego nurtu, było równoznaczne z podważeniem jego ideologicznych fundamentów; filmy polityczne nie miały być „spektaklem

²³ Peppino Ortoleva, *Cinema politico e uso politico del cinema*, [w:] *Storia del cinema italiano*, red. Flavio De Bernardis, (t. 1970–1976), Venezia–Roma 2008, s. 162–164. O filmach *Corbari* i *Agnieszka idzie na śmierć* (*Agnese va a morire*), które traktują o ruchu oporu, ale były odczytywane przez pryzmat lat 70., piszę w książce *Resistenza we włoskim filmie fabularnym* (rozdział V).

²⁴ Jean-Luc-Godard. *Interviews*, ed. David Sterritt, Jackson 2001, s. 82.

odmowy”, lecz „odmową spektaklu”²⁵. W konsekwencji, klasycznie zrealizowane filmy, podejmujące nawet istotne tematy społeczne, były najczęściej źle przyjmowane przez krytykę. Wedle zaangażowanych teoretyków formuła widowiska osłabiała bowiem polityczny radykalizm i rewolucyjny zapał, wpisując go w sferę kinematograficznej fikcji. Przykładem z „włoskiego podwórka” ilustrującym ten tryb myślenia mogą być negatywne recenzje utrzymanego w stylu zerowym filmu *Miłość bywa zbrodnią* (*Delitto d'amore*, reż. Luigi Comencini, 1974). Nie pomógł ani temat (ciężka sytuacja robotników pracujących w fabryce), ani finał realizacji (bohater grany przez Giuliano Gemmę zabija znienawidzonego właściciela fabryki, by pomścić żonę – ofiarę zanieczyszczenia w zakładzie pracy). Producent filmu, zirytowany negatywną reakcją włoskich krytyków, miał wtedy powiedzieć: „Słuchaj, ja więcej niż zezwolenie na zabicie padrone zrobić w filmie nie mogę. Czego do cholery chcecie więcej?”²⁶

Wedle radykalnych twórców, kino polityczne (walczące – *militant cinema*, partyzanckie – *guerilla cinema*, kontrkino – *counter cinema*) zakładało negację systemu także na poziomie instytucjonalnym. Jak twierdził Goudard: „Jest niemożliwe zrealizowanie filmu politycznego wewnątrz systemu (produkcji, dystrybucji). Z chwilą gdy budżet filmu przekracza 500 tysięcy franków, zaczyna się przerabianie scenariusza”²⁷. Ideałem były więc rozmaite produkcje awangardowe, undergroundowe i „niezależne”²⁸. W Italii lat 70., podobnie jak w innych krajach Europy Zachodniej, podjęto zatem próbę stworzenia niezależnych mediów (finansowanych ze źródeł innych niż państwowy mecenat oraz prywatne konsorcja) i ich kanałów dystrybucji. Jak grzyby po deszczu wyrastały kolektywy twórcze oraz stowarzyszenia i koła umożliwiające alternatywny obieg eksploatacji

²⁵ Przywołane hasła przejęte przez środowiska lewicowe w 1968 r. odnosiły się pierwotnie do filmów sytuacjonistycznych i sytuacjonistycznej teorii spektaklu. Więcej na ten temat zob. Konrad Klejsa, *Filmowe oblicza*, s. 107–110.

²⁶ Wypowiedź Ugo Pirro zamieszczona w: Franca Faldini, Goffredo Fofi, *Il cinema italiano d'oggi 1970–1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Milano 1984, s. 93.

²⁷ Cyt. za: Bolesław Michałek, *Kino naszych czasów*, Warszawa 1972, s. 47.

²⁸ Wśród politycznych projektów warto wymienić serię filmów zrealizowanych przez Guido Lombardiego i Annę Lajolo. Tytuł każdego filmiku stanowił kolejną literę alfabetu (całość serii pomyślana była jako filmowe abecadło, ale projekt zakończył się na literze E). Profilowany politycznie był także krótkometrażowy, awangardowy film Alberto Grifiego, *Le avventure di Giordano Falzoni* (1971) sytuowany między bajką a traktatem politycznym. Film miał być metaforą *arte stuprata* (zgwalczonej sztuki), uosobionej przez śpiącą królową, którą artysta (książę Falzoni) wybudza ze snu za pomocą serii optycznych sztuczek (spowity śniegiem krajobraz miał być alegorią estetyki „przykrytej” ideologią klasy dominującej). Więcej na temat włoskiej sztuki awangardowej lat 70. zob. Bruno Di Marino, *Oltre l'underground. Il cinema di ricerca, il videotape e l'animazione d'autore*, [w:] *Storia del cinema italiano...*

i wyświetlanie filmów na małą skalę. Wszystkie one nie przetrwały próby czasu, a dziś odnotowywane są jedynie na marginesach tomów o historii filmu bądź przez kolekcjonerów osobliwych akronimów. Istniały więc m.in. CCM (Collettivi Cinema Militante), GIFIP (Gruppo d'Iniziativa per il Film d'Intervento Politico), CUP (Circoli di Unità Proletaria), a formacją zrzeszającą włoski underground twórczości audiowizualnej było CCI – Cooperativa del Cinema Indipendente. Produkowane przez kolektywy filmy, zarówno dokumentalne, jak i parafabularne, pomyślane były jako narzędzie agitacji oraz przekazywania informacji. Zaś dla ludzi zaangażowanych politycznie miały one w ogromnej większości charakter czysto użytkowy, tj. dla środowisk „wywrotowych” były kanałem komunikacyjnym, pełniąc funkcję, którą w ruchach rewolucyjnych odgrywały ulotki propagandowe oraz broszury polityczne. Wspomniane stowarzyszenia przybierały często formę dyskusyjnych klubów, w których szeroko komentowano nie tylko bieżące sprawy polityczne, ale również roztrząsano propagowane przez prasę filmową problemy teoretyczne – m.in. właśnie kwestię kina politycznego. Zagadnieniu temu poświęcano całe sekcje „Ombre rosse”, „Bianco e Nero” czy „Cinema Nuovo”. O kinie rewolucyjnym/walczącym pisano na łamach „Cineforum”, „Cinemasessanta” (jeden z numerów nosił tytuł „Cahiers du Cinéma”, „Cinéma 71”, „Cinéthique”, „Positif”: 4 proposte di cinema politico)²⁹ oraz „Filmcritica” („czy powinniśmy uważać za rewolucyjny film, który mówi «precz z policją» za pomocą tych samych rozwiązań stylistycznych, z jaką mógłby powiedzieć niech żyje imperializm?” – pytał jeden z krytyków³⁰).

Krytycy zwracali niekiedy uwagę na rewolucyjną bezużyteczność eksperymentów, które nie tylko napotykały trudności dystrybucyjne, ale najczęściej zostają również przez publiczność odrzucone jako niezrozumiałe. Jerzy Płazewski pisał:

Nie można przymykać oczu na istotne ograniczenia nurtu „podziemnego”: na monotematyczność bliską monotonii; na inflację słowa, przerastającego warsztatowe możliwości improwizowanych aktorów; [...] wreszcie na największy mankament tego kina: docieranie do minimalnego kręgu widzów. [...] Dodajmy do tego jeszcze to, że nieliczna widownia tych filmów składa się z reguły z ludzi już uprzednio przekonanych do tezy autora, co najwyżej utwierdzających się w wierze, gdy chodzi przede wszystkim o poruszenie obojętnych³¹.

²⁹ Szerzej o debacie francuskiej krytyki (m.in. między *Cahiers du Cinéma* oraz *Cinéthique*) zob. Konrad Klejsa, *Filmowe oblicza...* (rozdział III) oraz Łucja Demby, *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej*, Kraków 2002.

³⁰ Francesco Pecori, *Il metodo americano del cinema politico*, „Filmcritica” 1973, nr 232.

³¹ Jerzy Płazewski, *Nad mapą nowego kontynentu*, „Kino” 1974, nr 99, s. 52.

Kino polityczne radykałów, a zatem twórców eksperymentujących z „filmowym językiem” rzeczywiście nierzadko spotykało się z odrzuceniem ze strony widzów. Na problem publiczności, z właściwą sobie ironią, zwrócił uwagę Pier Paolo Pasolini, wyróżniając dwie kategorie odbiorców: kategorię A, „która cieszy się sadomasochistyczną wolnością reżyserów i bierze udział w transgresywnych orgiach”; oraz kategorię B (pozostającą w przytłaczającej większości), która „bulwersuje się, odżegnuje, śmieje się, krzyczy...”³². Działanie „zaangażowanych” twórców Pasolini komentował zaś w następujący sposób:

Godard [...] gdy prowokuje, czyni to zawsze w wymiarze formalnym [...], dajmy na to, tworząc nadmiernie długi kadr, wykraczający poza granice tego, co można znieść i co jest przyjęte. W oczywisty sposób działa wtedy na kilku płaszczyznach: (1) chce sprawić, by odbiorca myślał o kinie, ale jednocześnie nie pozwala mu się łudzić, że ma przed sobą po prostu film, czy też w ogóle dzieło sztuki, które należałoby zwyczajnie zaakceptować; (2) chce zranić odbiorcę jako głupka, czyli wroga kina, który w swej błogosławionej nieświadomości zapłacił za swój bilet po to, by zobaczyć film (jest to pełne pogardy sadystyczne podejście do widza; jest to jakby uśmiech pełen ascetycznego okrucieństwa); (3) chce wywołać u widza (kategorii A) przyjemność z cierpienia; widz znosi męczeństwo zadawane mu nienaturalnym ujęciem z przyjemnością; (4) chce słusznie cierpieć własne męczeństwo, jako że widz kategorii B [...] nie omieszka narzucić tego męczeństwa³³.

Trzeba jednak zaznaczyć, że – z małymi wyjątkami – tzw. włoskie kino polityczne (filmy o sprawach społecznie istotnych, a więc także i produkcje o *anni di piombo* zrealizowane w latach 70.) było najczęściej klasyczne pod względem formalnym. Eksperymentowanie z językiem filmu we Włoszech nie było tak powszechne jak na przykład we Francji,

³² Pier Paolo Pasolini, *Kino niepopularne*, tłum. M. Salwa, [w:] idem, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, wybór i wstęp M. Werner, Warszawa 2012, s. 207.

³³ Ibidem. O włoskiej „kulturze kontestacji” (a zatem także i radykalnym kinie politycznym realizowanym w Italii) intelektualista pisał natomiast: „Nie mówię, że wszyscy redaktorzy «Quaderni Piacentini» czy innych czasopism o podobnym światopoglądzie, zainspirowani przez liderów Ruchu Studenckiego – ale niektórzy, a szczególnie grupy, które wokół nich działają, mają charakter neożdanowszczyzny. [...] Tak naprawdę to niezgłębiona do końca przez WPK krytyka stalinizmu stała się absurdalnie neostalinizmem. Tym nowym zjawiskiem typowym, począwszy od sześćdziesiątego ósmego roku, jest lewica faszystowska. W pamflocie można by napisać tak: wielu niedoinformowanych młodych ludzi, wraz z posiwiąłymi starszymi panami, po odtąnczeniu walca z awangardą, szykuje się do kolejnego tańca z neożdanowszczyzną, która nie jest ani literaturą (kontestującą, przedrewolucyjną), ani działaniem (rewolucyjnym). Chodzi o czysto retoryczny gest: konformizm przedstawiony jako oburzenie, zbiór frazesów, kolesiostwo, zgiełk, szantaż moralny, tworzenie fałszywych napięć i spreparowanych oczekiwań, [...] moralizatorstwo i okrucieństwo”. Pier Paolo Pasolini, *Co jest, a co nie jest neożdanowszczyzną*, tłum. I. Napiórkowska, [w:] idem, *Po ludobójstwie...*, s. 220.

choć pojawili się reżyserzy przeczący tej zasadzie. Dobrym przykładem pozostaje tu twórczość Bernardo Bertolucciego – np. nowatorska formalnie *Strategia pająka* (1970) wyróżnia się na tle innych produkcji powstałych w Italii w latach 70³⁴. Wykorzystujący formułę politycznego kryminału film *Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem* (będzie o nim jeszcze mowa), który przez lewicową krytykę został nie najlepiej przyjęty z racji swej „klasyczności”, według Pasoliniego stanowi właśnie świadectwo odnowy włoskiej kinematografii –

odnowę kinematografii, której jesteśmy świadkami we Włoszech (Fellini, Visconti, *Metello*, *Indagini* itd.) i na całym świecie, zawdzięczamy tęsknocie za kodem, czyli kodyfikacji różnych gwałcących normy ekstremizmów (wdzięczny *Midnight Cowboy*, nie do zniesienia *Easy Rider* i cała nowa „uboga” twórczość amerykańska)³⁵.

W eseju *Kino niepopularne* podobnych sformułowań jest więcej – estetyka „wyzwolona” i awangardowy eksperyment są przez Pier Paolo Pasoliniego odrzucane z powodów, które można by określić mianem etycznych (a kto wie, czy wręcz nie religijnych): „zbyt daleko idące złamanie kodu doprowadza do tego, że zaczyna się go w pewnym sensie żałować”, zaś „wszelka odnowa czegokolwiek zawsze wychodzi od rzeczywistej ogólnej tęsknoty za kodem, który został zbyt nagannie i skrajnie pogwałcony”³⁶.

Diagnozowana z dzisiejszej perspektywy „klasyczność” (tj. wyrażanie politycznego zaangażowania na poziomie treści, rzadziej formy) włoskiego kina końca lat 60. i kolejnej dekady zapewne wynika także po części z faktu, że w okresie buntu i społecznego wrzenia pojęcie „kina politycznego” było po prostu modne. Wiele filmów opatrywano więc tą etykietką, gdyż gwarantowała ona lepszą promocję w prasie (większe zainteresowanie gazet) oraz sprzedaż w kinach. Markę „zaangażowanej produkcji” i popularność, której prawdopodobnie inaczej dany film by nie zyskał, zapewniał również udział w realizacji Giana Marii Volonté – znakomitego aktora, który stał się ikoną włoskiego kina politycznego³⁷.

³⁴ Zob. Anna Miller, *Strategia pająka Bernarda Bertolucciego: narracja pamięci*, [w:] *Od Cervantesa do Pereza-Reverte’a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej*, red. Alicja Helman, Kamila Żyto, Warszawa 2011.

³⁵ Pier Paolo Pasolini, *Kino niepopularne*, [w:] idem, *Po ludobójstwie...*, s. 211. *Metello* – film Mauro Bolognini (1970); *Indagini* – *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (*Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem*, reż. Elio Petri, 1970).

³⁶ Pier Paolo Pasolini, *Kino niepopularne*, s. 211.

³⁷ Analogicznie, udział w filmie Vittorio Gassmana bądź Ugo Tognazziego sprawiał, że realizację kwalifikowano jako *commedia all’italiana*. Fakt, że w dekadzie lat 70. niemal wszystko odczytywano w kluczu politycznym bądź profilowano w ten sposób, został ironicznie skomentowany (doprowadzony do absurdu) w filmie Liny Wertmüller *Urażony honor hutnika Mimi* (*Mimi metallurgico ferito nell’onore*, 1972). Kupując erotyczną bieliznę

Reasumując, filmy o *anni di piombo* zarówno te odzwierciedlające naczyną terroryzmem rzeczywistość lat 70., jak i unaoczniające pamięć o tej dekadzie zapewne można uznać za filmy „o polityce”; tylko niekiedy spełniają one jednak wymogi „polityczności” w rozumieniu radykalnej lewicy lat 60. i 70.

bohaterka stwierdza w nim z satysfakcją – *A...tu tkwi prawdziwa polityka!* W oryginale: *a l'è lì la pulitica*. To gra słów: fonetyczne zniekształcenie „politica” na „pulitica” – które można uzasadnić południowym akcentem bohaterki – zawiera w sobie przymiotnik „pulito” (czysty, nieskażony). Mamy zatem politykę „w czystej postaci” albo postulat polityki transparentnej. Warto w tym miejscu przypomnieć, że przeprowadzona w latach 90. we Włoszech głośna akcja antykorupcyjna miała nazwę *mani pulite* (czyste ręce).

Rozdział 2

Znaczenie *anni di piombo* dla kultury politycznej Włoch

Powszechnie używany we włoskiej historiografii termin *anni di piombo* (dosł. „lata ołowiu”) jest – o czym pamięta się rzadko – dzieckiem X Muzy. Pochodzi bowiem od tytułu – nagrodzonego w Wenecji w 1981 r. Złotym Lwem – filmu Margarethe von Trotty *Czas ołowiu* (*Die bleierne Zeit*), opowiadającego o niemieckim terroryzmie przez pryzmat historii dwóch siostr (jury festiwalu w Wenecji obradowało wówczas pod przewodnictwem Italo Calvino). To właśnie po festiwalu w Wenecji naznaczone terroryzmem lata 70. zaczęto określać mianem „dekady ołowiu”¹.

Genezy *anni di piombo* upatruje się zwykle w ruchach kontestacyjnych, przy czym pierwsza fala rewolty (ok. 1965–1969) bywa niekiedy określana frazą *il bene fragile* („nietrwałe, znikome dobro”), zaś jej zdegenerowana do terroryzmu forma – jako *il male duraturo* („trwałe zło”). Pod koniec lat 60., podobnie jak w innych krajach europejskich, również we Włoszech młodzi wyszli na ulice, otwarcie manifestując przekonania odmiennie od ich rodziców; pojawiły się subkultury hipisów (zwanych *capelloni* – od długich włosów), pierwsze komuny oraz grupy inspirowane działaniami sytuacjonistów (*Onda verde* – „zielona fala”)². Studenci (początkowo głównie z Trydentu i Turynu) już w 1967 r., a więc wcześniej niż ich rówieśnicy we Francji, rozpoczęli uczelniane strajki, wyrażając swój sprzeciw wobec

¹ Włoskie tłumaczenie niemieckiego tytułu jest jednak dość niefortunne, zważywszy na jego oryginalną proveniencję. Von Trotta zaczerpnęła bowiem frazę z wiersza Hölderlina *Der Gang aufs Land*; miała się ona odnosić, wedle samej reżyserki, do „opresyjnych czasów” – a nie do ciężaru świszczących w powietrzu, „ołowianych kul” (właściwsze byłoby zatem tłumaczenie *anni plumbei*).

² O włoskiej kontestacji zob. Konrad Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa 2008 (rozdział VII). W latach 70. we Włoszech mają także miejsce istotne przemiany obyczajowe. W 1970 r. udaje się uchwalić prawo rozwodowe (w 1974 r. odbywa się referendum w sprawie odwołania ustawy, ale Włosi głosują za możliwością rozwodów), a w 1978 r. uchwalona zostaje ustawa o aborcji (potwierdzona ponownie w referendum dwa lata później). W siłę rośnie także ruch feministyczny, który posługuje się chwytliwymi sloganami – m.in. *L'utero è mio e me lo gestisco io* („Macica jest moja i ja nią zarządzam”).

reformy zainicjowanej przez ministra Luigiego Gui³. Protesty – początkowo prowadzone w imię walki o prawo do nauki, później zyskujące coraz wyraźniejszy charakter polityczny – szybko rozprzestrzeniły się na cały Półwysep Apeniński, zaś ferment zrodzony z ruchu studenckiego ogarnął także środowisko robotnicze. Kulminacyjna fala studenckich i robotniczych wystąpień przypadła na tzw. gorącą jesień 1969 r., w którym dochodzi także do zamachu w Banku Rolnym na Piazza Fontana w Mediolanie (odpowiedzialnością za tragedię obarczono działaczy ruchów anarchistycznych: Giuseppe Pinellego i Pietro Valpredę). Wydarzenie to – uznawane przez historyków za symboliczny początek *anni di piombo* – uważne jest także za świadectwo tzw. strategii podsycania społecznego napięcia (tzw. *strategia della tensione*). Wedle Nicoli Tranfaglia, „jednoczyła ona siły ekstremistów neofaszystowskich, część tajnych służb oraz ważnych sektorów partii rządzących”. Miała zaś na celu „zahamowanie ruchu reformatorskiego”⁴. Alianse władzy z dokonanymi przez neofaszystów zamachami podkreśla także – powszechnie stosowany we włoskim piśmiennictwie – termin *strage di stato* (dosł. „rzeź państwa”)⁵.

Początkowe pacyfistyczne formy protestu rychło uległy radykalizacji. Jak celnie podsumowuje Sara Pesce:

Od długich włosów szybko przechodzi się do zaciśniętej pięści. [...] I tak niedługo hipisi [...] przeistaczają się szybko w maoistów-ekstremistów. Zmiana wisi w powietrzu [...] Włochy wchodzi w spiralę przemocy: terroryzm puka do drzwi swoim ciężarem ofiar i strachu⁶.

³ Ustawa nr 2314 podwoiła wpisowe na studia (rząd wkrótce wycofał tę reformę). Gui to włoski polityk, działacz Chrześcijańskiej Demokracji, w okresie od 1948 do 1983 r. – parlamentarzysta. Od 1962 do 1968 r. był ministrem oświaty w pięciu kolejnych rządach, następnie do 1970 r. piastował funkcję ministra obrony w trzech kolejnych gabinetach, od lipca 1973 do marca 1974 r. był ministrem zdrowia, a od listopada 1973 do lutego 1976 r. – ministrem spraw wewnętrznych.

⁴ Zob. Nicola Tranfaglia, *Republikańskie Włochy*, [w:] *Historia powszechna*, red. Luca Serafini, t. 19, Warszawa 2008, s. 502.

⁵ W języku włoskim w odniesieniu do zamachów o różnym charakterze, w wyniku których giną niewinne ofiary, używa się słowa *strage*, oznaczającego właśnie „rzeź”; to samo słowo występuje w związku frazeologicznym wywodzącym się z Biblii – rzeź niewińątek to *strage degli innocenti*.

⁶ Sara Pesce, *Memoria e immaginario. La seconda guerra mondiale nel cinema italiano*, Genova 2008, s. 185. Ciekawostką jest fakt, że do opisanie politycznych sympatii lat 60. i 70. radykałowie używali metafory arbuza, wskazując, że owoc zielono-biało-czerwony ma takie barwy jak flaga Włoch. Biała część – pozbawiona wartości odżywczych – to chadecja; pyszny czerwony miąższ miał symbolizować komunizm, a czarne, prawdziwie niestrawne pestki miały symbolizować ugrupowania neofaszystowskie.

Postępująca radykalizacja różnorodnych środowisk protestu (wyrażana sloganem: *alla generazione dei fiori sono spuntate le spine* – „pokoleniu dzieci kwiatów wyrosły kolce”), które łączyło odwołanie do radykalnych odłamów marksizmu, doprowadziła do powstania wielu grup o charakterze terrorystycznym – największymi z nich były lewackie Lotta Continua (Walka trwa) i Brigate Rosse (Czerwone Brygady)⁷.

Przyczyny powstania tych ugrupowań są opisywane w rozmaity sposób. Włoska przemoc polityczna bywa niekiedy umieszczana w kontekście szerszym – łączona jest z negatywną międzynarodową koniunkturą ekonomiczną (wywołaną m.in. wybuchem kryzysu paliwowego, który uderzył w uprzemysłowione kraje Europy Zachodniej, powodując wysoką, we Włoszech ponad dwudziestoprocentową, inflację) – ale i tłumaczona ułomnościami włoskiej demokracji: silną polaryzacją ideologiczną przy braku alternatywy dla władzy (we Włoszech, począwszy od pierwszych powojennych wyborów, rządy nieprzerwanie sprawowała chadecja)⁸. Polityczni radykałowie uznali, iż w zaistniałej sytuacji jedyną drogą do zmian jest „rewolucja”, zaś jej naturalnym elementem jest przemoc. Nastroje te oddaje jedna z ulotek propagandowych Czerwonych Brygad:

Żaden kompromis nie jest możliwy z katami wolności. Wkraczamy w nową fazę wojny klasowej, w której głównym zadaniem sił rewolucyjnych jest pobudzić walczący proletariąt, rozszerzając ruch oporu i zbrojną inicjatywę ku żywotnym ośrodkom państwowym. Klasa robotnicza zdobędzie władzę jedynie w walce zbrojnej⁹.

Lewacki terroryzm wspierał się także mitem komunistycznego ruchu oporu: w latach 70. działania wymierzone w politycznych przeciwników

⁷ Prócz Czerwonych Brygad i Lotta Continua istniały jeszcze inne ugrupowania, m.in.: Prima Linea, Gruppi d'Azione Partigiana, Il Manifesto, Avanguardia Operaia. Niektóre z nich dokładniej omawia Janusz Janicki (Janusz Janicki, *Lewacy. Historia i współczesność ekstremistycznej lewicy*, Warszawa 1981). Autor zauważa przy tym, że: „świat lewicowego ekstremizmu składa się z wielkiej liczby drobnych ugrupowań i mikrougrupowań, pozostających ze sobą w stałym konflikcie, a także zmieniających swój kształt organizacyjny oraz ideologiczne afiliacje. Stąd też odtworzenie topografii ekstremistycznej lewicy, charakteryzującej się daleko posuniętą efemerycznością i atomizacją, jest sprawą niezmierznie trudną” – ibidem, s. 180.

⁸ W latach 1968–1976, a więc w okresie najgorętszym, jeśli chodzi o temperaturę polityczną, Włosi mieli kolejno 11 gabinetów. Jak wyliczył Łukasz Berezowski, w latach 1945–1994, tj. od upadku faszyzmu aż do przedterminowych wyborów po aferze Tangentopoli, we Włoszech powołano 52 gabinety koalicyjne, na których czele stało 22 premierów, a średni okres sprawowania urzędu przez każdego z nich wyniósł 11 miesięcy. Zob. Łukasz Berezowski, *Władza i polityka w literaturze political fiction: prawda czy fikcja?*, Warszawa 2013, s. 102.

⁹ Cyt. za: Piotr Borucki, *Czerwone Brygady – czarna rzeczywistość Włoch*, Warszawa 1980, s. 35.

nazywano „walką partyzancką” (*lotta partigiana*) lub „partyzanckim ruchem oporu” (*resistenza partigiana*) i tłumaczono je koniecznością oporu przeciwko jakoby autorytarnej władzy. Fenomen *resistenzy* został więc w „dekadzie ołowiu” upolityczniony. Odczytywany przez skrajną lewicę w kluczu marksistowsko-leninowskim stał się także orężem krytyki wobec włoskiej partii komunistycznej próbującej dążyć do dialogu i historycznego kompromisu z chrześcijańską demokracją. Towarzysze, którzy nie chcieli przekształcić „wiatru z północy” (jak określano ruch oporu) w „wiatr ze wschodu” (w rewolucję społeczną), zasługiwali w oczach radykałów na potępienie. Działalność terrorystyczna ugrupowań lewackich była nazywana terroryzmem czerwonym, zaś ta organizacji neofaszystowskich – terroryzmem czarnym (zapewne z uwagi na skojarzenie z bojówkami „czarnych koszul” [*camicie nere*] w czasach Mussoliniego).

Jeśli wierzyć statystykom, między 1969 a 1980 r. we Włoszech odnotowano około 12 000 aktów przemocy o motywacji politycznej, w wyniku których zginęły 362 osoby, a ok. 4500 zostało rannych¹⁰. Fala aktów terrorku wraz z upływem lat narastała – Piotr Borucki podaje, że o ile w 1975 r. ich liczba wynosiła 702, o tyle rok później już 1198, by w 1977 r. osiągnąć ilość 2128¹¹.

Prawdą jest, że ustrój polityczny Włoch niewolny był od wad – jak relacjonuje Józef Gierowski, stan prawny w latach 70. XX w. do złudzenia przypominał ten z czasów dwudziestolecia faszystowskiego. Triumfy święciła korupcja (proces pięciokrotnego premiera Mariano Rumora w 1976 r. oraz ustąpienie prezydenta Giovanniego Leone z powodu „afery Lockheed’a” dwa lata później), a konstytucja realizowana była jedynie w części (dopiero w 1970 r. parlament przyjmuje kodeks pracy zapewniający skuteczniejszą ochronę pracownikom). W imię walki ze schorzeniami systemu radykałowie sięgnęli jednak po metody dalekie od demokratycznych. Co znamienne, przemoc wobec państwa, jak wynika z zachowanych ulotek, ale i ze wspomnień lewackich terrorystów, pojmowana była przez nich początkowo jako samoobrona (zamach bombowy na Piazza Fontana określany jest jako *trauma originale* [pierwotna trauma], *scissione irreperabile* [nieodwracalna wyrwa], *fine dell’innocenza* [koniec niewinności]). Mechanizm stopniowej radykalizacji postaw ironicznie, ale celnie opisuje Jacek

¹⁰ Zob. Alessandro Silj, *Malpaese. Criminalità, corruzione e politica nell’Italia della prima Repubblica 1943–1994*, Roma 1994, s. 113 oraz *Il libro degli anni di piombo*, red. Marc Lazar, Marie-Anne Matard-Bonucci, Milano 2010, s. 8. Nieco inne dane podaje Jan Czaja, wedle którego od 1968 r. włoscy terroryści dokonali 14 tys. zamachów. Najbardziej krwawe okazały się lata: 1973 (40 ofiar śmiertelnych), 1974 (27 ofiar śmiertelnych), 1980 (120 ofiar śmiertelnych). Zob. Jan Czaja, *Terroryzm polityczny we Włoszech*, [w:] *Terroryzm polityczny*, red. Jerzy Muszyński, Warszawa 1981, s. 207.

¹¹ Piotr Borucki, *op. cit.*

Bocheński w książce *Krwawe specjały włoskie*. Tok rozumowania terrorysty pisarz przedstawia następująco:

środowisko ponosi większą winę niż przestępca, niektórych przestępstw nie należy karać; właściwie jednak przestępca nie ponosi żadnej winy, całkowitą winę ponosi środowisko [...]. Przestępstwo, będąc skutkiem złych warunków, daje znać o wadliwości systemu, jest więc pożyteczne; nie dość na tym, przestępstwo podkopuje system, jest więc pożyteczniejsze od wszystkich możliwych działań ludzkich [...]. Myśl [...] nie znosi policjanta nadużywającego władzy, nie cierpi gwałtu opartego na przewadze urzędowej, wyższości ekonomicznej albo przywileju klasowym. Akceptuje za to pospolitego bandytę, zci terrorystę lub zamachowca, lecz naprawdę kocha tylko sprawcę gwałtów spontanicznych i cokolwiek bezinteresownych, człowieka młodego (to konieczne), kierującego się naturalnym instynktem, słowem typ: amoralnego brutalą [...] z duszą dionizyjską, natchnioną, na poły dziecięcą, na poły zbójczą¹².

Włoskiemu terroryzmowi sprzyjało niewątpliwie zainteresowanie mediów – to za pośrednictwem prasy i telewizji terroryści domagali się praw dla siebie, odmawiając ich wszystkim pozostałym. Wprawdzie odezwy Czerwonych Brygad nawiązywały do retoryki ruchów rewolucyjnych z końca XIX i początku XX w., ale w ich wystąpieniach pojawił się wątek nowy, mianowicie: szczególne zainteresowanie pojęciem „państwo”. Jak zauważa Bocheński,

nie przypomina ono zwyczajów marksistowskich. „Państwo” jest kategorią drugorzędną wobec takich pojęć jak „stosunki produkcji” albo „wyzysk człowieka przez człowieka”. W nauce BR hierarchia dziwnie się odwraca. W ich ujęciu nie ma nic ważniejszego od państwa. BR udowadniają nieustannie, że państwo nie spełnia funkcji, do których pretenduje, zawodzi pod każdym względem. Innymi słowy państwo przedstawia taki właśnie obraz nędzy i rozpacz, o jakim bez przerwy mówią faszyci bijący na alarm, że państwo ginie¹³.

W istocie, jeśli porównać strategię działania terrorystycznych ugrupowań skrajnej lewicy i prawicy (o ile takie zestawienie w ogóle jest możliwe), można by dojść do wniosku, iż choć retorycznie oba ekstremizmy odwoływały się do innej tradycji, cel ich działań był podobny – chodziło o zmianę „obecnego porządku” i „uzdrowienie państwa”. Ulotka Ordine Nero po

¹² Jacek Bocheński, *Krwawe specjały włoskie*, Warszawa 2009, s. 115. Postępowanie konstatatorów ironicznie komentował Pasolini: „podjąć postanowienie zapuszczenia włosów, zdecydować się, czy marzyć o ferrari czy o porsche; śledzić uważnie programy telewizyjne; znać tytuły kilku bestsellerów; ubierać się w spodnie i koszulki siłą narzucone jako modne; mieć obsesyjne stosunki z dziewczętami trzymanymi obok siebie dla ozdoby, wymagając jednocześnie, żeby były wolne. Zob. Pier Paolo Pasolini, *Pisma korsarskie*, tłum. A. Osmólska-Mętrak, [w:] idem, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, wybór i wstęp M. Werner, Warszawa 2012, s. 242.

¹³ Ibidem, s. 225.

zamachu w pociągu Italicus w roku 1974 głosiła: „Chcieliśmy pokazać narodowi, że jesteśmy w stanie podłożyć bombę gdzie chcemy, o każdej porze, w jakimkolwiek miejscu [...] Pogrzebiemy demokrację pod górą zabitych”¹⁴.

Włoskie środowisko lewicowe odwoływało się w swym programie do prac Antonio Gramsciego, przejmując zawarte w jego *Listach z więzienia* postulaty walki klas na polu kultury oraz edukacji¹⁵. Stąd też poparcia strajkującym na początku dekady studentom udzielają włoscy intelektualiści, m.in. wydawca i członek partii komunistycznej Giangiacomo Feltrinelli (który zorganizował m.in. wywiezienie z ZSRR maszynopisu *Doktora Żywago* i jako pierwszy go opublikował; wydał także jako pierwszy *Lamparta* Giuseppe Tomasiego di Lampedusy) oraz późniejszy noblista Dario Fo. Wydarzenia te były komentowane w niektórych literackich dziełach Leonardo Sciascii, esejach Umberta Eco, a także wywiadach udzielanych przez Pier Paolo Pasoliniego. Wszyscy oni wyraźnie, wraz z upływem czasu coraz ostrzej, krytykują działania skrajnej (akceptującej terroryzm) lewicy. Świadectwem tej postawy jest także apel intelektualistów włoskich opublikowany na łamach „La Repubblica” w listopadzie 1977 r., będący zarazem dowodem na aktywne uczestnictwo artystów w publicznej debacie tamtych lat:

wśród nas, sygnatariuszy tego apelu, są mężczyźni i kobiety, którzy mają poważne powody, by sprzeciwić się kierunkowi, w którym podążają sprawy we Włoszech, oraz ludziom, którzy dzierżą władzę [...]. Ale my wszyscy, którzy wystosowaliśmy ten apel, jesteśmy przekonani, że zamachy [...] są pomyślane tak, by zniszczyć siły zmierzające ku demokratycznej odnowie państwa oraz ruchu robotniczego, oraz by wprowadzić zamęt wśród ludu¹⁶.

¹⁴ Cyt. w: *Il libro degli anni di piombo*, s. 35. O degeneracji ruchu kontestatorskiego pisał także Pasolini, wskazując zarazem na podobieństwo skrajnej lewicy i prawicy: „Nadszedł rok 1968. Długowłosi zostali wchłonięci przez ruch studencki; powiewali czerwonymi sztandarami na barykadach. Ich język wyrażał coraz bardziej sprawy lewicy (Che Guevara był długowłosy itd.). W 1969 r. – wraz z rzezią w Mediolanie, z mafią, z emisariuszami greckich pułkowników, współnictwem ministrów, czarnym terroryzmem, prowokatorami – długowłosi ogromnie się rozprzestrzenili: choć nie stanowili jeszcze liczebnej większości, byli nią jednak z uwagi na ciężar ideologiczny jaki na siebie przyjęli. Teraz długowłosi nie byli już milczący [...] Powróciło do gry tradycyjne użycie języka werbalnego. [...] Między '68 a '70 mówiło się tak wiele, że na pewien czas będzie się można bez tego obejść: uczeptiono się werbalności, a werbalizm stał się nową ars retorica rewolucji [...] Prawica i lewica stopiły się pod względem fizycznym”. Pier Paolo Pasolini, „Mowa” włosów, tłum. A. Osmólska-Mętrak, [w:] idem, *Po ludobójstwie...*, s. 278–279.

¹⁵ Chodziło o stworzenie „nowej elity” poprzez sojusz lewicowej inteligencji z proletariatem postrzeganym jako ostoją tradycyjnych wartości zdeprecjonowanych przez konsumpcyjnie nastawione mieszczaństwo. Zob. Antonio Gramsci, *Listy z więzienia*, tłum. M. Brahmer, Warszawa 1950.

¹⁶ *Appello di intellettuali: C'è un piano eversivo*, „La Repubblica”, 27–28 listopada 1977, s. 7. Wśród podpisanych byli m.in. Italo Calvino, Primo Levi i Norberto Bobbio. W jednym ze swoich esejów Pasolini deklarował: „odpowiedzialni za te rzezie jesteśmy także my,

O walce partii komunistycznej z lewicą pozaparlamentarną świadczy zaś m.in. tragiczna historia Guido Rossiego – robotnika i komunistycznego działacza, który gdy odkrył, że jego kolega ma powiązania z Czerwonymi Brygadami, doniósł na policję i został w 1979 przez „brygadierów” zabity¹⁷.

Swoistym remedium na społeczne niepokoje miał być tzw. historyczny kompromis (*compromesso storico*) umożliwiający wejście partii komunistycznej do koalicji rządowej. Sekretarz stronnictwa Enrico Berlinguer (następca Togliattiego), publikuje w „L’Unità” cykl artykułów, z których ostatni (z września 1973 r.) zawiera zdanie:

Waga problemów państwowych, nieustanne zagrożenie wystąpieniami reakcyjnymi i konieczność zainicjowania rzeczywistego rozwoju gospodarczego, odnowy społecznej i postępu demokratycznego sprawiają, że coraz bardziej naglące staje się to, co można zdefiniować jako kompromis historyczny (rozumiany jako umowa społeczna, zgodnie z którą każdy rezygnuje z czegoś dla dobra ogółu) między siłami reprezentującymi większość narodu włoskiego¹⁸.

Ostatecznie do „wielkiej koalicji” jednak nie dochodzi – w 1978 r. historyczny sojusz zostaje uniemożliwiony przez porwanie i zabójstwo Alda Moro przez Czerwone Brygady. Do dziś istnieją wątpliwości, czy działały one w pojedynkę czy też w porozumieniu z tzw. Łożą P2¹⁹ (antykomunistycznym paramasońskim stowarzyszeniem, dążącym do sformowania autorytarnego rządu) lub/i CIA; instytucje te, w myśl zimnowojennej polityki, miałyby nie dopuścić do wejścia komunistów w struktury władzy (o samej sprawie Moro będzie jeszcze mowa w dalszej części pracy)²⁰.

postępowcy, ludzie lewicy” (zob. Pier Paolo Pasolini, *Po ludobójstwie...*, s. 244) zaś Fellini mówił: „Może bardziej okrutne od okrucieństwa faktów, od biednych 18-letnich karabinierów zabitych w barach z cappuccino w ręku o świcie na zamglonych peryferiach miast; ponad cały ten horror obrazów rodem z rzeźni, którymi epatuje telewizja, od ciał starców podziurawionych kulami, które przypominają zmasakrowane zwierzęta, sprawą najbardziej przerażającą było tchórzliwe, usprawiedliwiające ten stan rzeczy, zachowanie wielu intelektualistów” – cyt. za: Andrea Minuz, *Viaggio al Termine dell’Italia. Fellini politico*, Rubettino 2012, s. 197.

¹⁷ O tej historii traktuje film Giuseppe Ferrary – *Guido, który wyzwalał Czerwone Brygady* (*Guido che sfida le BR*, 2007).

¹⁸ Cyt. za: *Historia powszechna*, s. 506. Tłem publikacji Berlinguera był dokonany przez Augusto Pinocheta pucz, który obalił lewicowego prezydenta Chile, Salvadora Allende.

¹⁹ Łoża P2 – *Loggia Propaganda Due*, która działała we Włoszech do 1982 r.

²⁰ Kompromis historyczny stał się wdzięcznym tematem dla literatury fantastyczno-politycznej. Traktowała o nim m.in. powieść *Berlinguer i profesor. Kronika przyszłości Włoch* (*Berlinguer e il Professore. Cronache della prossima Italia*) wydana w 1975 r., początkowo anonimowo, jednak później do jej napisania przyznał się dziennikarz „Corriere della Sera” – Gianfranco Piazzesi. To, co okazało się niemożliwe, w rzeczywistości zostało osiągnięte na kartach powieści, a sygnatariuszami paktu stali się sekretarz włoskiej partii komunistycznej Enrico Berlinguer i tytułowy działacz chadecji Amintore Fanfani. Ta sama tematyka pojawiła

Walka z terroryzmem zyskuje swoje odbicie w systemie legislacyjnym Włoch. W maju 1975 r. na mocy „ustawy Reale” (nazwa pochodzi od nazwiska ówczesnego ministra sprawiedliwości) siły porządkowe zyskują możliwość legalnego użycia broni „kiedy uznają to za konieczne”, a pięć lat później wchodzi w życie kolejna ustawa, tzw. prawo Cossigi, ponownie rozszerzające uprawnienia policji. W 1978 r., po zabójstwie Moro, powstają także specjalne instytucje do walki z terroryzmem: GIS (Gruppo Intervento Speciale) – komórka organizacyjna karabinierów, oraz NOCS (Nucleo Operativo Centrale di Sicurezza), będąca częścią policji. Organizacje neofaszystowskie (m.in. Ordine Nuovo oraz Avanguardia Nazionale) zostają oficjalnie rozwiązane w 1976 r., choć były one nielegalne już od 1952 r., gdy weszło w życie tzw. prawo Scelby (ówczesnego ministra spraw wewnętrznych).

W opinii włoskich historyków *anni di piombo* nadal stanowią okres nie do końca zbadany i rozliczony (zazwyczaj podkreśla się głównie niejasności dotyczące „czarnego” terroryzmu). Konfuzję wokół tego dziesięciolecia celnie wyraża Giovanni Moro (syn Alda), który w swojej książce o latach 70. napisał:

W latach 60. wszystko było prostsze: znani byli liderzy (Kennedy, Chruszczow, Jan XXIII, etc.), było jasne, kto miał rację (czarni w Ameryce, walczący o prawa obywatelskie, robotnicy walczący z niesprawiedliwym systemem płac) i ewidentne, kto popełnił błąd (Sowieci, którzy najechali Czechosłowację, Amerykanie, którzy uwikłali się w walkę w Wietnamie). [...] Lata 70. natomiast są o wiele bardziej skomplikowane: nie zawsze łatwo rozeznaczyć, kim są dobrzy, a kim są źli; zachowania racjonalne i umotywowane bez trudu ulegają degeneracji; granica między użyciem siły a odpowiedzią na przemoc jest często labilna; działania, które wydawały się dobrymi motywami/argumentami, przy bliższym oglądzie okazują się nimi nie być²¹.

Choć więc w 1988 r. została powołana specjalna parlamentarna komisja do badań nad włoskim terroryzmem (*Commissione stragi*), trudno ją uznać za forum, dzięki któremu udało się rozstrzygnąć sporne kwestie; służyła ona raczej, jak dowodzi Alan O’Leary, do partyjnych rozgrywek²².

się również w wydanej w 1975 r. książce *Berlinguer i адвокат. Pierwsza powieść fantastyczno-polityczna po wyborach z 15 czerwca* (*Berlinguer e l’Avvocato. Il primo romanzo di fantapolitica dopo il voto del 15 giugno*), będącej kontynuacją projekcji dziejów Włoch pod rządami komunistów po wycofaniu się Fanfaniego z koalicyjnego gabinetu, oraz w – wydanej w 1979 r. – powieści *Brezniew, Berlinguer i spółka. Opowieść fantastyczno-polityczna* (*Breznev, Berlinguer & Co.: racconto fantapolitico*). W tej ostatniej, autorstwa Luigiiego Rosiego, dochodzi do zbliżenia między Związkiem Sowieckim a Włochami pod rządami Enrico Berlinguera. Więcej na temat literatury fantastyczno-politycznej (także lat 70.) zob. Łukasz Berezowski, *Władza i polityka...*

²¹ Giovanni Moro, *Anni settanta*, Torino 2007, s. 16.

²² Zob. Alan O’Leary, *Tragedia all’italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e Memoria*, Tissi 2007, s. 126–127 oraz Tobias Jones, *The Dark Heart of Italy: Travels Through Time and Space Across Italy*, London 2003, s. 29–32.

Dość powiedzieć, iż komisja, która w założeniu miała pracować przez 18 miesięcy, wielokrotnie się zmieniała i rozszerzała (w 1996 r.), by ostatecznie zakończyć pracę w marcu 2001 r. Końcowy dokument przedstawiony przez senatora Alfredo Mantice nosił tytuł mówiący sam za siebie – „Problem ze zdefiniowaniem wspólnej pamięci historycznej dla długiej drogi ku demokracji w powojennych Włoszech”²³.

W przypadku czerwonego terroryzmu sprawa przedstawia się nieco inaczej. Wielu terrorystów miało swoje procesy i zostało skazanych, choć już w II połowie lat 80. w działaniach włoskich polityków można dopatrzeć się zapowiedzi reintegracji byłych wywrotowców ze społeczeństwem (w 1986 r. tzw. prawo Gozzini precyzuje warunki resocjalizacji skazanych).

Proces pojednania z terrorystyczną przeszłością przybrał na sile w latach 90. i został ukoronowany ustawą (przyjętą w 1997 r.) pozwalającą zredukować wyroki terrorystom, którzy popełnili przestępstwa przed 1989 r. Zjawisko to znalazło wyraz także na rynku wydawniczym – w latach 90. swoje „mamuary” z krwawych *anni di piombo* wydali m.in. Mario Moretti, Anna Laura Braghetti i Vittorio Morucci²⁴. Wspomnień, biografii i esejów o *anni di piombo* przybywa z każdym rokiem; relatywnie niewiele jest natomiast prac naukowych traktujących o *anni di piombo*²⁵. Można zatem powiedzieć, iż „dekada ołowiu” to fragment włoskiej historii rozpięty między milczeniem historiografii a „komemoracyjną obsesją”. O tym, iż „dekada ołowiu” cały czas żyje w pamięci Włochów świadczy m.in. decyzja włoskiego parlamentu, który w 2007 r. uczynił 9 maja (datę śmierci Alda Moro) dniem „pamięci Moro i wszystkich ofiar terroryzmu”²⁶.

²³ Próby wyjaśnienia zamachów neofaszystowskich podejmowane zatem były (i są nadal) „oddolnie”, przez istniejące i dziś stowarzyszenia krewnych ofiar czarnego terroryzmu – działające od 1981 r. *Associazione tra i familiari delle vittime della strage alla stazione di Bologna del 2 agosto* oraz *Associazione delle vittime delle stragi di Piazza Fontana, Piazza della Loggia e del treno Italicus*, które w 1983 r. utworzyły *l'Unione dei Familiari delle Vittime per Stragi* (dosł. Związek krewnych ofiar masakr). Więcej informacji na stronie stowarzyszenia ofiar, www.stragi.it

²⁴ W ostatnich latach pojawiły się także wspomnienia ofiar. Zob. m.in. Mario Calabresi, *Spingendo la notte più in là. Storia della mia famiglia e di altre vittime del terrorismo*, Milano 2007 oraz Sabina Rossa, *Guido Rossa, mio Padre*, Milano 2006.

²⁵ Najbardziej znane opracowania historiograficzne, w których można znaleźć informacje na temat *anni di piombo*, to: Silvio Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana: dalla fine della guerra agli anni novanta*, Venezia 1992 oraz Guido Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma 1996, w języku angielskim zaś: Paul Ginsborg, *A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943–1980*, Harmondsworth 1990.

²⁶ W 2009 r. w obchodach tej uroczystości udział wzięły wdowy po Giuseppe Pinelimum oraz Luigim Calabresim – policjancie oskarżonym przez środowisko lewicowe o spowodowanie śmierci anarchisty (o czym będzie jeszcze mowa) – który w 1972 r. został zabity przez członków Lotta Continua. Obie kobiety w imię pojednania wymienili wzajemny uścisk dłoni.

Rozdział 3

Lata 1969–1978: od „gorącej jesieni” do zabójstwa Alda Moro

W latach 70. włoscy krytycy filmowi niezwykle surowo oceniali kondycję rodzimej X Muzy. Lino Micciché, we wstępie do największej monografii poświęconej kinu tej dekady, o znamienym tytule *Czekając na Godot...*, stwierdzał:

pod koniec '68 odpływ zamienił morze włoskiego kina w swego rodzaju [...] bagnisty teren, gdzie ociężały sternicy siedzący w gnijącej łodzi i odurzeni zapachem błota oczekują, zresztą bez większego przekonania, [...] że jakiś prąd poruszy wody już zamulone i cuchnące. Czekają, czekają [...], a niedługo włoskiemu kinu będzie można zaśpiewać requiem¹.

O kinie lat 70. często mówi się zresztą jako o „kinie odpływu” – *cinema del riflusso*. Uzasadnienie tej frazy wiązało się m.in. z faktem, iż w „dekadzie ołowiu” odchodzą wielcy włoskiego kina: Vittorio De Sica, Pietro Germi, Roberto Rossellini i Luchino Visconti; w 1975 r. zostaje zaś zamordowany Pier Paolo Pasolini. W zgodnej opinii badaczy, wydarzenia bieżące oraz polityczno-społeczne napięcia trafnie komentowało najczęściej – w trybie fikcyjnym – kino popularne². Jednak to właśnie Autorzy (niektórzy u schyłku życia) kształtowali estymę włoskiego kina i bronili jego miejsca w światowej czołówce; w „dekadzie ołowiu” powstaje m.in. niemiecka trylogia Viscontiego (*Zmierzch bogów* [*Caduta degli dei*, 1969], *Śmierć w Wenecji* [*Morte a Venezia*, 1971], *Ludwig* [1972]), Fellini realizuje *Rzym* (*Roma*, 1972) i nagrodzony Oscarem *Amarcord* (1973), Antonioni kręci w USA *Zabrzaskie Point* (1970) oraz *Zawód reporter* (*Professione: reporter*, 1975), a Pasolini skandalizujące dzieła, m.in. film *Salò, czyli 120 dni Sodomy* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975).

¹ Lino Micciché, *Cinema italiano degli anni '70*, Venezia 1989, s. 18.

² Zob. Christian Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Rubbettino 2007, s. 23.

Symptomatyczne, że w przywołanych filmach, ale także w twórczości innych reżyserów włoskiego kina tamtych lat³, można doszukać się motywu śmierci lub/i zdiagnozowanego przez krytykę przeświadczenia o zbliżającej się katastrofie. Trylogia Viscontiego, wpisując się w poetykę dekadencji obecną w jego wcześniejszych filmach, koresponduje niejako z obecnymi w dziełach Felliniego motywami przemijania (*Amarcord* w dyalekcie romańskim oznacza zwrot: „przypominam sobie”) i agonii (*Casanova* [*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976], nazywany przez Felliniego „filmem – pogrzebem”). W wizji eksplodującego świata burżuazji zawartej w *Zabriskie Point* (myślę tu o filmowanej w zwolnionym tempie ostatniej scenie, w której Daria wysadza w wyobraźni willę swego pracodawcy) można zaś dopatrzyć się podobnych intuicji, co w *Salò...*. Jak pisał Bolesław Michałek, film Pasoliniego „to obraz potworny, trudny do zniesienia, sprawiający fizyczny ból [...]. Jest w tym coś z końca świata, końca pewnej cywilizacji”⁴; apokaliptyczny wymiar filmu Antonioniego podkreśla natomiast zamykający całość napis *End* zamiast zwyczajowego *The End*.

Kryzys włoskiej kinematografii znajduje swoje odbicie w polityce kulturalnej Italii. Jak wskazuje Micciché, trudności przeżywał cały Zarząd Kinematografii (tzw. Ente Gestione Cinema) – państwowy koncern, prowadzący przemysłową działalność filmową za pośrednictwem trzech przedsiębiorstw: Italoleggio Cinematografico (rozpowszechnianie), Istituto Luce (development i produkcja filmów) i Cinecittà (laboratoria, hale zdjęciowe itp.). Dość powiedzieć, że o ile w 1974 r. wyprodukowano we Włoszech 224 filmy, o tyle trzy lata później już tylko 150. Z drugiej strony, telewizja⁵ zaczyna realizować ambitne dzieła nagradzane na festiwalach filmowych (m.in. uhonorowane Złotymi Palmami na kolejnych canneńskich festiwalach filmy *We władzy ojca* [*Padre padrone*, 1977] braci Taviana i *Drzewo na saboty* [*L'albero degli Zoccoli*, 1978] Olmiego), a do kin cały czas chodzą rzesze Włochów (w 1975 r. sprzedano 530 milionów biletów

³ Myślę tu przede wszystkim o Marcu Ferrerim. Przykładowo, w jego filmie *Nasienie mężczyzny* (*Seme dell'uomo*, 1969) mamy scenę finalnego wybuchu podobnego do tego w *Zabriskie Point*. Więcej o twórczości Marca Ferreriego i jej apokaliptycznych wątkach zob. Anna Miller, *Marco Ferreri: kultura w stanie rozkładu*, [w:] *Autorzy kina europejskiego VI*, red. Alicja Helman, Andrzej Pitrus, Kraków 2011.

⁴ Bolesław Michałek, *Filmy, które widzieliśmy: erotyzm i śmierć*, „Kino” 1976, nr 3.

⁵ O rozwoju telewizji najlepiej świadczą festiwale twórczości telewizyjnej: Prix Italia (corocznie organizowany w innej miejscowości) oraz Telewizyjne Konfrontacje w Chianciano. Relacje kina i telewizji były opisywane metaforycznie jako związek niespełnionych kochanków (*separati in casa*) lub jako bratobójcza walka (*Caino e Abele*). Zob. Vito Zagarrìo, *La televisione produttrice di cinema*, [w:] *Storia del cinema italiano 1970–1976 v. XII*, red. Flavio De Bernardinis, Venezia–Roma 2008.

– najwięcej w Europie Zachodniej)⁶. Bujnie rozwija się kino popularne – prócz komedii dominują kryminały (*giallo*, *poliziesco*), w których także dostrzec można odbłaski społecznych niepokojów tamtej dekady. W swoim artykule *Badania audytorium filmowego we Włoszech*, sporządzonym na podstawie danych Instytutu Badań Statystycznych i Analiz Opinii Publicznej DOXA, Jadwiga Korycka podaje, iż widzowie preferowali najczęściej „filmy zaangażowane, o zawartości polityczno-społecznej (22%), na drugim miejscu komedie (21%), następnie filmy policyjne 18%”⁷.

Jeśli uznać te dane za wiarygodne, można z dużym prawdopodobieństwem sądzić, że najchętniej oglądane były filmy o *anni di piombo* – współczesnych problemach kraju. Jak zauważa Lino Micciché,

kino włoskie było zawsze (przynajmniej od czasów neorealizmu) niezmiernie wyczułone na dynamikę społeczną [obecnie zaś – dopisek A. M-K.] społeczeństwo włoskie przeżywa sprzeczne procesy ewolucji i regresu: z jednej strony rozszerza się sprzeciw, dojrzewa świadoma potrzeba zmian, rośnie opozycja przeciwko *status quo* [...]. Z drugiej strony rozprzestrzenia się gwałt, postępuje rozkład państwa, wzrasta niekontrolowany niepokój⁸.

Owo napięcie oraz przemoc zyskało rzecz jasna swoje odbicie w filmowej produkcji. Włoscy twórcy w latach 70. postrzegali bowiem kino jako medium wypowiedzi nie tylko artystycznej, ale także obywatelskiej; było ono zresztą wtedy szczególnie mocno uwikłane w sieć rozmaitych (głównie politycznych) kontekstów pozaartystycznych (twórcy włoskiego kina najczęściej byli związani z lewicą). Właściwy „złotej dekadzie” kina włoskiego optymizm ustąpił zwątpieniu; symptomatyczna pod tym względem jest choćby wypowiedź Ettore Scoli: „Włochy dzisiejsze są zdezastrowane w każdym sensie – ekonomicznie, politycznie, moralnie, są krajem pomieszanych idei”⁹.

⁶ W latach 70. nagrodami uhonorowano także innych włoskich filmowców – Elio Petri za film *Klasa robotnicza idzie do raju* (*La classe operaia va in paradiso*, 1971) oraz Francesco Rosi za *Sprawę Mattei* (*Il caso Mattei*, 1972) otrzymują *ex aequo* Złotą Palmę w Cannes w 1972 r. Nagrodzeni zostają też Nino Rota (1974, Oscar za muzykę do *Ojca chrzestnego II* [*The Godfather, Part Two*]) i Vittorio Storaro (1979, Oscar za zdjęcia do *Czasu Apokalipsy* [*Apocalypse Now*]).

⁷ Zainteresowanie dla filmów zaangażowanych i policyjnych jest większe wśród ludzi młodych i wśród osób należących do klas wyższej i średniej. Zob. Jadwiga Korycka, *Badania audytorium filmowego we Włoszech*, „Kino” 1978, nr 7, s. 29.

⁸ Lino Micciché, *Kino włoskie – w oczekiwaniu na Godota*, tłum. W. Wertenstein, „Kino” 1976, nr 2, s. 26.

⁹ Fragment wywiadu dla Jeana A. Gili, „Ekran” 1976, nr 46. Przedruk w „Filmowy Serwis Prasowy” 1976, nr 18, s. 26.

Portrety rodzinne (*Drogi Michele* Mario Monicellego; *Portret rodzinny we wnętrzu* Luchino Viscontiego)

W analizowanym okresie większość filmów prezentuje zagadnienie *anni di piombo* w trybie fikcjonalnym; ich fabuły nie dążą do rekonstrukcji wydarzeń z życia politycznego ówczesnych Włoch; nie zawierają także w swej strukturze materiałów dokumentalnych, a z wydarzeń politycznych czynią wątek poboczny. Przykładem tej kategorii filmów jest dzieło Mario Monicellego *Drogi Michele* (*Caro Michele*, 1976).

Tytułowy bohater to młody buntownik, który po 1968 r. wyemigrował do Anglii z powodów politycznych i właśnie one stają się przyczyną jego tragicznej śmierci (Michele ginie w ulicznych zamieszkach). Miał na losach chłopaka, film Monicellego koncentruje się jednak raczej na życiu jego rodziny we Włoszech, ukazując jej postępującą atomizację (samotna matka rozwódka nie może porozumieć się z córkami, Michele nie przyjeżdża na pogrzeb znienawidzonego ojca i nie chce przyjąć jego darowizny). Kontestator (nieobecny w zasadzie przez cały film – powraca jedynie we wspomnieniach matki jako mały chłopiec) kontaktuje się z bliskimi za pomocą listów (taki tryb narracji powiela epistolarną strukturę literackiego oryginału, powieści Natalii Ginzburg o tym samym co film tytule). Istotnym aspektem filmu wydaje się fakt, iż w *Drogim Michele* buntownik i wygnaniec postrzegany jest jako część rodziny (podkreśla to perspektywa matczynych listów, ale też wypowiedzi samego bohatera). Młody terrorysta traktowany jest zatem jako błądzący syn marnotrawny, który może powrócić na łono rodziny; tę zaś można interpretować jako metaforę włoskiego społeczeństwa.

O wiele ważniejszym dziełem jest nieco wcześniejszy *Portret rodzinny we wnętrzu* (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974) Luchino Viscontiego. Film ten zajmuje szczególne miejsce wśród innych omawianych utworów, dlatego że reżyser *Lamparta* (1963) w zasadzie jako jedyny z wielkich autorów włoskiego kina podjął tu – choć w formule wątku pobocznego – temat *anni di piombo*. Film pozostaje swoistym wyjątkiem także w kontekście twórczości Viscontiego; inspirowany książką Mario Praza (*Sceny konwersacji*), stanowi bowiem jedną z niewielu realizacji Włocha, której akcja rozgrywa się współcześnie oraz – co sugeruje tytuł – całkowicie w atelier.

Ze względu na pierwszoplanową postać (samotnego profesora – kolekcjonera sztuki, wiekowego estety żyjącego przeszłością) film był niekiedy odczytywany w kluczu autobiograficznym jako artystyczny testament reżysera. Sam Visconti odżegnywał się od podobieństwa z postacią kreowaną przez Burtę Lancastera, zwracając raczej uwagę na zawarty w filmie, a szczególnie interesujący dla niniejszej pracy, kontekst

społeczno-polityczny¹⁰. Jak relacjonuje Laurence Schifano, gdy reżysera (niekryjącego lewicowych sympatii) krytykowano za to, iż dzieło zostało sfinansowane przez Emilia Rusconiego (wydawcę o prawicowych poglądach), Visconti nie przyznał się, że nie miał wyboru – latem 1973 r. żaden inny producent nie był skłonny zainwestować miliarda lirów w film sygnowany przez kalekę (w 1972 r. reżyser wskutek wylewu doznał paraliżu lewej strony ciała). Twórca *Lamparta* polemizował natomiast ze swoimi oponentami, twierdząc, że „zarzuty nie są zasłużone [...] liczy się bowiem sam film, który prawicowy nie jest” i retorycznie pytał: „czy jakikolwiek inny reżyser ujawnił próby przeprowadzenia puczu w Italii”?¹¹

Portret rodzinny we wnętrzu rzeczywiście zdaje się odsyłać do przygotowywanej w grudniu 1970 r. próby przewrotu, której głównym aktorem był Junio Valerio Borghese – zbrodniarz wojenny i członek neofaszystowskiej partii MSI, zwany „czarnym księciem”. Pucz nie doszedł jednak do skutku, bowiem przywódca zamachu stanu – planowanego na noc z 8 na 9 grudnia, w święto Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny – uciekł do frankistowskiej Hiszpanii, podobnie jak uczestnik spisku z filmu Viscontiego, zdeklarowany faszysta, markiz Brumonti (w *Portrecie rodzinnym we wnętrzu* mowa jest o tym, że Brumonti odleciał do Madrytu)¹². Zagrożenie czarnym terroryzmem budowane jest w filmie również poprzez wprowadzenie sympatyzujących z neofaszyzmem postaci – do tej grupy należy bowiem

¹⁰ Wedle Laurence Schifano, bardziej prawdopodobne jest, że protoplastą profesora w świecie realnym był krytyk sztuki i kolekcjoner Mario Praz, a zatem autor książki, którą inspirowany był scenariusz. O tym, że on sam odnajdywał się w tej postaci, świadczy jego wypowiedź: „Film, jak miałem okazję przekonać się, potraktował z szacunkiem mojego sobowtóra, a cokolwiek przesadził w tym, co się tyczy lokatorów [...] Luchino Visconti musiał mieć prorocze przeczucie, kiedy wpadł na pomysł, że do tego samego budynku wprowadzi się banda młodych, rozwyrzdzonych narkomanów. Coś w tym rodzaju wydarzyło się istotnie w pałacu, gdzie mieszkałem, choć dopiero po wejściu filmu na ekrany”. Cyt. za: Laurence Schifano, *Luchino Visconti*, Warszawa 2010, s. 414.

¹¹ Visconti argumentował także: „producenci nie rekrutują się spośród ascetów zaprzątniętych problematyką niesprawiedliwości społecznych. To w najlepszym wypadku ludzie interesu. Niekiedy odrażający, a także podszyci strachem, w szponach kapitału zagranicznego... Motorem włoskiego kina są wyłącznie dolary. Dolary amerykańskie rzecz jasna. A Stany Zjednoczone sprzeciwiają się ustanowieniu rządów lewicy. W dziedzinie kinematografii nie wydają się bardziej skłonne do kompromisu”. Cyt. za: ibidem, s. 416.

¹² Wcześniej – latem 1964 r. w czasie rządowego przesilenia – neofaszystowski zamach stanu planował przeprowadzić komendant karabinierów generał Giovanni De Lorenzo, ale jego zamierzenia udaremniła seria sensacyjnych artykułów opublikowanych na łamach tygodnika „L'Espresso”. Wspominają o tym: Giuseppe Mammarella, *L'Italia contemporanea*, Bologna 1990, s. 312; Piero Ignazi, *Il polo escluso. Profilo storico del Movimento Sociale Italiano*, Bologna 1989, s. 115 oraz Giorgio Galli, *La destra in Italia*, Milano 1983, s. 41. Bardzo szczegółowe informacje o zamachu gen. De Lorenzo przynoszą prace: Gianni Flaminio, *Il partito del golpe*, vol. I, Ferrara 1981 i Richard Collin, *The De Lorenzo Gambit: the Italian Coup Manqué*, Beverly Hills–London 1976.

zarówno apodyktyczna, bogata żona Brumontiego, markiza Bianca (Silvana Mangano), jej córka (Lieta) oraz przyszły zięć (Stefano). Do działań ugrupowań skrajnej prawicy odwołuje się zaś epizod tajemniczego i dotkliwego pobicia Konrada (kochanka markizy)¹³ oraz jego śmierć w wyniku eksplozji bomby. Wprawdzie w filmie nie zostaje jednoznacznie powiedziane, że Konrad zginął w zamachu terrorystycznym (jak słusznie zauważa Alicja Helman, można domniemywać, że bohater popełnił samobójstwo lub został zamordowany w wyniku przestępczych, narkotykowych porachunków¹⁴), ale taka hipoteza znajduje swoje umocowanie pozatekstowe, w wypowiedziach samego Viscontiego. W jednym z wywiadów reżyser mówi bowiem wprost, iż Konrad ginie, ponieważ „demaskuje faszystowski spisek przygotowany przez męża markizy Brumonti”¹⁵.

Kochanek markizy jest zatem w filmie jedynym (nie licząc zwróconego ku przeszłości, w zasadzie „apolitycznego” profesora) bohaterem o poglądach lewicowych; chłopak wyjaśnia zauroczonemu jego osobą starcowi¹⁶, iż został usunięty z niemieckiej uczelni, gdzie studiował historię sztuki, za udział w studenckich protestach w 1968 r. Echa młodzieżowego buntu pobrzmiwają także w zachowaniu rodziny Brumontich, która wdziera się w uporządkowany świat profesora. Jak zauważa Joanna Wojnicka, młodzi goście, odrzucający ogólnie przyjęte normy postępowania, „przejęli rewoltę sześćdziesiątego ósmego roku: narkotyki i wolną miłość”¹⁷.

W *Portrecie rodzinnym we wnętrzu* pojawia się znana z poprzednich filmów Viscontiego opozycja młodość–starość, która, co należy podkreślić, pozostaje pierwszoplanowym tematem dzieła. Mireille Amiel twierdzi:

Główny problem filmu zawarty jest przecież w obrazach owego ginącego świata, owej starości bez dalszego ciągu, owej młodości pogrążonej w rozterce [...]. Wygląda na to, że Visconti włączył aluzje do bezceństw współczesnych faszystów tylko po to, by udowodnić, że jest świadom tego problemu. [...]. Ten dodatek najwyraźniej film „upolityczniający” wydaje mi się mniej uzasadniony i słuszny. Dlatego, że jest dodany¹⁸.

¹³ Schifano podaje, że scena, w której Konrad zostaje skatowany do krwi przez faszystów, została nakręcona w dniu neofaszystowskiego zamachu w Brescii. Zob. Laurence Schifano, *Luchino Visconti*, s. 418.

¹⁴ Alicja Helman, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, Gdańsk 2001, s. 293.

¹⁵ Zob. *Moje filmy są rodzajem requiem*, „Film na Świecie” 1977, nr 3–4, s. 152.

¹⁶ W tym wątku także doszukiwano się tropu autobiograficznego – afektu Viscontiego do Helmuta Bergera, który dzięki Viscontiemu stał się gwiazdą. Więcej na ten temat zob. Laurence Schifano, *Luchino Visconti*, s. 416.

¹⁷ Joanna Wojnicka, *Świat umierający. O późnej twórczości Luchina Viscontiego*, Kraków 2001, s. 155. Rzeczywiście, zaślubieni Lieta i Stefano są ze sobą tylko „na próbę” i wraz z Konradem oddają się wspólnym erotycznym igraszkom; podobnie markiza nie planuje z Konradem stałego związku.

¹⁸ *Moje filmy są rodzajem requiem*, s. 123.

W *Portrecie rodzinnym we wnętrzu* mamy zatem przeciwstawienie dwóch odrębnych światów: tego związanego z tradycją oraz pogrążonego w kontemplacji przeszłości (którego przedstawicielem jest profesor) i brutalnej współczesnej rzeczywistości, reprezentowanej przez Brumontich. Krytyczne spojrzenie Viscontiego na młode pokolenie podkreśla kojarzona z bohaterami przestrzeń. O ile profesor żyje we wnętrzach pełnych malarskich arcydzieł, w pokojach wręcz „przeładowanych” sztuką (gromadzone w nich latami przedmioty stanowią niejako świadectwo żyjącej w starcu przeszłości), a w jego otoczeniu dominują barwy ciepłe (gama brązów oraz głęboka czerwień w odcieniu wina), o tyle to, które stwarzają wokół siebie młodzi, robi wrażenie sterylne i puste. Przeważa tu biel ścian, a wieszane na nich obrazy są nowoczesne, w stylu abstrakcyjnym. Jak zauważa Alicja Helman, w tym świecie zdaje się dominować „zasada «zużyj i wyrzuć» [...] Profesor zamieszkuje prawdziwy dom, trójka młodych nie tworzy go wcale”¹⁹.

Warto jednak zwrócić uwagę, że nowi lokatorzy są zafascynowani gospodarzem, jego godnością oraz spokojem. Świadectwem podziwu ze strony Konrada, ale i swoistej relacji uczuciowej między nim a profesorem, jest list adresowany do starca, podpisany „Pański syn Konrad”. Visconti sugeruje zatem, że młodemu pokoleniu kontestatorów w istocie brakuje ojcowskiego autorytetu oraz opiekuńczości i czułości, której profesor dał wyraz, pielęgnując pobitego młodzieńca.

Wątek ten jest istotny także dlatego, iż buduje dyskursywne połączenie między światopoglądem lewackim (reprezentowanym przez Konrada) a włoskim ruchem oporu – wiemy bowiem, że profesor uczestniczył w walkach wyzwoleniczych, a w pokoiku, w którym leży chłopak, w czasie wojny ukrywano partyzantów oraz Żydów. W ten sposób Visconti odzwierciedla niejako retorykę ugrupowań skrajnej lewicy, odwołującej się w swych manifestach i działaniach (o czym była już mowa) do tradycji *resistenzy* (jedna z grup ochrzciła się nawet mianem Nowego Ruchu Oporu – Nuova Resistenza). Wedle Schifano, zestawienie doświadczeń wojny oraz teraźniejszych porachunków uwypukla jednak przede wszystkim kontrast „między szlachetną walką lat czterdziestych a bagnem lat siedemdziesiątych”²⁰.

Pesymistyczny obraz tej dekady dopełnia finał filmu. W zakończeniu giną bowiem zarówno Konrad (płacący życiem za bunt przeciw środowisku, które się go wyrzeka, gdy bohater wykracza poza swą rolę „salonowego kontestatora”), ale i profesor. Ostatnie ujęcie ukazuje go, gdy chory i samotny, ze świadomością życiowej klęski nasłuchuje dźwięków

¹⁹ Alicja Helman, *Urok zmierzchu...*, s. 307.

²⁰ Laurence Schifano, *Luchino Visconti*, s. 419.

nowego lokatora opuszczonego domu – głuchych kroków śmierci. Między postacią profesora a samym Viscontim istnieje zatem podstawowa różnica – podczas gdy ten pierwszy, jak zauważa Enrico Medioli (scenarzysta filmu) wycofał się „w wygodną bezpieczną samotność, do czegoś w rodzaju macierzyńskiego łona, gdzie pochłonięty sztuką – folguje swym upodobaniom i fobiom, kontemplując sztukę”²¹, Visconti swoim filmem zabiera głos w publicznej debacie na temat teraźniejszości. *Intelektualiści mojej generacji robili wszystko, aby utrzymać równowagę pomiędzy polityką a moralnością. I do dziś nie ustają w tych poszukiwaniach* – stwierdza w filmie profesor. „Taką kwestię jak ta mógłbym wygłosić i ja”²² – deklaruje Visconti.

Giallo-politico (Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem Elio Petriego, Szacowni nieboszczycy Francesco Rosiego, Boję się Damiano Damianiego i inne)

W okresie *anni di piombo* powstają również filmy czyniące zeń główną oś fabularną. Jak już zostało powiedziane, interesującym mnie fenomenem zajmowało się głównie kino popularne. Ważnym jego nurtem w latach 70. było tzw. *giallo-politico* – filmy utrzymane w konwencji politycznego kryminału, która była rozpowszechniona także w innych kinematografiach zachodnich (by wspomnieć *political fictions* Alana J. Pakuli). Właśnie z uwagi na posługiwanie się kodami wypracowanymi w kinie głównego nurtu, produkcjom spod znaku *giallo-politico* radykalni krytycy z zachodnich (ale pozostających pod wpływem skrajnej lewicy) periodyków, zarzucali „burżuazyjność” i „fałszywą wywrotowość”. Sformułowany w tym duchu atak francuskiego krytyka jeden z reżyserów – Damiano Damiani – odpierał takimi słowami:

ujmując rzecz krańcowo, należałoby głosić potrzebę realizacji takich filmów politycznych, które w konsekwencji nie mogłyby się spodobać publiczności. Przecież wszelkie utwory, które stanowią jakieś wyzwanie rzucone masowej widowni nie muszą być automatycznie dobrymi filmami. Trzeba więc zachować w nich w jakiejś mierze atrybuty spektaklu, jego zdolność do fascynacji, poruszania emocjonalnego widowni²³.

²¹ Ibidem, s. 413.

²² Ibidem.

²³ *Prawo nie jest Bogiem – mówi Damiano Damiani*, tłum. A. Horoszczak, „Kultura Filmowa” 1973, nr 9, s. 27. Popularność *giallo-politico* lat 70. łączy się po części z wygaśnięciem innego „włoskiego gatunku” – spaghetti-westernu. Wielu filmowców kopiuje wręcz sprawdzone schematy. Umberto Lenzi, wypowiadając się na temat swojego *poliziesco* (*Il giustiziere sfida la città*, 1975), wprost mówił, że scenarzysta filmu, Vincenzo Mannino,

Kryminały-polityczne są jedną z odmian tzw. *giallo*²⁴. W najszerszym rozumieniu, do gatunku tego zalicza się wszystkie fabuły zawierające element tajemnicy wyjaśnianej drogą detektywistycznego dochodzenia (we włoskim piśmiennictwie filmowym można natrafić zatem na określenia w rodzaju *giallo-erotico* i *giallo-poliziesco*). Trzeba jednak nadmienić, że termin *giallo* posiada inny zakres znaczeniowy w samej Italii oraz poza jej granicami. Dla Włochów, jak wyjaśnia Giuseppe Petronio, *giallo* jest tożsame z francuskim określeniem *policier*, a zatem z narracją detektywistyczną²⁵ (swoją drogą, *Przygoda* [L'Avventura, 1960] Antonioniego określana była przez włoską krytykę jako *giallo' alla rovescia*, a zatem „kryminał na opak”). Z kolei w piśmiennictwie anglojęzycznym terminem *giallo* określa się najczęściej włoską odmianę horroru – a zatem filmy Riccardo Fredy, Mario Bavy, Daria Argento czy Lucio Fulciego (czyni tak na przykład Mikel Koven, nazywając *giallo* „podgatunkiem horroru”)²⁶.

Sama etymologia terminu *giallo* na określenie kryminału jest dość interesująca – nawiązuje bowiem do koloru okładek powieści

skopiował pomysł z *Za garść dolarów* Sergia Leone. „Przybywa nieznajomy, który zamiast osła ma motocykl; ubrany jest ekstrawagancko, pali papierosa i skłóca ze sobą dwie bandy tak, że wybijają się oni nawzajem” (wypowiedź zamieszczona w: Umberto Lenzi, red. Manlio Gomarasca, Milano 1999, s. 218). Douglas Mortimer zauważa natomiast: „W *poliziesco* wystarczy wziąć schemat westernu, wymazać scenerię i przenieść wszystko do włoskiej metropolii” (Douglas Mortimer, *Possibilmente freddi. Come l'Italia esporta cultura* (1964–1980), Roma 2006, s. 22).

²⁴ Więcej na ten temat piszę w: Anna Miller, *Giallo-politico: śledztwo w sprawie gatunku poza wszelkim podejrzeniem*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 141–156. Pierwszą próbę teoretycznej analizy gatunku podjął w latach 50. Leonardo Sciascia; jego prace traktują wprawdzie głównie o literaturze, lecz spostrzeżenia w nich poczynione wydają się adekwatne także w odniesieniu do kina (zob. Leonardo Sciascia, *Letteratura del giallo*, „Letteratura” 1953, nr 3, s. 65–67).

²⁵ Giuseppe Petronio, *Il punto su: Il Romanzo Poliziesco*, Bari 1985, s. 16.

²⁶ Mikel Koven, *Space and Place in Italian Giallo cinema: The Ambivalence of Modernity*, [w:] idem, *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Oxford 2006, s. 116. Por. także: Gary Needham, *Playing with Genre: Defining the Italian Giallo*, [w:] *Fear Without Frontiers: Horror Cinema Across the Globe*, ed. Steven J. Schneider, London 2003, s. 135–144. Istotnie, niektóre z fabuł wspomnianych twórców, dramaturgicznie prowadzonych zagadką „kto zabił?”, przypominają bardziej kryminał niż film grozy. Niemniej, we włoskich opracowaniach historii kina filmy wymienionych reżyserów nie są uznawane za *giallo*, lecz sytuowane jednoznacznie w obrębie *cinema dell'orrore*. Zob.: Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo da La dolce vita a centochiodi*, Bari 2007, s. 405 (dobrym przykładem jest – często opisywana jako horror – *Głęboka czerwień* [Profondo rosso, 1975] Daria Argento, w której zabójstwa nie są wynikiem działania ani sił nadprzyrodzonych, ani tajemniczego monstrum, jak może początkowo się wydawać). Warto przy tym zaznaczyć, że utożsamianie *giallo* z horrorem jest dość powszechne, o czym świadczą liczne (anglojęzyczne) *fan-pages*, np. <http://www.braineater.com/misc/giallo.html> czy <http://giallo-fever.blogspot.com/> [30 sierpnia 2009].

detektywistycznych, wydawanych we Włoszech od lat 30²⁷. Innymi słowy: Włochy to chyba jedyny kraj na świecie, który na opisanie konwencji bliskiej filmom *noir* (czarnym)²⁸ używa odmiennej, żółtej barwy. Wiele realizacji określanych jako *giallo* odznacza się przy tym swoistą „samoświadomością gatunku”: sygnałem odsyłającym do literatury kryminalnej jest żółta – zgodna z nazwą nurtu – tonacja kadrów w niektórych scenach, a także częsta obecność rekwizytów, scenografii lub kostiumów o tej właśnie barwie²⁹.

Giallo można zatem uznać za zjawisko typowo włoskie, odnoszące się do specyficznego kontekstu kulturowego³⁰. Zdaniem Marii Wood, w latach 70. fabuły należące do *giallo* pozwalały na śmielszy, bardziej bezpośredni komentarz do rzeczywistości społecznej niż kino autorskie, cieszące się od ponad dekady dużą estymą krytyki³¹. Innymi słowy, w konwencji włoskiego kryminału ostrze krytyki błyszczy wyraziściej niż w tzw. filmach autorskich/artystycznych; satyryczno-ironiczna *Dolce vita* przyjmuje tu niejednokrotnie formę dosłownej i brutalnej *Dolce morta*.

To właśnie silny związek z rzeczywistością polityczną Włoch czyni niektóre z filmów *giallo-politico* interesującym materiałem badawczym dla

²⁷ Szczytowy okres popularności *gialli* przypadł na tak zwane „czarne dwudziestolecie” (*ventennio nero*: 1922–1944). Jest to ciekawe o tyle, że wedle faszystowskiej propagandy we Włoszech Duce przestępczość znacząco spadła (w 1937 r. wydano przepis zakazujący literatom przypisywania przestępstw obywatelom włoskim). Faszystowska polityka kulturalna przyczyniła się także do swobodnej dystrybucji amerykańskich filmów gangsterskich (do 1942 r.), które miały jakoby ukazywać obcą ówczesnej Italii dekadencję oraz degenerację amerykańskiego społeczeństwa. Już w latach 30. włoski kryminał przeniknął z literatury do innych mediów – radia oraz teatru (dobry przykład stanowią tu audycje i sztuka Luigi Chiarellego o tym samym w obu przypadkach tytule – *Pierścień Teodozjusza* [*L’anello di Teodosio*, 1929]), by w latach 50. „zawłaszczyć” telewizję. W latach 60. i 70. *giallo* pojawiało się w telewizji za sprawą kryminalnych seriali (np. *Le inchieste del commissario Maigret*, 1964; *Nero Wolfe*, 1969; *I racconti di padre Brown*, 1970; *Il commissario De Vincenzi*, 1973), turniejów (*Giallo Club*) oraz posługujących się tą konwencją reklam.

²⁸ W *giallo* odnajdziemy właściwą filmom *noir* estetykę półmroku, wynikającą z zastosowania niskiego klucza, a także powracające motywy wizualne, np. widoki „zza krat” czy „zza kotar”.

²⁹ Na przykład w wielu wnętrzach, w których rozgrywa się akcja *Śledztwa w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem*, widoczne są właśnie żółte kotary czy podłoga. Uwagę zwraca choćby utrzymana w sepii scena na posterunku policji (przy czym jej odmienny kolor nie ma, rzecz jasna, uzasadnienia w świecie przedstawionym) czy ujęcie, w którym wyeksponowany został żółty kolor okładki książki czytanej przez bohaterkę.

³⁰ Tym samym *giallo-politico* sytuowałoby się w historii kina obok innych „lokalnych nurtów” kinematografii europejskiej wyróżnianych na podstawie związków kina z sytuacją społeczną danego kraju. Myślę tu o *Trümmerfilme* w powojennych Niemczech, *kitchen-sink movies* w Wielkiej Brytanii czy kinie moralnego niepokoju w Polsce.

³¹ Mary Wood, *Italian Film Noir*, [w:] *European Film Noir*, ed. Andrew Spicer, Manchester 2007, s. 278.

niniejszej pracy. Jednym z najbardziej znanych – a podejmujących temat *anni di piombo* – czysto fikcyjnych filmów tego nurtu jest nagrodzone m.in. na festiwalu w Cannes oraz Oscarem (i niezwykle wówczas popularne³²) *Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem* (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970)³³. W filmie Petriego odnajdziemy sceny odzwierciedlające atmosferę napięcia i „społecznego wrzenia” początku lat 70. – inscenizowane manifestacje kontestujących studentów oraz ich uliczne starcia z policją. Reżyser szkicuje tym samym kontury politycznego konfliktu ówczesnych Włoch: początki terroru bojówek lewackich, zawłaszczanie państwa przez korporacyjne interesy oraz zamachy neofaszystów. Za te ostatnie w fabule filmu fałszywie oskarżeni zostają ludzie związani z lewicą; jeden z kontestatorów, zastraszonego przez inspektora podczas przesłuchania, wydaje za namową policjanta swojego niewinnego kolegę, zeznając – zgodnie z sugestią komisarza – że to właśnie młody „rewolucjonista” był odpowiedzialny za zorganizowanie zamachów. Z tego też powodu film Petriego interpretowano we Włoszech przez pryzmat bieżących wydarzeń, w szczególności „sprawy Pinellego” (będzie jeszcze o niej mowa) – aresztowanego anarchysty, który w niewyjaśnionych okolicznościach wypadł z okna mediolańskiego komisarjatu podczas przesłuchania. Jak pisze Adam Garbicz,

machinacje bohatera filmu Petriego – próba uwikłania w zbrodnię przeciwnika politycznego – aż nadto wyraźnie nasuwają skojarzenie z działaniami komisarza Luigi Calabresiego, który właśnie w przeddzień premiery *Śledztwa...* o zamach przy Piazza Fontana fałszywie oskarży anarchistów³⁴.

³² Do sukcesu *Śledztwa...* przyczyniła się z pewnością strategia promocyjna filmu. Pierwsza reklama, która pojawiła się w „Corriere della Sera” jeszcze przed wejściem realizacji na ekrany, zawierała sam tytuł filmu (biały na czarnym tle bez nazwisk aktorów oraz reżysera) i napis: „jeden z najważniejszych filmów w historii kina”. Dopiero później wykorzystywano zdjęcia m.in. pónagiej Florindy Bolkan i Gian Marii Volonté. *Śledztwo...* było prezentowane z jednej strony jako *giallo-politico* z wątkiem erotycznym (Florinda Bolkan znana publiczności z kinowego przeboju 1968 r. *Metti una sera a cena* przyciągała do kin szczególnie męską część widowni; aktorka grała także w *Zmierzchu bogów* wyświetlanym w czasie premiery *Śledztwa...*). Z drugiej strony film reklamowano jako dzieło Elio Petriego – „zaangażowanego autora” (*Film d'autore impegnato*). Reżyser w latach 70. zyskał takie miano za sprawą krytyki nie tylko włoskiej, ale i francuskiej. Zob. m.in. Goffredo Fofi, *Capire con il cinema. 200 film prima e dopo il '68*, Milano 1977 oraz Elio Petri, red. Jean Gili, Nice 1974.

³³ Scenarzystą *Śledztwa w sprawie obywatela...* był Ugo Pirro, który współpracował z Petrim także przy filmach *Klasa robotnicza idzie do raju* (*La classe operaia va in paradiso*, 1971) oraz *Majątek nie hańbi* (*La proprietà non è più un furto*, 1973). Te trzy filmy zwane są „trylogią neurozy” (*trylogia della nevrosi*). O współpracy między Pirro i Petrim traktuje książka: Ugo Pirro, *Il cinema della nostra vita*, Torino 2001. Pirro przygotował także retrospektywę twórczości Petriego na Festiwalu w Wenecji w 1983 r.

³⁴ Adam Garbicz, *Kino wehikuł magiczny. Podróż czwarta 1967–1973*, Kraków 2000, s. 227. O tym podobieństwie wspomina także Peppino Ortaleva. Zob. idem, *Impegno*

W *Śledztwie w sprawie obywatela...* Petri konsekwentnie podkreśla, że głównym problemem Włoch jest przemoc instytucjonalna, która – jak sugeruje reżyser – posługuje się metodami dalekimi od przyjętych w demokracji. Reżyser przyznawał, że realizując film, był zainteresowany

opisaniem mechanizmu działania immunitetu gwarantowanego przez prawo obrońcom „ciemnych interesów” [...] żaden policjant nigdy nie był aresztowany za morderstwo, a policja włoskiej republiki po 25 latach od końca epoki faszyzmu skutecznie na ulicach i placach nieskończoną ilość brutalnych aresztowań³⁵.

W filmie podkreślany jest *de facto* przestępczy charakter instytucji, która tylko pozornie stoi na straży sprawiedliwości; znaczące, że na początku filmu komisarz przestaje pełnić funkcję szefa wydziału zabójstw i obejmuje posadę zwierzchnika wydziału politycznego. Inspektor – przedstawiciel władzy, co jest akcentowane przez monumentalizującą postać kadrowanie z przesadnie żabiej perspektywy (fot. 1) – stawia znak równości między wykroczeniami kryminalnymi oraz działaniami przeciwników chadecji: *w każdym przestępcy może czaić się wywrotowiec i na odwrót*³⁶. Manipulacja pojęciami dokonuje się także w samej strukturze przemówienia – przeplatane są w nim bowiem statystyki dotyczące świata przestępczego i polityki (*trzydziestokrotnie niszczone własność publiczną, demonstrowało 60 000 uczniów; wzrosła liczba rabunków na bank, działa ponad 70 grup młodych wywrotowców*).

Prawdziwym zbrodniarzem w filmie Petriego jest tymczasem komisarz – zabójca swojej kochanki, Augusty Terzi. Scena, w której inspektor zostaje poinformowany o swym awansie, następuje zaraz po zabójstwie Augusty w jej domu, a dodatkowym, wizualnym łącznikiem obu

riformismo, militanza, [w:] *Storia del cinema italiano*, vol. XII, 1970–1976, red. Flavio De Bernardinis, Venezia–Roma 2008. Ugo Pirro wspomina zaś: „były już zakończone zdjęcia do filmu, gdy na Piazza Fontana wybuchła bomba. Baliśmy się, że nasz film nie będzie pokazany publicznie ze względu na ten zbieg okoliczności. Po Piazza Fontana reportaże z dzienników wydawały się sekwencjami z naszego filmu; fikcja stała się rzeczywistością. Byliśmy profetami...” (Ugo Pirro, *Il cinema della nostra vita*, Torino, 2001, s. 65).

³⁵ Zob. Joan Mellen, *Cinema is not for an Elite, but for the Masses: An Interview with Elio Petri*, „Cinéaste” 1973, nr 1, s. 10. Zamierzenie reżysera zostało odczytane przez krytykę, o czym świadczą tytuły włoskich recenzji filmu m.in.: Pietro Bianchi, *La faccia ammalata del potere*, „Il Giorno” z 13.02.1970 oraz Ugo Casiraghi, *Anatomia di un poliziotto d’assalto* – „Unità”, 13.02.1970.

³⁶ Na wymowę tego „awansu” zwraca uwagę także Bolesław Michałek: „Komisarz opuszcza wydział morderstw i przejmuje wydział polityczny. [...] ów fakt ma wymowę. Chodzi bowiem o «przeorganizowanie» policji politycznej, o nadanie jej takiej sprawności, jaką ma policja kryminalna [...] o zrównanie działacza opozycyjnego ze złodziejem, a manifestacji politycznej – z zabójstwem. Tu dopiero [...] *Śledztwo* nabiera cech autentycznego filmu politycznego”. Zob. Bolesław Michałek, *Kino naszych czasów*, Warszawa 1972, s. 55.



Fot. 1. Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem (reż. Elio Petri, 1970)

przestrzeni jest szampan z domu zabitej, przyniesiony przez komisarza do pracy, by uświetnić upragniony awans. Gwarantem bezkarności mordercy okazuje się instytucja powołana do obrony porządku prawa. *Wyobraźmy sobie, że zabójstwo Terzi miało motyw polityczny* – sugeruje inspektor podczas śledztwa w sprawie dokonanej przez siebie zbrodni. I ma rację – nie w tym znaczeniu, że komisarz nadaje swojemu czynowi ideologiczne uzasadnienie (jak mógłby to uczynić, gdyby był członkiem lewackiej bojówki), ale o tyle, że jego słowa zyskują swe potwierdzenie w odniesieniu do autorytarnych skłonności, które powodują bohaterem.

W *Śledztwie w sprawie obywatela...* związki pomiędzy instytucjami państwa i strukturami organizacji przestępczej unaocznia oniryczna scena, w której komisarz wyobraża sobie, jak zareaguje jego szefostwo na wiadomość, że to on – inspektor – zabił kobietę. Zamiast odpierać zarzuty, komisarz musi udowodnić swoją winę, przy czym wszelkie wyliczane przezeń dowody, świadczące o popełnieniu zbrodni, są natychmiast zbijane: *Ślady butów? Przyjacielu, są tysiące butów twojego rozmiaru, na przykład moje [...]. Odciski palców? Dziwne – zabezpieczyliśmy wszystkie oprócz twoich.* Scenę zamyka surrealistyczna wizja podpisania przez inspektora oświadczenia o swojej niewinności oraz uczczenia tego finału – powrotu syna marnotrawnego na łono „wyrozumiałej” rodziny – uroczystą lampką szampana. I choć halucynacja znika, a sprawa „niegrzecznego” komisarza ma się dopiero rozstrzygnąć (czego Petri już nie pokazuje), można domniemywać, że potoczy się ona właśnie według wyśnionego przez bohatera scenariusza (sugestię tę potęguje bliźniacze podobieństwo ujęć ze snu i faktycznego zakończenia)³⁷.

Taki nienapawający optymizmem finał właściwy jest większości włoskich politycznych kryminałów. Jak słusznie zauważa Lino Micciché,

³⁷ Ugo Pirro komentował, że sen był wybiegiem zastosowanym, aby film nie został zablokowany przez cenzurę. Cyt. za: *Strane storie. Il cinema e i misteri d'Italia*, red. Christian Uva, Rubbettino 2011, s. 60.

w *giallo-politico* przestępca nie zostaje ukarany. Wysiłki tych, którzy są powołani do strzeżenia prawa i niekiedy nawet temu powołaniu wierni, kończą się niepowodzeniem³⁸; pozostają oni bezradni lub – jak główny bohater *Śledztwa...* – stają się zbrodniarzami. *Giallo-politico* igrają z konwencją gatunkową kryminału nie tylko na poziomie dramaturgii (na przykład łącząc postać przestępcy i szefa policji, który raz to chce zostać schwytany, innym zaś razem woli pozostać bezkarny), ale także pod względem rozwiązań inscenizacyjnych, często balansujących na granicy parodii.

Takie swoiste przerysowanie, uznawane przez Sciascię za jeden z wyróżników nurtu, Petri komentował w następujący sposób:

dla mnie reprezentacja nie może wyglądać neutralnie, obiektywnie; musi być brechtowska w tym sensie, że właściwy twórczości Brechta element karykaturalny musi być obecny wewnątrz struktur obrazu³⁹.

Inaczej mówiąc, wrażenie gatunkowej „nietypowości” *giallo-politico* było uzasadniane w kategoriach politycznych, poprzez odwołania (najczęściej jedynie deklaratywne) do estetyki brechtowskiej, tak modnej w latach 60. i 70. w kinie zachodnioeuropejskim⁴⁰.

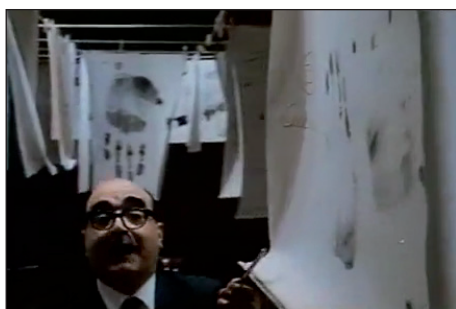
Analizując mechanizm przemocy instytucjonalnej, Petri nie ogranicza się do pokazywania bezpośrednich, fizycznych represji (podczas przesłuchania strażnicy wyśmiewają i biją mężczyznę, czerpiąc z tego proceduru wyraźną przyjemność). Silniej akcentowany jest problem języka, który służy do uwodzenia i przewodzenia; jednym słowem – do manipulacji. Warto w tym kontekście przywołać także scenę, w jakiej inspektor podaje dziennikarzowi gotową, mającą niewiele wspólnego z rzeczywistym biegiem wydarzeń notkę o zabójstwie (*aż dymi tam od perwersji, aktów sadyzmu – krew jest wszędzie... napisz, spodoba się*).

³⁸ Por. Lino Micciché, *Il cinema italiano degli anni' 60.*, Venezia 1975, s. 149.

³⁹ Cyt. za: Aldo Tassone, *Parla il cinema italiano*, Milan 1979, s. 273. Przerysowanie w grze aktorskiej Volonté tak komentował Bolesław Michałek: „komisarza gra Volonté w sposób bardzo natarczywy. Czyni ogromne wysiłki, by jego postać stała się manifestacyjnie odpychająca, obrzydliwa: dużo krzyczy, stroi miny, po twarzy biegają mu nerwowe tiki, jest małpio złośliwy i chorobliwie okrutny, słowem twór bardziej z bajki Grimma niż realistycznego filmu [...] Film Petriego znajduje się na pograniczu groteski i dość grubej karykatury”. Bolesław Michałek, *Kino naszych czasów*, s. 54.

⁴⁰ Nie zmienia to faktu, iż niektóre sekwencje politycznych kryminałów *made in Italy* funkcjonują na zasadzie autonomicznych gagów. Doskonały przykład stanowi tutaj scena z filmu *Todo modo* (reż. Elio Petri, 1976), w której bohater (Volonté) wyjaśnia inspektorowi klucz do dokonywanych zbrodni. Tłumacząc, że kolejne ofiary były właścicielami firm, których akronimy tworzyły kolejno litery hasła św. Ignacego Loyoli (*Todo modo para buscar la voluntad divina*), Volonté daje popis swoich umiejętności aktorskich – przez niemal minutę gwiazdor wypowiada pojedyncze głoski niczym na ćwiczeniach logopedycznych.

O tym, jak ważne miejsce zajmuje w *Śledztwie w sprawie obywatela...* (ale i dyskursie innych *giallo-politico*) problem języka, świadczą nie tylko sceny, w których inspektor demonstruje swe oratorskie zdolności (postaci grane przez Volonté zazwyczaj w nich celują), ale także wątki poboczne. Niektóre z nich mogą wydawać się nielogiczne (biorąc pod uwagę motywacje bohatera) – na przykład w *Śledztwie...* inspektor początkowo zachęca świadka do wskazania zbrojcy, a następnie – podczas konfrontacji na posterunku policji – zmusza do zmiany zeznań. Tę dwuznaczną grę inspektor prowadzi od samego początku: dostarcza wskazówek umożliwiających zidentyfikowanie zbrodniarza, czyli samego siebie, a następnie używa swej pozycji społecznej, by przeciąć tę linię dochodzenia. Nieustannie balansuje zatem między „władzą prawa” a „prawami władzy”. Takie dramaturgiczne wolty trudno tłumaczyć inaczej niż przypisaniem bohaterowi obłądu (co jest cechą charakterystyczną wielu filmów spod znaku *giallo*) – z tym, iż w *giallo-politico* źródłem szaleństwa są instytucje państwa (w swej „spowiedzi” przed przełożonymi bohater *Śledztwa...* wyznaje wprost, że czuje się ofiarą choroby, której nabawił się, piastując wysokie stanowisko).



Fot. 2. *Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem* (reż. Elio Petri, 1970)

W filmie Petriego Włochy jawią się jako państwo bez mała policyjne, którego mieszkańcy są nieustannie inwigilowani, a władza dysponuje obszernym *dossier* na temat każdego obywatela. W *Śledztwie...* tę właściwość społecznej sytuacji uwypukla niemal surrealistyczna scena w laboratorium wypełnionym aktami oraz gigantycznymi reprodukcjami *corpus delicti* (są to odciski palców mordercy – fot. 2). Chcąc poznać wyniki daktyloskopii, inspektor pokazuje laborantowi dane jego kuzyna – komunistycznego aktywisty. Dla eksperta jasne jest, że nie chcąc stracić posady, musi usprawiedliwić wszechobecność śladów pozostawionych przez szefa – jego oficjalną wizytą na miejscu zbrodni. Informacje o obywatelach, którymi dysponuje m.in. komisarz ze *Śledztwa...*, dają mu przewagę nad podwładnym i umożliwiają ich szantaż; ten sam mechanizm działa jednak również w drugą stronę – przeciw

inspektorowi. Zarówno Augusta, jak i młody rewolucjonista Antonio Pace – mają władzę nad szefem policji: kobieta wiedziała o jego prywatnych słabościach, a chłopak zna prawdę o zbrodni (w dzień zabójstwa minął bowiem inspektora w drzwiach kamienicy zamieszkałej przez ofiarę). W gruncie rzeczy, wszystkie najważniejsze wydarzenia oraz punkty zwrotne intrygi oparte są na zasadzie szantażu – w ten sposób Petri umiejętnie wydobywa klimat fałszu i hipokryzji ówczesnych Włoch.

Oglądając *Sledztwo...*, można odnieść wrażenie, że film jest podręcznikową niemal ilustracją poczytnych w tamtych latach prac Ericha Fromma, a tytułowy „obywatel poza podejrzeniem” – klinicznym przypadkiem opisywanej przez autora *Ucieczki od wolności* „somasochistycznej osobowości autorytarnej”, która dąży do podporządkowania się siłom zewnętrznym, a jednocześnie sama pragnie władzy. Paradoks psychopatologii bohatera polega na tym, że zaczyna postrzegać siebie jako kogoś ponad prawem; wierzy, że jako szef policji może popełnić bezkarnie każdą zbrodnię. Władza protagonisty pochodzi jednak z autorytetu prawa: by podtrzymać przekonanie o własnej wyjątkowości, komisarz musi zatem udowodnić skuteczność reguł, a więc dać się złapać i odbyć wymierzoną, stosowną do winy karę⁴¹.

Nie zamierzając wikłać się w „psychologizowanie” bohaterów, chcę zwrócić uwagę na jeszcze jeden interesujący aspekt omawianego filmu, mianowicie powracający wielokrotnie w dialogach motyw relacji ojciec – syn. *Ludziom brak dojrzałości* – mówi inspektor – *my (policja) mamy ich pilnować; każdy staje się dzieckiem w obliczu władzy; ja staję się wzorem ojca, którego nie można zaatakować*. Komisarz chętnie angażuje się w erotyczną grę, gdy Augusta prosi go: *przesłuchaj mnie, bądź surowy jak mój ojciec*, i nie może znieść, gdy – przy innej okazji – Augusta oskarża go o bycie dziecinny; wykrzykuje – *inni to dzieci*. Autorytaryzm bohatera, skrywający jego faktyczną słabość, jest w filmie Petriego sugerowany wielokrotnie: gdy odgrywa rolę ojca wyrozumiałego (wobec laboranta) lub srogiego (wobec dozorca). Innym zaś razem protagonista traktowany jest jak dziecko – na przykład we wspomnianej już scenie konfrontacji z przełożonymi: zamiast spodziewanej kary, następuje symboliczna, ojcowska nagana – bohater zostaje... wytarmozony za uszy.

⁴¹ Ta przewrotna logika tłumaczy dziwaczną, samounicestwiającą się strategię bohatera, który także w sferze prywatnej zdradza sadystyczne skłonności sprowadzające się do chęci całkowitego owdładnienia drugą osobą. „Gra wstępna” policjanta i Augusty przyjmuje bardzo często formę brutalnych „przesłuchań”, w których zaznacza on swoją dominację, poniżając kobietę (na jej własne życzenie). Bohatera fascynuje śmierć: podobnie jak jego partnerka, komisarz czerpie satysfakcję z rozmów o kolejnych znalezionych przez policję denatkach; namawia, by Augusta wcieliła się w ofiarę (zazwyczaj morderstw na tle seksualnym) i skrupulatnie rejestruje kolejne „przypadki” amatorskimi zdjęciami.

Motyw „ojców i synów” znajduje w filmie swoje rozwinięcie także w trybie odmiennym, odsyłającym nie do klasycznych, psychoanalitycznych interpretacji, ale stanowiącym komentarz do przekształceń włoskiej sceny politycznej. Znamienny komentarz, który pada z ust inspektora po aresztowaniu „elementów rewolucyjnych”, brzmi: *nazwiska buntowników są takie same jak trzydzieści lat wcześniej [...] rewolucja jest jak syfilis, zostaje we krwi* (mamy tu zatem ponownie odesłanie do *resistenzy*). Dla jasności: Petri nie przedstawia aresztowanych ani ze współczuciem, ani nawet z sympatią – studenci wymachujący „czerwonymi książeczkami” Mao budzą skojarzenia z grupą niedojrzałych, zapalczywych wyrostków, którzy czują się silni jedynie w anonimowej grupie (jeden z demonstrantów zdradza towarzyszy, gdy zostaje sam na sam z komisarzem), choć także wtedy nie potrafią dojść między sobą do zgody (*w czasie godziny podzielili się na cztery frakcje* – zauważa jeden z policjantów).

Motyw symbolicznej relacji ojciec – syn podkreślany jest także przez znaczącą nieobecność (charakterystyczną dla niemal wszystkich *giallo-politico*⁴²). Otóż w filmie brak scen prezentujących życie rodzinne bohaterów: główne postaci są (zazwyczaj) samotnikami (jak np. inspektor i jego kochanka w *Śledztwie...*), a relacje z członkami rodziny albo zostały zerwane (Augusta jest w separacji z mężem), albo przynoszą kłopoty (co doskonale ilustruje przywołany już epizod z laborantem). W tym aspekcie *giallo* wyraźnie różni się od innych gatunków włoskiego kina popularnego, w których rodzina odgrywa ważną rolę, i wykazuje zarazem powinowactwa z nurtem kina autorów poruszającym problem postępującej atomizacji włoskiego społeczeństwa.

Innym przykładem czysto fikcyjnego politycznego kryminału, którego sensacyjna intryga staje się pretekstem do opisu oraz krytycznej analizy nie tylko wzrastającej przestępczości i korupcji władzy, ale także partyjnych aliansów oraz parlamentarnych kryzysów w ówczesnych Włoszech, jest – inspirowane nowelą *Kontekst* Leonardo Sciascii – dzieło *Szawcowi nieboszczycy* (*Cadaveri eccellenti*, 1976) zrealizowane przez Francesco Rosiego. Film stanowi efekt współpracy włosko-francuskiej, zaś Lino Venturze⁴³ wcielającemu się w pierwszoplanową postać inspektora partnerują

⁴² Petri w jednym z wywiadów wspomina teorię Wilhelma Reicha (zob.: Joan Mellen, *Cinema is not...*, s. 11). W jego wydanej w 1933 r. pracy o psychologii faszyzmu twierdził on, iż państwo stanowi makrokosmos takiej patriarchalnej, mieszczańskiej rodziny, w której synowie „wykształcają silną identyfikację z ojcem – służalczy stosunek do autorytetu, będący podstawą dla emocjonalnego utożsamiania się z każdą władzą. To zatem państwo przejmuje rolę rodziny, kompensując jej brak tym, którzy nie potrafią stworzyć intymnych relacji z drugim człowiekiem” (Wilhelm Reich, *The Mass Psychology of Fascism*, New York 1970, s. 54).

⁴³ Lino Ventura to aktor, który zadebiutował na ekranie w filmie *Nie tykać łupu* (*Touchez pas au grisbi*, reż. Jacques Becker, 1953), po wymuszonej kontuzją zmianie zawodu (wcześniej był zawodowym zapasnikiem).

Fernando Rey i Max von Sydow. Pod względem stylu wizualnego i struktury narracyjnej realizacja nie odbiega od właściwej *giallo-politico* sztampy. Można jednak powiedzieć, iż *Szacowni nieboszczycy* zajmują miejsce szczególne wśród innych – podejmujących wątek *anni di piombo* – ówczesnych kryminałów. Po pierwsze, z uwagi na reżysera – uznanego twórcę, kojarzonego z politycznym nurtem włoskiego kina (*Ręce nad miastem* [*Le mani sulla città*, 1963], *Sprawa Mattei* [*Il caso Mattei*, 1972], *Trzej bracia* [*Tre fratelli*, 1981]). Po drugie, ze względu na autora literackiego oryginału – intelektualistę, którego społeczne zaangażowanie wyrażało się także w przynależności Sciascii do włoskiej partii komunistycznej⁴⁴.

Postawiona przez pisarza diagnoza powiązań władzy politycznej oraz mafii nie ogranicza się wyłącznie do Sycylii (gdzie rozgrywa się akcja), lecz obejmuje całe współczesne Włochy. W dołączonej do utworu notcie Sciascia deklaruje, że nowela powinna być odczytywana jako „alegoria na temat władzy, która coraz bardziej się wypacza i ukrywa pod postacią powiązań, dających się w przybliżeniu określić jako mafijne”⁴⁵. Podobnie twierdzi Rosi – choć *Szacowni nieboszczycy* odnoszą się do włoskich realiów społecznych lat 70., to zarazem, wedle słów reżysera, film „jest długą podróżą poprzez potworność władzy, [...] wizualizacją jej rozmaitych aberracji i degeneracji”⁴⁶.

Głównym bohaterem noweli Sciascii oraz filmu Rosiego⁴⁷ jest samotny inspektor Amerigo Rogas (zawdzięcza on swoje nazwisko włoskiemu czasownikowi *rogare* – przesłuchiwać), który ma poprowadzić śledztwo

⁴⁴ Gdy drogi obu twórców się spotkały, byli już artystami uznanymi – kiedy w 1971 r. wydawnictwo Einaudi wydawało *Kontekst*, Sciascia miał za sobą sukces *Dnia puszczyka* (opublikowanego w 1961 r.) i *Każdemu, co mu się należy od mafii* (1966), zaś Rosi zyskał międzynarodową sławę dzięki *Sprawie Mattei* nagrodzonej Złotą Palmą w Cannes. Autorów analizowanych dzieł łączy także powracający w ich twórczości temat – rodzinna Sycylia. Miast mitologizacji krainy dzieciństwa oraz tęsknoty za beztroską „szczenięcych lat”, zarówno u Sciascii, jak i u Rosiego odnajdziemy pozbawioną sentymentów refleksję nad strukturami mafijnymi rządzącymi wyspą, wraz ze specyficznym dla nich splotem korupcji, lekceważenia prawa oraz zмовy milczenia. Doskonałym przykładem są tu wspomniane już nowele *Dzień puszczyka* i *Każdemu, co mu się należy...*, a także filmy – prócz przywoływanych wcześniej, także *Wyzwanie* (*La sfida*, 1958), *Salvatore Giuliano* (1962), *Ludzie przeciwko sobie* (*Uomini contro*, 1970). Wobec swojej wyspy Sciascia żywi ambiwalentne uczucie miłości i nienawiści, powiadał, że „Sycylia go boli” i dlatego właśnie stanowi obsesyjny temat jego twórczości. Obok najbardziej znanych powieści kryminalnych pisarza na uwagę zasługują również jego historyczne rekonstrukcje dziejów Sycylii w wiekach XVII–XIX (*Rada egipska*, 1963; *Śmierć inkwizytora*, 1964; *Skrytobójcy*, 1976).

⁴⁵ Leonardo Sciascia, *Kontekst. Parodia*, tłum. T. Jekiel, Warszawa 2010, s. 142.

⁴⁶ Lino Micciché, *Il cinema italiano degli anni 70.*, s. 253.

⁴⁷ *Szacowni nieboszczycy* stanowią jedną z wielu adaptacji w filmografii Rosiego. Znajdują się w niej transpozycje dzieł znanych, m.in. *Chrystus zatrzymał się w Eboli* (*Cristo si è fermato a Eboli*, 1979) na podstawie powieści Carlo Leviego, *Rozejm* (*La tregua*, 1996) według

w sprawie zamordowania trzech przedstawicieli wymiaru sprawiedliwości (prokuratora, przewodniczącego sądu oraz sędziego). W toku śledztwa giną jednak kolejni sędziowie. O zabójstwa zostaje oskarżona lewica, ale Rogas orientuje się, że to fałszywy trop; sprawa sięga zaś o wiele głębiej niż na początku mogło się wydawać. Tytułowymi *Szacownymi nieboszczykami* okazują się w istocie nie tylko ofiary tajemniczych mordów, lecz żyjący, zdeprawowani przedstawiciele władzy. Pragną oni, by rządy, które źle sprawowali przez lat trzydzieści (jak mówi na ekranie minister spraw wewnętrznych), *sprawować przez trzydzieści następnych*.

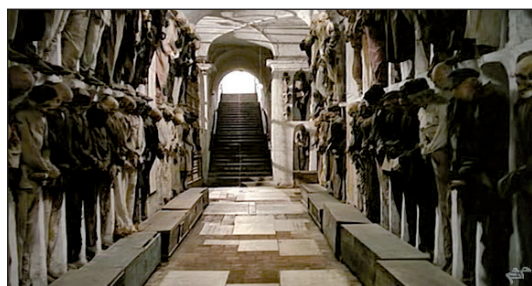
Sygnalizowaną przez tytuł dzieła „spirale śmierci” domyka zbrodnia ukazana w ostatniej sekwencji. W finale filmu giną bowiem skrytobójczo: komisarz Rogas, dysponujący dowodami na to, że przez prawicę przygotowany został zamach stanu, oraz Amar, sekretarz partii komunistycznej, którego inspektor miał o tym powiadomić. Bohaterowie, będący o krok od ujawnienia politycznej afery, giną w Museo della Civiltà Romana, a zatem w miejscu pamięci o demokratycznej, „chwalebnej” tradycji kraju. Jednak fakty zaprezentowane przez media wyglądają nieco inaczej – jak tłumaczy szef policji w telewizyjnym komunikacie, *inspektor Rogas przeżywał ostatnio kryzys nerwowy, wydawało mu się, że wykrył spisek i prawdopodobnie miał za spiskowca także sekretarza włoskiej partii komunistycznej, zabił jego oraz siebie*. I choć członkowie partii komunistycznej nie wierzą w oficjalną wersję wydarzeń, faktyczny przebieg tych ostatnich nie zostanie ujawniony. Podobnie dzieje się w literackim pierwowzorze – jasne jest, że prawda nie ujrzy światła dziennego, zaś podwójne zabójstwo było „na rękę” partii rządzącej oraz zyskało swoiste przyzwolenie komunistów.

Pod względem fabularnym dzieło Rosiego jest dość wierne oryginałowi. Mamy zatem te same postaci, jedynie sporadycznie noszące w filmie inne imiona i nazwiska niż w książce („nowelowym odpowiednikiem” filmowego magnata Pattosa jest potentat Narco, właściciel sieci UK – Uczciwa Konsumpcja), oraz te same wątki poboczne (m.in. aptekarza bezpodstawnie oskarżonego o zabójstwo żony, będącego – zarówno u Rosiego, jak i u Sciascii – pierwszym podejrzanym w sprawie seryjnego zabójstwa sędziów)⁴⁸, które zostają rozwiązane w obu dziełach niemal identycznie. Wyjątkowy na tym tle, gdyż nieco odbiegający od literackiego

prozy Primo Leviego oraz *Kronika zapowiedzianej śmierci* (*Cronaca di una morte annunciata*, 1987) na podstawie powieści Gabriela Garcíi Márqueza.

⁴⁸ Za punkt wyjścia do noweli posłużyło Sciascii podobne wydarzenie z kroniki sądowej: „jakiś człowiek zostaje oskarżony o usiłowanie zabójstwa żony na podstawie poszlak, które, jak mi się wydawało, mogły być obmyślane, przygotowane i podsunęte właśnie przez żonę. [...] Tymczasem wyszło coś zupełnie innego. [...] Zacząłem pisać dla zabawy, ale gdy kończyłem, nie widziałem w niej już nic zabawnego”. Leonardo Sciascia, *Kontekst...*, s. 143.

pierwowzoru, jest początek filmu. O prokuratorze Vardze, zamordowanym w pierwszych minutach *Szacownych nieboszczyków*, w książce dowiadujemy się niejako *post-factum*, gdy „zwłoki prokuratora znaleziono pod niskim murem, zza którego zwisały gałązki jaśminu i z kwiatem zaciśniętym w palcach”⁴⁹. Tymczasem w produkcji Rosiego ostatnie chwile postaci zostały szczegółowo zwizualizowane (z zachowaniem „kwiatowego szczegółu”) do tego stopnia, że widz, który uznał prokuratora za głównego bohatera, mógłby czuć się zaskoczony. O wiele istotniejsza jest jednak niemal trzyminutowa sekwencja otwierająca dzieło (nie ma ona swojego odpowiednika u Sciascii), ukazująca galerię zmarłych przedstawicieli wymiaru sprawiedliwości; widzimy szereg trupów zastygłych w niemym przerażeniu w momencie śmierci, którym przypatruje się Varga odwiedzający kryptę (prokurator przygląda się wykrzywionym czaszkom dawnych notabli i w milczeniu opuszcza osobliwy grobowiec – fot. 3). Scena ta, zmontowana pod marsz żałobny Fryderyka Chopina, unaocznia tytułowych „szacownych nieboszczyków”, a zarazem niejako zapowiada całą intrygę seryjnych morderstw, tworząc swoistą klamrę z sekwencją w muzeum, w którym giną Rogas i Amar. Jak celnie zauważa Lino Micciché, film Rosiego wydaje się więc „nasycony «ideologią śmierci». Zaczyna się od trupów i kończy na zabójstwie”⁵⁰.



Fot. 3. *Szacowni nieboszczycy*
(reż. Francesco Rosi, 1976)

Tytuł *Szacowni nieboszczycy*, który – jak zostało już powiedziane – znajduje swoje dosłowne uzasadnienie w fabule, odsyła zarazem (w swym oryginalnym brzmieniu: *cadaveri eccellenti*) do surrealistycznej zabawy André Bretona *cadavre exquis* (po polsku znanej jako „wyborny trup”). Technika ta, polegająca na dopisywaniu bądź domalowywaniu przez uczestników zabawy kolejnych słów/części dzieła, bez świadomości wkładu weń

⁴⁹ Ibidem, s. 22.

⁵⁰ Lino Micciché, *Il cinema italiano degli anni 70.*, s. 253.

pozostałych graczy, umożliwiała zespołowe tworzenie krótkich liryków lub rysunków⁵¹. Takie nawiązanie budzi rozmaite konotacje. Rosi może wskazywać w ten sposób na nieprzewidywalność skutków, jakie niesie ze sobą osobiwa, opierająca się na zabójstwach losowo wybranych sędziów „gra”, będąca częścią bezwzględnych politycznych rozgrywek. Tytuł może także sygnalizować surrealistyczną atmosferę tamtych lat. Przyjmując tę optykę, w filmie Rosiego mielibyśmy zatem do czynienia ze specyficznym przetworzeniem realiów lat 70. – takim, w którym prezentowana rzeczywistość *anni di piombo* wydaje się tak makabryczna, że wręcz trudna do racjonalnego ogarnięcia. Powyższą hipotezę potwierdza przywołana pierwsza sekwencja dzieła. Widoczni w niej „szacowni nieboszczycy” (alias: „wyborne trupy”) wydają się bowiem postaciami z koszmaru; w tym sensie początkowy epizod narzuca niejako styl lektury całego filmu, dryfującego w stronę iście surrealistycznego „potwornego absurdu”.

Warto wspomnieć o jednej kluczowej zmianie, jakiej dokonał Rosi, przenosząc nowelę Sciascii na ekran. Otóż w *Kontekście* akcja rozgrywa się w państwie nieznanym –

historia zaczęła się naraz toczyć w kraju całkowicie zmyślonym, w kraju, gdzie zabrakło miejsca dla wielkich idei, gdzie zasady – jeszcze głoszone i oklaskiwane – bywały powszechnie wyśmiewane, gdzie ideologie sprowadzały się w polityce jedynie do nazwy w rozgrywkach partii dochodzących do władzy, gdzie liczyła się tylko władza dla władzy⁵².

Inaczej (o czym była już mowa) u Rosiego, który jednoznacznie sytuuje prezentowane wydarzenia w kontekście (*sic!*) włoskim. I choć na końcu *Szacownych nieboszczyków* pojawia się plansza informująca, że wszystkie ukazane w filmie postaci i wydarzenia są fikcyjne, odnajdziemy w nim wyraźne sygnały odsyłające do rzeczywistości Włoch lat 70. Wskazują na nią przywoływane w dziele nazwiska autentycznych przedstawicieli władzy – mowa jest m.in. o zabitym przez mafię w 1971 r. prokuratorze Petro Scaglione. Szczególnie interesującym odniesieniem do ówczesnej sceny politycznej

⁵¹ Nazwa zabawy „Wyborny trup” pochodzi od pierwszego utworzonego tą techniką zdania – „Wyborny trup pije nowe wino”. Zob. więcej w: René Passeron, *Encyklopedia surrealizmu*, tłum. K. Janicka, Warszawa 1997.

⁵² Leonardo Sciascia, *Kontekst...*, s. 143. W nocie autor dodaje, że „można i owszem pomyśleć o Włoszech, można pomyśleć o Sycylii”. Taki „tok myślenia” jest uzasadniony tym bardziej, że w swej noweli Sciascia odwołuje się m.in. do *Narzeczonych* Manzoni (Rogas przypomniał sobie *da bere al padre* ze słynnej i nudnej powieści włoskiej [...] ale zaraz się opamiętał: stajesz się fanatyczny, nie jesteś przecież ojcem Cristofa” – ibidem, s. 91.) oraz wspomina o Moravii, o którym inspektor czyta w gazecie, czekając na przystanku. Sciascia informuje przy tym, że „autobus przyjechał po dwóch godzinach, czyli z opóźnieniem, na które podróżujący w tym kraju, nawet samolotami, zawsze mogli liczyć” (ibidem, s. 99).

Włoch jest także wzmianka o *compromesso storico* (zob. rozdział 2) – zarówno w książce, jak i w filmie wspomina o nim minister spraw wewnętrznych. Wątek ten wydaje się o tyle ciekawy, że w dwa lata po powstaniu *Szacownych nieboszczyków* (w 1978 r.) rzeczywiście miało dojść do historycznego sojuszu, włączającego partię komunistyczną do struktur rządowych.

Oba polityczne stronnictwa w *Szacownych nieboszczykach* ukazane są w nieco przejawionym świetle, przez co film wydaje się wyrazistym, wręcz karykaturalnym portretem wewnętrznych konfliktów Włoch tamtej dekady. I tak, partia chrześcijańskiej demokracji jawi się – identycznie jak w noweli Sciascii – jako ugrupowanie skorumpowane, które pakuje z mafią i zwolennikami dyktatu twardej ręki. Jeden z sędziów z filmu Rosiego wygłasza tyradę o omnipotencji przedstawicieli wymiaru sprawiedliwości; dla utrzymania ładu wolno im *zdziesiątkować nieposłusznych, celebrując rozprawę na wzór misterium eucharystycznego*. Prezes sądu najwyższego tłumaczy inspektorowi, że wymiar sprawiedliwości nie wykrywa prawdy, lecz spełnia funkcję metapolityczną i metahistoryczną, bowiem w epoce społeczeństwa masowego *nie ma ludzi niewinnych*, a odpowiedzialność osobista jest *mrzonką racjonalistów, którzy błędzą, idąc szlakiem Woltera*.

Z kolei podział w szeregach lewicy został w filmie zilustrowany w scenie sprzeczki między Nocio – komunistycznym pisarzem, a Galanem – liderem Gruppo Zeta (ugrupowania lewicy radykalnej); podczas gdy komunistą myśli o iluzorycznym zwycięstwie, które pozwoli przede wszystkim dzielić partii komunistycznej władzę z chadecją, ekstremista snuje wizję powstania umożliwiającego zniszczenie mieszczańskiej klasy. Dyskusja ta – co znaczące – odbywa się podczas przyjęcia u magnata Pattosa, gdzie zebrani zostali reprezentanci wszystkich politycznych opcji. Scena bankietu, którą można interpretować metaforycznie jako ilustrację „w skali mikro” włoskiej sceny politycznej, zdaje się sugerować zarazem, że bez względu na partyjne barwy wszyscy rozpolitykowani goście bądź są dobrymi znajomymi Pattosa – figury symbolizującej bogactwo – bądź o jego względy zabiegają.

W *Szacownych nieboszczykach* Rosi unaocznia zatem także problem roli i ówczesnej taktyki sił opozycyjnych wobec władzy chadecji. Przywoływana już finałowa scena filmu, w której nadawany jest fałszywy komunikat o śmierci inspektora Rogasa, dopełnia pesymistycznego obrazu Włoch skorodowanych rdzą fałszu. Sekwencja ta poddaje zarazem w wątpliwość strategię działania lewicowego stronnictwa – następcy Amara, ugodowo dążący do sojuszu z przywódcami rządowego centrum, przystaje wszak na kłamliwą wersję wydarzeń, mówiąc, iż komuniści *nie dadzą się sprowokować do masowego protestu*. Rosi sugeruje zatem, iż we Włoszech nie ma wyraźnej różnicy między rządem a opozycją, gdyż prawdziwym celem elit – także tych, które mówią o rewolucji i wyzwoleniu proletariatu – jest zachowanie *status quo* oraz własnej pozycji społecznej.

Zarówno *Kontekst*, jak i *Szacowni nieboszczycy* wywołały wiele polemik. Szczególnie urażone poczuło się środowisko lewicowe – zostało ono przedstawione w obu dziełach nie tyle jako opozycja walcząca ze skorumpowanym rządem, ale raczej jako jeden z trybików mechanizmu władzy. Pomimo ataków komunistycznej „L’Unità”, oskarżającej Sciascìę o nieuzasadniony, skrajny pesymizm, pisarz z uporem twierdził, że *Kontekst* to „hołd złożony prawdzie”, a dzieło Rosiego jest „adaptacją udaną, wierną literze oryginału”⁵³.

Niezależnie od tej deklaracji film w jednym aspekcie istotnie różni się od noweli. *Szacowni nieboszczycy* zawierają bowiem sugestię, iż istnieje nadzieja na zmianę – funkcję „światelka w tunelu” pełni tu młode pokolenie. Nie jest ono w żaden sposób reprezentowane na przyjęciu Pattosa (a więc pozostaje wolne od uwikłania w sieć mafijnych zależności), natomiast pojawia się w finalnej sekwencji filmu, prezentującej uliczne zamieszki. Film Rosiego kończy się zresztą bez zwyczajowego *The end*; jest raczej wiara w „lepszy” ciąg dalszy. Inaczej u Sciascìi: wedle inspektora Rogasa, w którego opinii możemy dopatrzyć się odautorskiego komentarza twórcy *Dnia puszczyka*, czekający na przesłuchanie młodzi, „brodaci i niechlujni o wzgardliwych uśmiechach oraz spojrzeniach” to „biedacy [...] nie dlatego, że za chwilę będą mieli do czynienia z kretyńcem, nie dlatego, że znaleźli się w kłopotach (za parę godzin zostaną zwolnieni [...])”, ale z tego powodu, iż są „zamknięci w pogardzie, we własnej wściekłości. Nie, żeby nie było dlaczego się wściekać i czym pogardzać. Ale też było i z czego się śmiać”⁵⁴. Ta zaprawiona szczyptą ironii opinia wyrażona zostaje również przy okazji scenki rodzajowej ukazującej parę oddającą się miłosnym uniesieniom. Obserwujący zakochanych dziennikarz myśli bowiem:

to libertyni przygotowują grunt pod rewolucję, ale ci którzy je wywołują, są purytanami; a ci dwoje spleceni w uścisku, i całe pokolenie, do którego należą, nigdy rewolucji nie wywołają. Może ich synowie, którzy będą purytanami⁵⁵.

Czy można zawierzyć słowom Sciascìi, który przewidywał, iż wraz z upływem czasu zawarte w jego twórczości „konstatacje i kontestacje będą brzmiały coraz bardziej prawdziwie”⁵⁶?

Schemat dramaturgiczny podobny do tego, który został użyty w *Szacownych nieboszczycach*, zawiera film Damiano Damianiego – *Boję się* (*Io ho paura*, 1977). Tu także w niewyjaśnionych okolicznościach giną przedstawiciele

⁵³ Salvator Bizzarro, *Dancing with Corpses: Murder, Politics and Power In "Illustrious Corpses"*, [w:] *Poet of Civic Courage*, ed. Carlo Testa, Wiltshire 1996, s. 111.

⁵⁴ Leonardo Sciascì, *Kontekst...*, s. 122.

⁵⁵ Ibidem, s. 134.

⁵⁶ Ibidem, s. 16.

wymiaru sprawiedliwości, zaś rolę dążącego do prawdy inspektora pełni sierżant Graziano – ochroniarz jednego z sędziów, który w toku fabuły, gdy wpada na trop morderców zabójstw (film zawiera wyraźną sugestię, że maczały w nich palce służby specjalne oraz organizacje skrajnie prawicowe), zostaje uwikłany w sieć polityczno-kryminalnych zależności. W finale, podobnie jak u Rosiego, policjant ginie – zostaje zamordowany na zlecenie, ponieważ wie „zbyt wiele”. Wreszcie u Damianiego, analogicznie do *Szacownych nieboszczyków*, intryga jest dość złożona i *de facto* – gdy idzie o kulisy sprawy – pozbawiona jednoznacznej konkluzji; pozostaje wrażenie ogólnej bezradności bohatera wobec oplatającego świat spisku. Ze względu na te dramaturgiczne podobieństwa do fabuły Rosiego, dzieło Damianiego nazywane było niekiedy przez krytykę „bardziej skromnymi *Szacownymi nieboszczykami* – mniej pomysłowymi i zrygoryzowanymi, jeśli idzie o styl”⁵⁷.

Choć wykorzystane w filmie rozwiązania nie zawsze można uzasadnić konwencją „trzymającej w napięciu” kryminalnej intrygi, trudno Damianemu odmówić pomysłowości. Świadczy o niej choćby jedna z pierwszych scen, w której zabici w terrorystycznym zamachu sędziego i jego ochroniarz w formule *voice over* „przedstawiają się” widzowi. Gdy kamera ukazuje w zbliżeniu ciało sędziego, słyszymy: *Jestem Massimi. Zajmowałem się napadami oraz politycznymi zabójstwami. Wiele osób chciało mnie zabić. Kiedy zaś prezentowane są zmasakrowane zwłoki ochroniarza, głos ponadkadrowy oznajmia: Sześć miesięcy temu zbierałem oliwki. Zarabiałem zbyt mało, by się ożenić, więc zaciągnąłem się do policji. Ktośkolwiek zabił sędziego, miał po temu powody. Ale mnie zamordowano przez przypadek – tylko dlatego, że się tu znalazłem.*

Abstrahując od groteskowego charakteru sceny, jest ona istotna o tyle, iż ujawnia, rzadko ukazywaną w filmach o *anni di piombo* tamtych lat, perspektywę ofiar. Punkt widzenia pokrzywdzonych najpełniej reprezentuje sierżant Graziano, choć z początku wydaje się on typowym niepokornym „gliną”, który zostaje odsunięty od swoich obowiązków (w ten sposób sierżant staje się ochroniarzem). Graziano jawi się jako wrażliwy człowiek z zasadami, mający odwagę powiedzieć *boję się*. Jak słusznie zauważa krytyk Alberto Pezzotta, film Damianiego, przede wszystkim za sprawą postaci sierżanta, „oddaje z niezwykłą dokładnością poczucie zagrożenia i zagubienia włoskich obywateli «dekady ołowiu»”⁵⁸.

Atmosfera społecznej paranoi oraz obywatelskiej wrogości budowana jest w *Boję się* nie tylko poprzez zabójstwa sędziów, ale także za pomocą epizodów. I tak, film Damianiego zawiera m.in. scenę brutalnego traktowania cywilów (prostytutki i złodzieja) przez siły porządkowe oraz sekwencję strajku policjantów (co także stanowi pewne novum na tle innych

⁵⁷ Zob. Christian Uva, *Schermi...*, s. 169.

⁵⁸ Alberto Pezzotta, *Regia Damiano Damiani*, Udine 2004, s. 27.

politycznych kryminałów, gdzie zazwyczaj ukazane są wyłącznie demonstracje robotniczo-studenckie). Charakterystyczna dla lat 70. nieufność wobec władzy zostaje w filmie wyrażona *explicite* w dialogach (sędzia deklaruje, iż nie ufa policji ani karabinierom) oraz poprzez zachowanie Graziano, który mówi sam do siebie (w filmie wielokrotnie słyhać myśli bohatera), wszędzie podejrzewając podstęp i zasadzkę. Sierżant pragnie zachować bezpieczny dystans wobec polityki i nie chce ujawniać swoich światopoglądowych sympatii (na pytanie sędziego, w jakiej demonstracji został ranny, Graziano wymijająco odpowiada głośno: *nie pamiętam*, w myślach zaś dodaje: *jeśli powiem, że w prawicowej – skomentuje, że poświęcenie było potrzebne; jeśli powiem, że w lewicowej – zrobi mi kazanie, że kraj popada w ruinę*). Ale pomimo deklarowanej apolityczności, bohater zostaje uwikłany w krwawą rozgrywkę⁵⁹. Ta ostatnia doprowadza go niemal do obłędu – sierżantowi wydaje się, że ma urojenia, gdy wydarzenia oraz rozmowy z podopiecznymi, których powinien ochraniać, zaczynają się powtarzać (w istocie nie są to jego halucynacje, ale przemyślana inscenizacja, która ma na celu złamać psychicznie policjanta).

Recenzenci filmu niemal zgodnie narzekali na fatalny – z wyjątkiem doskonałego Volonté jako Graziano – poziom aktorstwa w filmie. Przywołany już, faktycznie pomysłowy, zabieg dramaturgicznego powtórzenia, uwydatniający atmosferę wszechobecnego spisku, każe jednak podejrzewać, że scenariusz *Boję się* (także jego partie dialogowe) został celowo ukształtowany tak, by udowodnić sens niejako podskórnie wyłaniający się z całego filmu – we Włoszech lat 70. króluje nieautentyczność obejmująca różne sfery społecznego życia. To właśnie umiejętne wykreowanie atmosfery hipokryzji i zagrożenia właściwych tamtej dekadzie spowodowało, iż dzieło Damianiego nazywane jest niekiedy „przenikliwym dokumentem o *anni di piombo*”⁶⁰.

Skojarzenie przestępczych działań z tajnymi służbami oraz ugrupowaniami radykalnej prawicy pojawia się w wielu włoskich politycznych kryminałach lat 70. Asocjacje te zawarte są już niekiedy w odważnych, zważywszy ich bezpośredniość, tytułach – np. *Policja oskarża: tajne służby zabijają* (*La polizia accusa: il servizio segreto uccide*, reż. Sergio Martino, 1975). W tym filmie strategia działania terrorystów zostaje potępiona *explicite* – w finale komisarz stwierdza: *dla mnie złem jest podkładanie bomb pod pociągi lub na placach pełnych ludzi* (wypowiedź ta brzmi jak komentarz do

⁵⁹ W tym kontekście chybiona wydaje się uwaga Jerzego Płazewskiego, który pisał o filmie *Boję się*: „w osobliwej przyjaźni dwóch tradycyjnych antagonistów, pobożnego sędziego i policjanta komunisty [Damiani] stworzył miniaturę kompromisu historycznego między chadecją a komunistami”. Jerzy Płazewski, *Historia filmu 1985–2005*, Warszawa 2007, s. 327.

⁶⁰ Zob. Roberto Curti, *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*, Torino 2006, s. 165.

tragedii w pociągu Italicus i zamachu na Piazza Fontana). Związek fabuły z ówczesnymi włoskimi realiami dodatkowo podkreśla przewrotny napis widoczny w finale filmu: *Fakty opowiedziane w tym filmie są fikcyjne, choć w rzeczywistości mogły się zdarzyć lub się zdarzyły*.

O działalności kół ultraprawicowych traktuje m.in. film *Policja dziękuje* (*La polizia ringrazia*, reż. Stefano Vanzina, 1972), który wedle jednego z historyków stanowi „autentyczne świadectwo klimatu paranoi właściwej *anni di piombo*”⁶¹. Film Vanziny ukazuje działalność parafaszystowskiej organizacji kierowanej przez byłego komisarza policji; dąży ona do destabilizacji kraju poprzez serię morderstw. Z uwagi na zawarte w filmie subtelne sygnały, iż takie działania mogą prowadzić do zamachu stanu, w *Policja dziękuje* dopatrywano się podobieństw z filmem Costy Gavrasa *Z* (1969), traktującym o puczu w Grecji. Lino Micciché pisał zaś, że „nawet nieintencjonalnie dzieło Stena zdaje się wskazywać, iż faszyzm pojawia się na nowo dzięki błędom włoskiej demokracji”⁶².

Wśród traktujących o *anni di piombo* politycznych kryminałów, na uwagę zasługuje film Roberto Infascallego – *Policja przygląda się* (*La polizia sta a guardare*, 1973). Co prawda, nie ukazuje on instytucjonalnej przemocy w takim stopniu, jak choćby fabuły Tarantiniego oraz Rosatiego pod znanymi tytułami – *Brutalni policjanci* (*Poliziotti violenti*, 1976) i *Policja interweniuje: rozkaz, by zabijać* (*La polizia interviene: ordine di uccidere!*, 1975), ale ponownie uwypukla związki władzy z organizacjami parafaszystowskimi, dzięki czemu cała intryga przyjmuje formułę „spiskową”. Protagonistą filmu jest komisarz Cardone, który dąży do wykrycia zleceńodawcy serii uprowadzeń. Inspektor nie zgadza się jednak na pertraktacje z porwaczami dzieci notabli; bez zgody prokuratora inwigiluje rodziny porwanych i uniemożliwia im zapłacenie okupu. Dzięki swej nieugiętej postawie udaje mu się zdekonspirować przywódcę skrajnie prawicowej organizacji, którym okazuje się wysoko postawiony komisarz policji. Wymowa filmu

⁶¹ Andrea Pergolari, *La fisionomia del terrorismo nero nel cinema poliziesco italiano degli anni 70.*, [w:] Christian Uva, *Schermi...*, s. 161. Film uznawany jest niekiedy za pierwszy polityczny kryminał z wyraźnym wątkiem policji (*poliziesco italiano*). Zob. *Storia del cinema italiano 1970–1976*, v. XII, s. 196. Wedle autorów *Guida al Cinema poliziesco italiano*: „*Italia a mano armata*”, za sprawą filmu Vanziny ukształtował się – często wykorzystywany w *giallo-politico* – model postaci odważnych, ale samotnych policjantów, zaś bohater *Śledztwa w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem* był prototypem jednostek poza zasięgiem prawa, które wykorzystują swoją władzę do kryminalnych intryg. Zob. Antonio Bruschini, Antonio Tentori, *Guida al Cinema poliziesco italiano*: „*Italia a mano armata*”, Roma 2011, s. 28.

⁶² Lino Micciché, *Il cinema italiano degli anni 70.*, s. 134. Krytyczną wypowiedź na temat kondycji włoskiego państwa odnajdziemy także w filmie Sergio Martina – *Mediolan drży: policja żąda sprawiedliwości* (*Milano trema: la polizia vuole giustizia*, 1973). Film zawiera sugestie, że włoskim władzom na rękę jest działalność tajemniczego osobnika, który organizuje napady na banki nie tyle dla chęci zysku, ile z powodów politycznych.

jest zatem nieco przewrotna – sugeruje on mianowicie, że uczciwi stróże porządku (tak jak Cardone), chcąc chronić prawo, powinni je łamać.

Istotne w kontekście *anni di piombo* są także niektóre wypowiedzi bohaterów, które nie tylko budują obraz Włoch jako kraju niebezpiecznego, pełnego wewnętrznych napięć (policjant prezentujący inspektorowi sytuację w Rzymie mówi: *tutaj cały czas mamy porwania, manifestacje i strajki*, zaś zdemaskowany neofaszysta pyta: *to państwo pełne zbrodni i wprowadzeń, chcesz bronić takiej demokracji?*), ale także komentują faktyczne wydarzenia (czy nie sądzi pan, że za porwaniami stoi organizacja, która jest odpowiedzialna za te bomby w Mediolanie?). Film zawiera wreszcie wezwanie do podjęcia obywatelskiej inicjatywy – Cardone stwierdza: *jeśli nie zaczniemy reagować na podkładane bomby, nie może się nic zmienić*; tym samym zdaje się więc nawoływać, by policja przestała przyglądać się (jak głosi tytuł filmu) zaistniałej sytuacji, ale wkroczyła do akcji.

Postulat ten wybrzmiewa głośniejsz za sprawą wątku syna Cardone, który w toku narracji staje się jednym z zakładników neofaszystowskiej organizacji. Dowiedziawszy się o porwaniu swego dziecka, komisarz – niczym w greckiej tragedii – waży wtedy przez chwilę na szali dobro prywatne i ogółu. Jednak za namową syna, który nakłania ojca, by ten nie szedł na ustępstwa wobec porywaczy, Cardone nie ulega szantażowi. Finałowy pościg przynosi inspektorowi zwycięstwo *pro publico bono* (teroryści giną, zaś ultraprawicowa organizacja zostaje ostatecznie rozbita), z odrobiną goryczy: syna Cardone, wyrzuconego z auta w trakcie szaleńczej jazdy, zabiera karetka; nie wiemy, czy udało mu się przeżyć⁶³.

Motyw ojca i syna pojawia się także, w trybie nieco odmiennym, w filmie *Oskarżenie o zabójstwo studenta* (*Imputazione di omicidio per uno studente*, reż. Mauro Bolognini, 1972). Upatrywano w nim komentarza do szokujących opinii publiczną informacją o śmiertelnych wypadkach, którym ulegali młodzi demonstranci (bez względu na ich sympatie polityczne) i reprezentanci sił porządkowych w trakcie ulicznych zamieszek. W przywołanym dziele Bologniniego, podczas manifestacji Lotta Continua ginie policjant oraz student. Sędzia wierzy w wersję wydarzeń przedstawioną przez siły porządkowe – policja twierdzi, iż obaj mężczyźni zostali zabici przez strajkujących reprezentantów lewicy pozaparlamentarnej. Faktycznym zabójcą okazuje się jednak Fabio Sola – syn sędziego, który w końcu przyznaje się ojcu do winy. Sędzia, inaczej niż komisarz Cardone, chcąc za wszelką cenę chronić swego potomka, zaciera wszelkie ślady, które świadczyłyby przeciw Fabio. Sprawiedliwość nie zostaje zatem wymierzona.

⁶³ Ciekawostką jest fakt, że w roli syna komisarza Cardone wystąpił faktyczny syn aktora, Giambattista Salerno, który rok później zginie z powodu przedawkowania narkotyków.

Konwencja kryminalna, o czym zaświadczały przywołane tytuły, była zatem niezwykle popularną formułą opisu rzeczywistości lat 70. Warto zauważyć, że wiele filmów etykietkowanych jako *giallo* zawierało w tytułach nazwy miast. „Niebezpiecznymi” metropoliami były głównie Mediolan (*Mediolan drży: policja żąda sprawiedliwości* [Milano trema: la polizia vuole giustizia, reż. Sergio Martino, 1973], *Bandyci w Mediolanie* [Banditi a Milano, reż. Carlo Lizzani, 1968]; *Mediolan, kaliber 9* [Milano calibro 9, reż. Fernando Di Leo, 1972]; *Rozpalony Mediolan* [Milano rovente, reż. Umberto Lenzi, 1973]; *Mediolan nienawidzi: policja nie może strzelać* [Milano odia: la polizia non può sparare, reż. Umberto Lenzi, 1974]); Turyn (*Czarny Turyn* [Torino nera, reż. Carlo Lizzani, 1972], *Turyn pełen przemocy* [Torino violenta, reż. Carlo Ausino, 1972]) oraz Rzym (*Rzym pełen przemocy* [Roma violenta, reż. Franco Martinelli, 1975], *Uzbrojony Rzym* [Roma a mano armata, reż. Umberto Lenzi, 1976]; *Rzym, inne oblicze przemocy* [Roma l'altra faccia della violenza, reż. Franco Martinelli, 1976]; *Chłopcy z pełnego przemocy Rzymu* [I ragazzi della Roma violenta, reż. Renato Savino, 1976]).

**Komedie, czyli *anni di piombo* pół żartem, pół serio
(*Kocham Cię, Berlinguer* Giuseppe Bertolucciego, *List otwarty do redakcji dziennika wieczornego* Francesco Masselliego,
Szaleństwo małego człowieka Mario Monicellego i inne)**

Istotnym nurtem kina popularnego, komentującego na bieżąco wydarzenia dekady *anni di piombo* są także filmy komediowe (badacze piszą niekiedy o satyrze oraz farsie). Dobrym przykładem fabuły utrzymanej w takiej konwencji jest *Kocham Cię, Berlinguer* (Berlinguer, ti voglio bene) – film zrealizowany w 1977 r. przez Giuseppe Bertolucciego. Główny bohater, Mario Cioni (w tej roli jeszcze wówczas mało znany Roberto Benigni) to młody proletariusz i maminsynek, który ma trudności w nawiązywaniu kontaktów z płcią przeciwną; mężczyzna wierzy, że jego nieśmiałość zniknie po... dokonanym przez komunistów przewrocie. Film wywołał wzburzenie krytyki i został bardzo szybko zdjęty z ekranów⁶⁴. Ocenzurowano go jednak nie tyle z uwagi na wątek polityczny, subtelnie sugerowany przez obecność plakatów z podobizną Berlinguera (przewodniczącego Włoskiej Partii Komunistycznej) oraz – pobrzmiewających wyłącznie w myślach bohatera – haseł demonstrantów, którzy domagają się zmian (*władza dla robotnika, głos dla tego, kto pracuje*), ale z powodu przesycenia świata przedstawionego

⁶⁴ Film miał zaledwie kilka projekcji w latach 80., a w formacie vhs został wydany dopiero w 1995 r. jako załącznik do komunistycznej „L'Unità”.

(a dokładniej: ścieżki dźwiękowej z wulgaryzmami) erotyzmem. Giovanni Grazzini pisał na łamach „Corriere della Sera”:

Mario [...] jest tokańskim gburem, trochę głupim i bardzo infantylnym, który posługuje się „słownictwem natury” [...] nawiązuje związek z rzeczywistością tylko za pomocą organów płciowych i funkcji cielesnych oraz patrzy na świat, widząc wszędzie kobiecy srom.

Morando Morandini na łamach „Il Giorno” twierdził natomiast, że film jest tak niewinny w warstwie obrazowej, że mógłby być wyświetlany w kinach parafialnych, gdyby pozbawiono go dźwięku⁶⁵.

Rzeczywiście, w *Kocham cię, Berlinguer* brak w zasadzie scen prezentujących erotyczne zbliżenia. Nawet pierwsza sekwencja, rozgrywająca się w kinie wyspecjalizowanym w wyświetlaniu filmów pornograficznych (tzw. *luce rossa*), nie ukazuje tego, co widzą bohaterowie; wszelkie podboje miłosne i seksualne fantazje dokonują się w umyśle Maria, o czym informują nas jego długie monologi (wypowiedziane głośno, lub te wewnętrzne – wyrażane za pomocą *voice-over*). Ten aspekt zachowania postaci wydaje mi się istotny w kontekście wątku politycznego sugerowanego już w tytule filmu. Bohater nie doświadcza miłosnych uniesień, choć to one zaprzątają jego myśli; nie uczestniczy w komunistycznej rewolucji, mimo że jej pragnie. Impotencja seksualna skojarzona zatem zostaje w komediowej formule z niemożliwością działania (także w sferze polityki). Taki sens potwierdza wypowiedź jednego z przyjaciół Maria; piętnuje ona nie tylko „włoskie bóleczki”, ale wskazuje na występujące w filmie osobliwe afiliacje sfery politycznej z erotyczną:

Jesteśmy narodem, który nie ma się zbyt dobrze; który bez zastanowienia podejmuje decyzję, a wieczorem zmienia zdanie. Potrafi je krzyczeć głośno, aż zachrypnie. Jesteśmy narodem, który nie pieprzy się prawie wcale [...]; któremu zapiera dech w piersi, gdy ogląda nagie kobiety, a w domu poprzestaje na masturbacji. Ale natura uczy, [...] że można urodzić się gąsienicą i stać się motylem. My jesteśmy narodem, który rodzi się gąsienicą i nią pozostaje. Nie ma co ukrywać – jesteśmy narodem, który został zgwałcony przez biedę i zaszedł z nią w ciążę⁶⁶.

Z przymrużeniem oka rozpolitykowane lata 70. prezentuje także film Francesco Maselliego *List otwarty do redakcji dziennika wieczornego* (*Lettera aperta a un giornale della sera*, 1970). Tytułowy list – odezwę piszą intelektualiści oburzeni zamieszczeniem na łamach jednego z lewicowych dzienników deklaracji przeciwko wojnie w Wietnamie. Intelektualna „elita”

⁶⁵ Przedruk recenzji w: *Il cinema di Bertolucci*, red. Antonio Marali, Cesena 1991, s. 17–18.

⁶⁶ Niestety, w przekładzie nie udało mi się zachować melodyki monologu i rymów oryginału.

twierdzi, że z „imperializmem” trzeba walczyć orężem, a nie za pomocą słowa i pokojowych manifestacji. Kiedy list spotyka się ze społecznym odzewem oraz nadchodzi wiadomość, że wietnamscy „towarzysze” chętnie przyjmą „wolontariuszy” gotowych do walki, protagonistów nawołujących do zbrojnego wystąpienia ogarniają poważne wątpliwości; zaczynają się między sobą kłócić, obawiając się utraty dotychczasowego wygodnego życia. Gdy koniec końców okazuje się, że wietnamscy komuniści nie są zainteresowani wsparciem ze strony międzynarodowych bojowników, „wojujący intelektualiści” oddychają z ulgą. Dzięki temu mogą zachować twarz lewicowych radykałów, chociaż w rzeczywistości okazują się rewolucjonistami „kanapowymi”.

Jak celnie zauważył Bolesław Michałek, wartość filmu Maselliiego

polega na tym, że wywołał polemikę w środowisku, które portretuje. Zaś inni widzowie nie bez satysfakcji obejrzeni na ekranie przedstawiciele „elity”, uważających się za lewicowców i wpadających z własnej nadgorliwości w konfuzję materialną i moralną⁶⁷.

Osobisty charakter filmu, który *de facto* stanowił głos autokrytyczny (Maselli utożsamiał się ze środowiskiem włoskich intelektualistów), wytworzony był także przez fakt, że w fikcyjnych bohaterów wcielił się sam reżyser oraz jego przyjaciele (m.in. inny reżyser, Nanni Loy).

Komediowym *pure fiction* traktującym o *anni di piombo sensu stricto* jest natomiast film *Niegrzeczny weekend* (reż. Dino Risi, 1973). Tytuł oryginalny tej produkcji – *Mordi e fuggi* (*Gryź i uciekaj*) – odsyła do sloganu Czerwonych Brygad⁶⁸. Film Risiego także traktuje o porwaniu – zakładnikami ultralewicowej grupy są przemysłowiec i jego kochanka. Na czele terrorystów stoi zaś profesor socjologii, w którym krytyka dopatrywała się Renato Curcio (historycznego przywódcy Czerwonych Brygad) bądź Prospero Gallinarię (członka BR, który aktywnie uczestniczył w porwaniu Alda Moro). Tragiczne w istocie wydarzenia zostały ukazane jednak pół żartem, pół serio. Jak dowcipnie zauważa Uva, u Risiego przemysłowiec przypomina „zstraszonego królika”, zaś lider zamachowców „lwa lewicy”⁶⁹. To osobliwe porównanie wydaje mi się istotne: w satyrze Risiego sympatia zdaje się leżeć po stronie – „walczących jak lwy” – terrorystów.

⁶⁷ Bolesław Michałek, *Kino protestu i jego odmiany*, „Film” 1970, nr 21, s. 12.

⁶⁸ Slogan ten zawarty był w ulotce rozpowszechnionej przez grupę po porwaniu szefa Sit Siemens – Idalgo Macchiariniego. Konkluzją terrorystycznego komunikatu, który określał ofiarę jako „neofaszystę w białej koszuli, czyli czarnej koszuli naszych czasów”, było właśnie hasło: „Morduj i uciekaj!”, opatrzone komentarzem: „Nic nie pozostanie bezkarne! Ugodzić jednego, by nauczyć stu! Cała władza dla uzbrojonego ludu”!

⁶⁹ Christian Uva, *Schermi...*, s. 26.

Tym samym film odzwierciedla, jak twierdzi Antonio Guastella, „swego rodzaju społeczne przyzwolenie dla działań radykalnej lewicy”⁷⁰.

Za komentarz Risiego do naznaczonej terroryzmem dekady lat 70. można też uznać pomysłową nowelkę z kolektywnego filmu *Nowe potwory* (*Nuovi mostri*, 1977)⁷¹. Zgodnie z jej tytułem (*Bez słów*) prezentowanym wydarzeniom nie towarzyszą dialogi, ale muzyczne przeboje o miłości. Włoska stewardessa zostaje tu uwiedziona przez śródziemnomorskiego amanta. Przed odlotem kochankowie raz jeszcze spotykają się – na lotnisku mężczyzna wręcza dziewczynie magnetofon z kasetą i ulubionym nagraniem kobiety. Ostatnie ujęcie noweli ukazuje amanta, który ogląda telewizyjne wiadomości. Mowa jest o terrorystycznym zamachu – samolot włoskich linii wybuchł z powodu bomby umieszczonej w magnetofonie... Jeśli odczytamy tę historię w trybie metaforycznym, reżyser zdaje się unaczyniać uwodzicielską siłę terroryzmu (jej uosobieniem jest przystojny, czarujący brunet), której nie sposób się oprzeć.

Istotna dla tematu *anni di piombo* jest także pochodząca z *Nowych potworów* nowela *Autostop*, zrealizowana przez mistrza włoskiej komedii – Mario Monicellego. Opowiada ona o podróży młodej autostopowiczki z przeciętnym Włochem (żonatym mężczyzną w średnim wieku). Aby odrzucić niedwuznaczne awanse kierowcy, dziewczyna udaje, że jest członkinią Czerwonych Brygad, wielokrotną zabójczynią, która uciekła z więzienia (chcąc przestraszyć natarczywego zalotnika, schowaną w torebce suszarką posługuje się niczym pistoletem). Uwierzywszy, że kobieta rzeczywiście jest terrorystką, kierowca... zabija ją ze swojej broni ukrytej pod kurtką. *Autostop*, prawdopodobnie inspirowany historią Luciana Re Ceccioni⁷², sugeruje zatem, że ci, którzy obawiają się terroryzmu, sami niejednokrotnie posługują się przemocą.

⁷⁰ Por. Antonio Guastella, *Italia ultimo atto. Guida al cinema politico civile dalle origini a Buongiorno, notte*, „Nocturno Dossier” 2003, nr 15, s. 55.

⁷¹ W przedsięwzięciu brali udział Scola, Monicelli i Risi. To sequel filmu Risiego *Potwory* (*Mostri*) z 1963 r. O popularności obu tych realizacji świadczy fakt, że w 2009 r. powstał kolejny film serii – *Dzisiejsze potwory* (*Mostri oggi*) w reżyserii Enrico Oldoiniego. Pytany o związek między nowymi i dawnymi potworami, Risi mówił pod koniec lat 70.: „zastanawiając się nad wątkami nowego filmu zauważyliśmy, że rzeczywistość włoska przerasta wyobraźnię. Człowiek otwiera gazetę, ogląda dziennik telewizyjny i spostrzega potworności [...]. W przeszłości można było zrobić deformację ówczesnej obyczajowości włoskiej; dziś potworność jest nie tylko powszechna, ale też codziennie prezentowana”. *Trzy rozmowy z Dino Risim*, „Film na Świecie” 1981, nr 1, s. 66–67.

⁷² Luciano Re Cecconi był włoskim piłkarzem, który w 1977 r. wraz z kolegami postanowił sobie zażartować z właściciela sklepu z biżuterią. Myśląc, że jubiler go rozpozna, krzyknął „dajcie wszystko, to jest napad”, trzymając dłoń w kieszeni w taki sposób, jakby miał wyciągnąć pistolet. Jubiler nie zawahał się użyć swojej broni – strzelił do piłkarza

O „strasznych mieszczańach” dekady lat 70. traktuje także pełnometrażowy film *Szaleństwo małego człowieka* (*Un borghese piccolo piccolo*, 1977), inspirowany wydaną w 1976 r. powieścią Vincenzo Ceramiego o tym samym tytule. Z początku dzieło Monicellego dryfuje w stronę komedii. „Drobnomieszczańinem” z oryginalnego tytułu⁷³ jest Giovanni Vivaldi (Alberto Sordi) – mąż i ojciec, który, dumny z Maria, swego niezbyt lotnego umysłowo syna, chce za wszelką cenę zapewnić mu dobrą posadę w firmie, gdzie od lat sam pracuje. Narracja filmu utrzymana jest w formule niemal autonomicznych gagów – ukazuje rozmaite starania Giovanniego, który za sprawą wrodzonej przebiegłości, z determinacją dąży do obranego celu, nie zrażając się rozmaitymi przeszkodami (aby pomóc synowi, Giovanni wstępuje nawet do masonskiej loży). Kiedy wydaje się, że za pomocą układów i znajomości bohaterowi uda się dopiąć swego, jego ukochane dziecko zostaje przypadkowo zabite podczas ulicznej strzelaniny. I choć w filmie nie jest dokładnie wyjaśnione, kim byli jej sprawcy, Peter Bondanella w swej monografii kina włoskiego nazywa mordercę chłopaka „lewackim terrorystą”⁷⁴.

Śmierć Maria stanowi punkt zwrotny realizacji i diametralnie zmienia jej ton – satyra ustępuje miejsca tragedii. Żona Giovanniego, dowiedziawszy się o nieszczęśliwym wypadku, dostaje wylewu (traci głos i zostaje sparaliżowana), zaś Vivaldi z urzędnika staje się katem. Bohater, chcąc wymierzyć sprawiedliwość na własną rękę, uprowadza młodego wywrotowca i z premedytacją torturuje go, doprowadzając do śmierci chłopaka. Wydaje się, że długa sekwencja prezentująca metodyczne zadawanie bólu przerażonemu zakładnikowi unaocznia przemoc, którą w istocie podszłyte było całe włoskie społeczeństwo. Powstaje wrażenie, że to zamachowiec (który, jak wynika z filmu, nie zabił syna Giovanniego celowo) jest (w zasadzie niewinny) ofiarą urzędnika; żądza zemsty wylewa się z Vivaldiego z tym większym impetem, im bardziej była tłumiona. Sugestię, że relacje międzyludzkie ufundowane są na rozmaitych formach przemocy, podkreśla zachowanie urzędnika z pierwszej, „komediowej” części filmu – upokarzany w pracy bohater odreagowuje bowiem w domu przeżywane poniżenia, jakich doświadcza w biurze⁷⁵.

i zabił go. W wyniku procesu został uniewinniony. Historia ta mogłaby pretendować do tzw. Nagrody Darwina (przyznawanej osobom, które poniosły śmierć z powodu swej głupoty).

⁷³ Powtórzenie przymiotnika *piccolo* (mały) wskazuje dodatkowo na ograniczone horyzonty bohatera.

⁷⁴ Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York 2004, s. 327.

⁷⁵ Swoistą zapowiedzią agresji, unaocznionej w końcowych scenach filmu jest pierwsza sekwencja, w której Vivaldi uczy syna zabijać świeżo złowioną rybę (na ekranie

Osobliwą sekwencją (nadzwyczaj długą) jest natomiast ta rozgrywająca się w chłodni, gdzie przechowywane są ciała zmarłych. Miast atmosfery spokoju i skupienia, wśród trumien rozgrywają się dantejskie sceny – ludzie, którzy stracili najbliższych, sprzeczą się i krzyczą na siebie; ustawione na półkach trumny spadają zaś tak, że niektórzy z „odwiedzających” mają trudności z odnalezieniem tej, w której spoczywają drogie im zwłoki. Spirale śmierci domyka w finale zgon żony Giovanniego. Ostatnia sekwencja, w której Vivaldi po wymianie zdań z chłopakiem podobnym do mordercy – zaczyna go śledzić, sugeruje jednak, że „kostucha zbierze kolejne żniwo”: Vivaldi zabije ponownie, najpewniej kolejnego „hipisa”.

Subtelnego echa *anni di piombo* można doszukać się także w dość rozbudowanej sekwencji przyjęcia Vivaldiego do masońskiej loży. Rytuał pasowania na wolnomularza – triumfalny marsz oraz słowa składanej przez bohatera przysięgi, która podkreśla obowiązek posłuszeństwa wobec masonerii oraz miłości do braci masonów – nasuwa skojarzenia z estetyką faszystowską. Słowa Giovanniego: *wszystko dla narodu, nic dla siebie* są wręcz bliźniaczo podobne do hasła Duce: *Tutto nello Stato, niente al di fuori dello Stato, nulla contro lo Stato* (*wszystko w Państwie, nic poza Państwem, nic przeciw Państwu*).

Niezależnie od wskazanych tropów interpretacyjnych film Monicellego pozostaje dziełem niejednoznacznym. Jak słusznie zauważa Zagarrio, nie jest jasne, czy *Szaleństwo małego człowieka* sugeruje, że to „stare potwory”, mistrzowie „sztuki kombinowania” (*l'arte d'arrangiarsi*) i serwilizmu, których uosobieniem jest Vivaldi, są odpowiedzialni za ówczesny kryzys Włoch czy też zostali oni pokazani jako pozbawieni busoli rozbitkowie, ofiary nowej rzeczywistości, jeszcze bardziej przerażającej niż ta, w której dorastali⁷⁶.

Dokumentalny *footage* w kinie politycznym
(*Chcemy pułkowników* Mario Monicellego, *Zamach stanu*
Luciano Salcego, *Dajcie sensację na pierwszą stronę*
Marco Bellocchia i inne)

Biorąc pod uwagę sposób ewokowania tematu *anni di piombo*, do innej kategorii niż filmy omówione wcześniej (czyniące z „dekady ołowiu” wątek wiodący i niedążące do rekonstrukcji faktów) należą realizacje, które zawierają w swej strukturze dokumentalny *footage*. Zaliczyć do nich można filmy odsyłające do planowanego przez neofaszystów puczu: *Chcemy*

dokładnie widać masakrowany łup) oraz instruuje go, by w życiu myślał tylko o sobie i nikomu nie ufał.

⁷⁶ Por. *Storia del cinema italiano 1977–1985*, red. Vito Zagarrio, Venezia 2005, s. 130.

pułkowników (*Vogliamo i colonelli*, 1973) oraz *Zamach stanu* (*Colpo di stato*, 1969), zrealizowane kolejno przez Mario Monicellego oraz Luciano Salcego (nietrudno zauważyć, że powstały one wcześniej niż *Portret rodzinny we wnętrzu*, można zatem powiedzieć, iż Visconti pomylił się, przyznając sobie miano pierwszego demaskatora włoskiego *colpo di stato*).

Film Monicellego spotkał się z ogromną krytyką: pisano, że zamach stanu, przygotowywany w filmie przez Giuseppe Tritoniego (byłego wojskowego i deputowanego radykalnej prawicy, w którym dopatrywano się „czarnego księcia” Borghese), został tu zredukowany do groteskowej bufonady. Reżyser odpierał te zarzuty, ripostując, że „owej grudniowej nocy 1970 r. rzeczywistość stała się bardziej farsowa niż świat przedstawiony w filmie”⁷⁷. Nie ulega jednak wątpliwości, iż grupa prawicowych ekstremistów, planujących dokonanie puczu została ukazana w dziele Monicellego dość karykaturalnie. Prześmiewczy – sugerowany niejako już na poziomie aktorskiej obsady (w rolę „czarnego księcia” wcielił się bowiem Ugo Tognazzi) – ton filmu wybrzmiewa tym głośniejsz, im bardziej dzieło przypomina kronikę powszechnie znanych wydarzeń (w *Chcemy pułkowników* odnajdziemy m.in. mające miejsce w rzeczywistości okupowanie przez „zamachowców” siedziby Rai, zaś filmowy minister spraw wewnętrznych do złudzenia przypomina Giulio Andreottiego). Podtytuł *kronika zamachu stanu* nie jest więc przypadkowy – tym bardziej, iż film wykorzystuje narracyjną formułę kojarzoną z realizacjami dokumentalnymi (prócz uprawdopodobniających fabułę migawek z telewizyjnych wiadomości chwytem obiektywizującym narrację jest wielokrotnie wykorzystywany komentarz ponadkadrowy).

Film Monicellego, którego konwencję Tadeusz Miczka określa jako „pastisz *cinéma verité*”⁷⁸, pozostaje więc kolejnym przykładem dzieła, które – sytuując się w obrębie kina popularnego – odnosi się w sposób bezpośredni do włoskich realiów lat 70. Jak podaje Uva, scenariusz filmu powstał w 1967 r., jeszcze przed włoskim puczem, a inspiracją miały być dla scenarzystów doświadczenia greckie. Owo nawiązanie do junty pułkowników w Grecji, która doprowadziła do zaprowadzenia tam, trwającej kilka lat, dyktatury wojskowej, zawarte jest zresztą w tytule filmu – *Chcemy pułkowników*.

Historię alternatywną prezentuje zaś utrzymany w (podobnym do realizacji Monicellego) komediowym tonie, nieco zapomniany film *Zamach*

⁷⁷ Podaję za: Sebastiano Mondadori, *La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli*, Milano 2005, s. 127.

⁷⁸ Tadeusz Miczka, *W Cinecittà i okolicach: Historia kina włoskiego od połowy lat pięćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych XX wieku*, Kraków 1993, s. 291. To samo określenie Tadeusz Miczka powtarza w swej nowszej publikacji. Zob. Tadeusz Miczka, *Kino włoskie*, Gdańsk 2009, s. 447.

stanu w reżyserii Luciano Salcego. Akcja powstałego w 1969 r. filmu przenosi nas w niedaleką przyszłość: jest *anno domini* 1972, rok powszechnych wyborów, w jakich, wbrew wszelkim prognozom, po raz pierwszy od 1946 r., zwyciężają komuniści, burząc tym samym zimnowojenny ład, w którym Włochy za sprawą rządzącej chadecji pozostawały pod amerykańską strefą wpływów. Wynik głosowania prognozuje... elektroniczny mózg podarowany Italii w geście politycznej sympatii przez Stany Zjednoczone (komuniści przystają na „udział” obcej maszyny w demokratycznych wyborach, gdyż – jak utrzymują – przez robota, niezależnie od kraju jego produkcji, *będzie przemawiać materia – a przez nią przemawia proletariusz*).

Rządzący chadecy i zwolennicy partii komunistycznej wpadają w panikę: niektórzy, co zamożniejsi, uciekają z kraju, w Watykanie rozpoczynają się zbiorowe modlitwy o zwycięstwo dla „jedynej słusznej władzy”, zaś w stolicy trwają gorączkowe konsultacje z USA; ambasador włoski rozmawia z prezydentem Johnsonem, który – by zapobiec pladze komunizmu – rozważa nawet użycie bomby atomowej. Doskonała, szybko zmontowana sekwencja ukazuje powzięte w amerykańsko-włoskim porozumieniu środki prewencyjne: wystawione głowice rakiet oraz formujące się we Włoszech zastępy wojsk. Zagrożenie czarnym terroryzmem i zamachem stanu podkreśla jedna z kwestii chóru, który niczym w greckiej tragedii komentuje ukazane na ekranie wydarzenia. Artyści przebrani w czarne płaszcze i maski śpiewają: *ojej, wielki strach...; czuję, że na ziemi Enei wydarzy się nieszczęście; narodził się plan antycznej włoskiej ziemi – po czym podnoszą ręce w faszystowskim pozdrowieniu*.

Partia lewicy nie może nadziwić się stale napływającym informacjom o korzystnym dla niej wyniku. Gdy dochodzi do politycznego szczytu, będącego ostatnim – przed uruchomieniem wojskowej maszyny – gestem dialogu pomiędzy zwaśnionymi stronnictwami, okazuje się, iż komuniści... dobrowolnie zrzekają się władzy. *Władza jest wasza – mówią chadekom, twierdząc jednocześnie, iż wynik podany przez amerykańską maszynę to prowokacja i manipulacja (pułapka, w którą nie chcemy wpaść)*. Zasłaniając się dobrem ogółu (*jesteśmy tu, by chronić lud, nasza partia ratuje światowy pokój*), lewica wybiera pozostanie w wygodnej opozycji, a tym samym zachowuje *status quo*. Szczyt kończy się konsensusem – politycy umawiają się, że *Wszystko będzie jak przedtem*; niekorzystne dla chadecji wyniki wyborów uznane zostają oficjalnie za pomyłkę maszyny (jej wyłazca zostaje zaś umieszczony w zakładzie dla psychicznie chorych).

Polityka jest więc w istocie, jak wynika z filmu Salcego, wielkim spektaklem, w którym aktorzy (poszczególne stronnictwa) dobrze czują się w swoich rolach i jedynie deklarują wolę dokonywania zmian. Ową teatralność włoskiego życia publicznego celnie unaocznia sekwencja prezentująca agitacyjne przemowy kandydatów do urzędu, zmontowana

pod muzykę operową; widzimy zatem gestykulujących z zapalem polityków, którzy zdają się tańczyć. Chodzi zatem o występ, aplauz i władzę – powtarzany przez lewicę postulat zmian staje się pustym hasłem; jeden z dziennikarzy, słysząc oficjalny komunikat informujący o zwycięstwie chadecji, wypowiada znamienne słowa, w których można dopatrzyć się odautorskiego komentarza – *wszystko po staremu – oto rewolucja po włosku*. Przysłowiową „kropkę nad i” stawia chór, kiedy w finale filmu śpiewa: *wiedziałem, że nic się nie zmieni [...] nic nie powstało i nic nie zostało zniszczone*.

Atmosfera dekady lat 70. ewokowana jest w filmie za pomocą materiałów dokumentalnych, ukazujących uliczne starcia manifestantów z siłami porządkowymi, ale także poprzez fragmenty ankiety przeprowadzonej wśród młodych ludzi, którzy pytani o polityczne poglądy nie chcą ujawnić swoich sympatii. Konwencja ta, przypominająca nieco telewizyjny reportaż, stanowi jednak tylko element stylistycznego kolażu. *Zamach stanu* przyjmuje bowiem strukturę eseistyczną, przypominającą nieco *Chinkę* (*Chinoise*, 1967) Godarda. Odnajdziemy tu zatem elementy rozsadzające narracyjną spójność i fabularne prawdopodobieństwo, właściwe bardziej filmom z tzw. dominantą dyskursu⁷⁹, na przykład ujęcia eksponujące ikonografię maoistowską, obrazy Lenina i Che, cyklicznie powracające sekwencje teatralnego chóru, które sąsiadują ze wspomnianym *footagem*, oraz swoiste „atrakcje wizualne” (m.in. zastosowany w niektórych fragmentach filmu ruch przyspieszony). Trudno jednak jednoznacznie orzec, czy „godardowska” stylistyka stanowi wyłącznie ekscentryczny wybryk Salcego i zabawę z filmową formą, czy też jest świadectwem faktycznych przekonań reżysera występującego w ten sposób – jak chcieli radykalni krytycy ze środowisk skrajnie lewicowych – przeciw ideologicznej manipulacji, której dokonują na widzu konwencje przedstawieniowe kina głównego nurtu (innymi słowy, czy *Zamach stanu* to wyłącznie „film o polityce” czy również „polityczny”, w rozumieniu Godarda).

Krytyczny osąd sympatyków lewicy nie ogranicza się wyłącznie do potępienia komunistycznej partii, która okazuje się w filmie Salcego częścią mechanizmu władzy, ale także dotyka zwykłych obywateli. W jednej z końcowych sekwencji dzieła widzimy bowiem wyborcę (zdeklarowanego komunistę), który, nie wiedząc jeszcze o oficjalnym wyniku wyborów, tworzy polityczny manifest. Pisanym przez mężczyznę słowom (wypowiadanym w trybie *voice-over*): *niewolnictwo jest już skończone; wreszcie jesteśmy demokratycznym krajem, towarzyszy wizja jego dziewczyny; kobieta wyobraża sobie siebie i swojego chłopaka jako bogaczy ze służbą, korzystających z uciech życia*. Salce sugeruje tym samym, iż politycznym

⁷⁹ Zob. Tomasz Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999.

radykałom nie tyle chodzi o zmianę systemu, ale o zamianę ról. Słowa służą do uwodzenia i przewodzenia – demokracja w wydaniu lewackim stanowi jedynie atrakcyjny slogan; w istocie chodzi bowiem o zaprowadzenie „dyktatury proletariatu”, jak mimowolnie wykrzykuje uradowany komunista, śledząc początkowe wyniki wyborczego sondażu.

Z perspektywy czasu *Zamach stanu* jawi się jako ostra, ale bardzo przenikliwa satyra społeczna. Finałowy napis filmu, ujmujący fabułę w dystansujący cudzysłów (*ta fantastyczna, absurdalna historia, zrealizowana w odległym 1972 roku, tylko teraz została wyświetlona publicznie tak, by wszyscy mogli się z niej demokratycznie śmiać*), stał się poniekąd proroczy. Film wywołał bowiem polityczny skandal i został zdjęty z ekranów po dwóch dniach eksploatacji. Umieszczone w archiwach rzymskiej Kinoteki Narodowej dzieło doczekało się ponownej prezentacji podczas 61. festiwalu w Wenecji (w 2004 r.) w ramach przeglądu *Italian Kings of the B's – Storia segreta del cinema italiano*; jak dotąd nie zostało jednak wydane na DVD⁸⁰ i do dziś krąży w Internecie, stanowiąc swoisty rarytas.

Zapomnianym, bo odnalezionym w rzymskiej kinotece dopiero w 2007 r., filmem jest *Zwykły dzień przemocy* (*Un normale giorno di violenza*, reż. Giorgio Rizzini, 1969). Pod względem strategii prezentowania *anni di piombo* sytuuje się on w tej samej co *Zamach stanu* kategorii dzieł: czyniących z dekady ołowiu wątek wiodący, których fabuły nie dążą do rekonstrukcji faktów, ale zawierają materiał archiwalny. W fabułę opowiadającą o zwolnionym z pracy robotniku debiutujący reżyser wplótł dokumentalny materiał ukazujący starcia z policją, w których zginął młody oficer, Antonio Annamamura (strajk z 19 listopada 1969). Rizzini przypadkowo zarejestrował okoliczności tragedii, której przebieg do dziś budzi kontrowersje. Rizzini relacjonuje w jednym z wywiadów (przeprowadzonych z nim po odnalezieniu filmu):

na ulicy Larga nakręciłem dwa policyjne dżipy, które się zderzyły i oficera, który umiera. Wieczorem usłyszałem w radiu, że policjant został zabity przez manifestantów i zgłosiłem się z filmem na policję. Na procesie pokazano jego fragmenty, ale inaczej zmontowane. Mój operator zeznał, że to manipulacja, ale nikt mu nie uwierzył⁸¹.

Podobnym do *Zamachu stanu* pod względem ewokowania historii, ale dość znanym filmem jest natomiast dzieło Marco Bellocchia – *Dajcie*

⁸⁰ Do festiwalu w Wenecji w 2004 r., film wyświetlany był jedynie dwukrotnie w telewizji (w 1989 r.). Informację taką znalazłam na fanowskich forach dyskusyjnych.

⁸¹ *Zwykły dzień przemocy* został zarekwirowany i nie doczekał się wówczas dystrybucji. Jak wspomina Rizzini, „dystrybutorzy odmawiali projekcji filmu mówiąc, że jestem szaleńcem, jeśli wyobrażam sobie, że można wyświetlić coś takiego”. Z perspektywy czasu dodaje: „muszę podziękować cenzurze, że ocaliła mój film. Nic nie zostało wycięte”. Oba cytaty pochodzą z obszernego wywiadu zamieszczonego w „Corriere della Sera” z 28 stycznia 2007.

sensację na pierwszą stronę (*Sbatti il mostro in prima pagina*, 1972), zrealizowane na zamówienie, według scenariusza Sergio Donatiego (który współpracował m.in. z Sergiem Leone przy *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie* [1968] oraz *Garści dynamitu* [1971])⁸². W filmie, którego akcja rozgrywa się w Mediolanie w 1972 r. w przededniu wyborów parlamentarnych, odnajdziemy wiele odniesień do ówczesnych wydarzeń – m.in. dokumentalny *footage* z pogrzebu znanego mediolańskiego wydawcy Feltrinello (aktywnie wspierającego włoskich komunistów)⁸³, manifestację robotników z fabryki Pirelli, którzy skandują hasło *wypuście towarzyszy, wsadźcie panów* oraz slogany świadczące o radykalizacji postaw ugrupowań posługujących się terrorem, np. wykrzykiwane podczas ulicznych zamieszek: *Lotta dura senza paura* (twarda walka bez strachu), *fascisti carogne tornate delle fogne* (faszyści, bydlaki wracajcie do ścieku).



Fot. 4. Dajcie sensację na pierwszą stronę
(reż. Marco Bellocchio, 1972)

Rozpolitykowanie włoskiego społeczeństwa w latach 70. doskonale obrazuje prolog filmu: scena antykomunistycznego wiecu. Kamera przez moment ukazuje Ignazio La Russa – włoskiego polityka i prawnika związanego z ruchem neofaszystowskim⁸⁴; słyszymy fragment przemówienia:

⁸² Przy tworzeniu scenariusza współpracował także lewicowy krytyk filmowy Goffredo Fofi, który w latach 70. pisał m.in. do periodyków „Quaderni Piacentini” oraz „Ombre Rosse”; wydał także poświęconą kinu włoskiemu książkę o znamienym tytule: *Il cinema italiano: servi e padroni*, Milano 1971.

⁸³ Ciało wydawcy znaleziono w przeddzień wyborów na przedmieściach Mediolanu, on sam zaś został pośmiertnie uznany przez prasę za lidera terrorystów. To z tego powodu w filmie Bellocchia słyszymy, jak tłum skanduje: *Compagno Feltrinelli sarai vendicato* (Towarzyszu Feltrinelli, będziesz pomszczony).

⁸⁴ La Russa działalność polityczną rozpoczął w ramach neofaszystowskiej partii Włoskiego Ruchu Socjalnego (Movimento Sociale Italiano – MSI). Od 1992 r. zasiadał w Izbie Deputowanych. Trzy lata po uzyskaniu mandatu posła, po rozwiązaniu Włoskiego Ruchu Socjalnego znalazł się wśród założycieli Sojuszu Narodowego. W 2008 r. po zwycięskich dla centroprawicy przedterminowych wyborach parlamentarnych, objął stanowisko ministra obrony w czwartym rządzie Silvia Berlusconi.

Rodacy, [...] którzy łączą się ponad stronnictwami, podziałami interesów i ról, przybyli tu, by wyrazić aprobatę dla istniejącego porządku. Celem manifestacji jest pokazanie, że komunizm można pokonać; w kolejnym ujęciu widać uliczne rozruchy: starcie komunistów (sądząc po okrzykach) z policją. Konwencjonalne napisy z czołówki filmu nałożone są na obrazy bójek, aresztowań oraz płonących samochodów (fot. 4). Sekwencja nakręcona została kamerą z ręki i montażowo zestawiona z jazdą kamery (w całkowitej ciszy), która ukazuje wyborcze transparenty różnych stronnictw, m.in. chrześcijańskiej demokracji oraz partii komunistycznej. Następnie oglądamy wspomniany już dokumentalny *footage* z pogrzebu Feltrinello – poruszony tłum śpiewa m.in. hymn włoskich komunistów. Początek filmu zbudowany na zasadzie swoistej sinusoidy (najpierw sekwencja dynamiczna – głośna, później statyczna – wyciszona i ponownie dynamiczna) odzwierciedla więc także na poziomie narracyjnej konstrukcji atmosferę „społecznego wrzenia” lat 70.

Fabula filmu, dość schematyczna i szablonowa, demaskuje głównie metody manipulacji opinią publiczną przez pozorujące obiektywizm media. Ataki lewicowych demonstrantów na redakcję dziennika „Il Giornale”⁸⁵ oraz zabójstwo czternastoletniej dziewczyny dokonane rzekomo przez młodego radykała – to wiadomości sfabrykowane przez neofaszystów (faktycznych mocodawców gazety) na potrzeby zbliżającej się kampanii przedwyborczej. *Ta napaść przydarzyła się we właściwym momencie, możemy przedstawić się jako ofiary* – mówi po ulicznych zamieszkach Bizanti, redaktor naczelny dziennika (w tej roli doskonały Gian Maria Volonté), który do perfekcji opanował sztukę manipulowania sympatiami politycznymi czytelników (przed ugaszeniem pożaru w redakcji, bohater każe skrupulatnie udokumentować zajście odpowiednio „podrasowanymi” zdjęciami). Jego biegłość w formułowaniu półprawd wyraziście obrazuje scena, w której „ojciec chrzestny” mediolańskiej żurnalistyki na przykładzie notki o samobójstwie zwolnionego z pracy człowieka uczy młodego dziennikarza Rovedę, jak należy podawać wiadomości opinii publicznej (gruntowne przeredagowanie tekstu przy użyciu niedomówień i eufemizmów zmienia sens informacji: tytuł *Nierozważny krok poszukującego pracy* projektuje inne emocje czytelnika niż początkowo zaproponowana przez praktykanta *Rozpacзлиwa śmierć bezrobotnego*).

Bizanti nie ma złudzeń, że wszyscy są częścią układu: policja, magistratura, gazety; jak mówi: *w walce klas uczestniczymy także my*. Potwierdza to także pracodawca redaktora – właściciel dziennika stwierdza bowiem:

⁸⁵ Ciekawostką jest fakt, że w czasie powstawania filmu nie istniał jeszcze dziennik „Il Giornale”. Założony przez Indro Montanelliego dwa lata po realizacji filmu, zdradzał jednak, podobnie jak fikcyjna gazeta w dziele Bellocchia, sympatie prawicowe.

Każdy ma jakieś zadanie do spełnienia [...]. Prasa ma przekonać ludzi do tego co my chcemy. [...] Tylko robotnicy nie dostosowują się do zasad gry, nie pracują wystarczająco, nic ich nie obchodzi i chcą coraz więcej pieniędzy. Nie możemy przez to zwiększyć produkcji – to jest poważny problem. I choć prasie nie wolno otwarcie agitować na rzecz mocodawców, może ona skutecznie odwracać uwagę czytelnika od istotnych problemów dnia za pomocą nagłośnienia, w stosownym momencie, wypadków z kroniki kryminalnej, zrećnie eksponując przy tym polityczne sympatie bohaterów sprawy. Ową opartą na umiejętnym naginaniu faktów strategię działania doskonale obrazuje scena rozmowy telefonicznej Bizantiego i Rovedy po konferencji prasowej lewicy. Pełen nadziei redaktor, dzierżąc w dłoni przygotowany już artykuł, pyta obecnego na zebraniu dziennikarza, czy ten ostatni został pobity. Kiedy okazuje się, że Roveda nie odniósł żadnych obrażeń, Bizanti wzdycha: *szkoda* i gniecie trzymany tekst; na ekranie dokładnie widoczny jest jego tytuł: *Czerwoni znów atakują. Dzika napaść na naszego reportera*. Cierpliwość redaktora zostaje jednak nagrodzona, kiedy podczas rewizji w domu komunistów zostaje znaleziony jeden pistolet; w kolejnym ujęciu oglądamy stronę tytułową najświeższego wydania „Il Giornale” z nagłówkiem: *Odkrycie arsenału w kryjówce mordercy*.

Film Bellocchia odsyła do realiów *anni di piombo* poprzez wykorzystanie wspomnianych materiałów archiwalnych oraz czerpanie – celem uwiarygodnienia fabuły – z ikonografii ważnej dla ówczesnego młodego pokolenia (w mieszkaniu bohaterki wisi plakat do *Swobodnego jeźdźca* [*Easy rider*, reż. Dennis Hopper, 1969] oraz podobizny Beatlesów i Che Guevary, zaś w samochodzie Mario Boniego znajduje się zdjęcie Mao Zedonga – jednego z trzech, obok Karola Marksa i Herberta Marcusego, „przywódców duchowych” kontestującej młodzieży). Fabuła zdradza jednak także inne – być może mniej oczywiste dla polskiego widza – związki z włoskim społeczno-politycznym kontekstem lat 70. Przedstawiona w filmie sprawa kryminalna do złudzenia przypomina bowiem rzeczywiste wydarzenia z 1971 r., kiedy to w Italii porwana i zamordowana została Milena Sutter – trzynastoletnia córka szwajcarskiego przemysłowca. Oskarżenie padło wówczas na niejakiego Lorenza Bozano – młodego lewaka, który trafił do więzienia, by dwa lata po wypadku zostać zwolnionym z powodu braku dowodów winy.

W przywołanej wcześniej sekwencji, ukazującej konferencję prasową lewicy, towarzysze twierdzą natomiast, że za nagonkę na Mario Boniego odpowiedzialne są te same siły, które spowodowały wybuch na Piazza Fontana oraz nie dopuszczają do procesu dotyczącego Valpredy. Wyowiedź ta w śmiały sposób odsyła do sprawy zamachów bombowych w Mediolanie (będzie jeszcze o niej mowa), o które oskarżeni zostali anarchiści – Pinelli i Valpreda. Bellocchio włącza zatem do fikcjonalnego

świata postaci i wydarzenia historyczne. Również sam tytuł filmu – choć oczywiście znajduje swoje uzasadnienie w fikcjonalnej narracji – odnosi się zarazem do sprawy anarchistów. Lino Micciché w swojej antologii o kinie lat 70. zauważa bowiem, że w „Corriere della Sera” po aresztowaniu Valpredy rzeczywiście pisano o nim jak o «potworze»⁸⁶. O tym zaś, że filmowe środowisko dziennikarzy nawiązuje do redakcji tego właśnie dziennika świadczyć ma również epizod napaści młodych lewaków na siedzibę gazety (miała ona faktycznie miejsce 7 czerwca 1968)⁸⁷.

W *Dajcie sensację...* Bellocchio spogląda krytycznie także na środowisko lewicowe (swoją drogą kamera filmuje wszystkich *compagni* z góry), które sprawia wrażenie grupy nadpobudliwych wyrostków. Jak wynika z filmu, lewicowa prasa także manipuluje informacjami – „Lotta Continua” i „Il Manifesto” zamieszczają jednoznaczny w wymowie artykuł: *Znany przemysłowiec – sponsor faszystowskich bojówek*. Nieco pretensjonalne zakończenie filmu (obraz brudnej rzeki zanieczyszczającej przejrzysty strumień) zdaje się sugerować, że „potworem” z oryginalnego tytułu nie jest zatem ani rzekomy morderca dziewczyny, ani nawet pomysłodawca maskarady – lecz całe państwo skorodowane rdzą korupcji i (rzekomo) zagrożone powrotem faszyzmu. Oczywiście, zdarzają się jednostki takie jak młody dziennikarz, który – podobnie jak bohater *Chłodnym okiem* (*Medium Cool*, 1969) Haskella Wexlera⁸⁸ – nie chce być częścią propagandowej maszyny i pragnie dociec prawdy, choćby za cenę utraty posady; jednak zwycięstwo Rovedy jest niepełne: Bizanti nie publikuje napisanego przez dziennikarza demaskatorskiego artykułu.

Finałową scenę poprzedza sekwencja w kościele – jesteśmy świadkami mszy w intencji zmarłej dziewczyny. Kamera ukazuje zgromadzonych bliskich ofiary, ale i Bizantiego, który najwyraźniej przyszedł do świątyni wyłącznie z kurtuazji (bohater nie orientuje się w porządku mszy – klęka i wstaje, kiedy czynią to inni). Gdy w kadrze pojawia się w zbliżeniu nieprzenikniona twarz redaktora, z *offu* dobiega głos księdza: *idźcie w pokój, ofiara spełniona*. Słowa kapłana zyskują tym samym dodatkowe znaczenie, wykraczające poza formułę religijnego rytuału. Można je interpretować jako swoiste podsumowanie filmu: zatajenie prawdy, które pociągnęło za sobą ofiarę w osobie Mario Boniego, udało się. Obowiązujący porządek

⁸⁶ W oryginalnym tytule zamiast „sensacji” jest – w charakterze sensacji – *il mostro*, „potwór”.

⁸⁷ Lino Micciché, *Il cinema italiano degli anni 70.*, s. 138–139. Napaść na redakcję wspomina też w swojej książce lider Onda Verde – Andrea Valcarengi, *Underground: a pugno chiuso*, Rimini 2007.

⁸⁸ W kolejnej dekadzie problem medialnej manipulacji podejmowany był w kilku innych filmach m.in. w *Utraconej czci Katarzyny Blum* (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, reż. Volker Schlöndorff, 1975), na podstawie książki Heinricha Bölla.

(sprawa ważniejsza od losu jednostki) nie został zatem zakłócony – władza utrzymuje obywateli w iluzji sprawiedliwego państwa, rzucając im na pożarcie kolejną smakowitą sensację.

Zważywszy na temat filmu, interesująca jest – przeważnie mocno krytyczna – reakcja włoskiej prasy po jego premierze. Na przykład, w ukazującej się w Turynie, a powiązanej z koncernem Fiat „La Stampie” napisano: „jako dziennikarze jesteśmy trochę zażenowani, że musimy recenzować takie akurat dzieło”. Zdaniem dziennika, autorzy filmu opierają się na fałszywych przesłankach i zniekształcają prawdę, a reżyser, „«prowincjonalny geniusz», ma o prasie pojęcie «skrzywione i lucyferyczne»”. W tym kontekście dość zastanawiająca jest dalsza opinia tego samego recenzenta: Bellocchio „wie jak robić filmy w sposób ujarzmiający widza; udaje mu się to dzięki splataniu elementów dramatu, które wyrastają [...] z życia”⁸⁹.

Wydarzenia bieżące – studenckie protesty i okupacja szkół wyższych – zostały przez Bellocchia skomentowane także w epizodzie *Discutiamo, Discutiamo* stanowiącym segment kolektywnego filmu *Miłość i wściekłość* (*Amore e rabbia*), który po licznych kłopotach z cenzurą wszedł na ekrany kin w 1969 r.⁹⁰ W *Discutiamo, Discutiamo* reżyser wskazuje, iż masowe wystąpienia włoskiej młodzieży są także wyrazem buntu przeciw funkcjonowaniu samej instytucji uniwersytetu – i to nie tylko z uwagi na hierarchiczną strukturę uczelni. Krytyce podlega bowiem również sam sposób przekazywania, czy może lepiej „transmitowania” wiedzy. Nauczanie postrzegane jest bowiem jako proces indoktrynacji, narzędzie służące elitom do wykształcenia bezrefleksyjnych „specjalistów”, których celem stanie się dołączenie do warstw rządzących, a zatem utrzymanie dotychczasowego społecznego porządku.

Oto lekcja filozofii (o Benedetto Croce⁹¹) zostaje zakłócona przez grupę studentów; pyskówka pomiędzy „rewolucjonistami” a profesorami koń-

⁸⁹ Wszystkie cytaty pochodzą z fragmentów włoskiej prasy przedrukowanych w „Film” 1972, nr 49, s. 3 (podkr. – A. M.-K.).

⁹⁰ Film, którego pomysłodawcami byli dwaj katoliccy dziennikarze (Puccio Pucci oraz Piero Badalassi), nosił początkowo tytuł *Ewangelia '70* (*Vangelo '70*), ponieważ poszczególne epizody miały stanowić kolejne wariacje na temat relacji między nauką Chrystusa a współczesnym światem. Bellocchio zrealizował swoją nowelę w zastępstwie Valerio Zurliniego – to on właśnie został zaproszony do uczestnictwa w projekcie (wraz z Carlo Lizzanim, Pier Paolo Pasolinim, Bernardo Bertoluccim i Jean-Luc Godardem). Zurlini wycofał się jednak z przedsięwzięcia, a jego nowelka zaprezentowana została w 1968 r. jako odrębny film zatytułowany *Siedząc po jego prawicy* (*Seduta alla sua destra*). Owe „zamiany” nie dostrzegł Tadeusz Miczka, który pisze, iż nowela Bertolucciego została uznana przez krytykę za lepszą od „epizodów Godarda, Lizzaniego, Pasoliniego i Zurliniego” (zob. *Bernardo Bertolucci w opinii krytyki zagranicznej*, oprac. Tadeusz Miczka, Warszawa 1993, s. 13).

⁹¹ Na tablicy widnieje cytat z tekstu Crocego, który zostaje zmasowany przez ucznia. Scena ta nasuwa skojarzenia z *Chinką* Godarda, gdzie uczeń ściera tablicę, pozostawiając na niej jedynie nazwisko Brechta.

czy się spacyfikowaniem młodzieży przez oddział policji. Epizod nie kryje swojej umowności, pomyślany jest jako farsa, otwarcie posługuje się prze-rysowaniem i parodią: aktorzy czytają swoje kwestie z kartek – naszpiko-wane słowami Mao, Brechta oraz Gramsciego; także profesor (w tej roli sam Bellocchio – z przyklejoną brodą) nie usiłuje kamuflować uśmiechu, kiedy do sali wbiegają „wywrotowcy” lub gdy okłada pałką niesubordynowane-go (także roześmianego) ucznia. W konsekwencji powaga protestu ulega zniesieniu – rewolta (na ścianach widnieją podobizny Che Guevary oraz Ho Chi Minha) zostaje ujęta w dystansujący cudzysłów, wydaje się jedynie spektaklem czy wręcz nieprzemyślanym wygłupem, w którym gesty (pro-wokacyjne palenie książek) i wykrzyczane słowa ujawniają swą powierzchowność. W ostatnim ujęciu głosy dyskutantów zostają zastąpione przez dźwięk uderzeń pałek, który słychać jeszcze podczas napisów końcowych noweli. Bellocchio sugeruje zatem, że język stał się zapłonem gniewu unie-możliwiającym konstruktywny dialog i publiczną debatę. W namiastce tej ostatniej biorą udział wyłącznie „niepotrzebni, bardzo znani oratorzy” – jak pisał Michel Guibert, dodając nie bez racji, iż niepozorna etiuda włoskiego reżysera „za kilka lat stanie się dokumentem epoki”⁹².

Ciekawy przykład fikcjonalnej realizacji traktującej o *anni di piombo*, która zawiera w swej strukturze materiały archiwalne, stanowi także film *Włochy, ostatni akt?* (*Italia, ultimo atto?*, reż. Massimo Pirri, 1977). Prota-gonistami są tu lewaccy terroryści planujący zabić ministra spraw we-wnętrznych, zaś fabuła obejmuje 24 godziny – dzień zamachu. Większa część filmu koncentruje się na życiu prywatnym „wywrotowców” (ter-rorystka Mara⁹³ mieszka z ojcem – bogatym przemysłowcem, z którym nie może znaleźć wspólnego języka, „wywrotowiec” Feruccio ma żonę i małego synka); pojawiają się również sceny, w których słyszymy (za po-mocą *voice-over*) myśli bohaterów. Fabularny konflikt w filmie Pirriego bu-dowany jest nie tyle na linii terroryści – władza systemu (ministra spraw wewnętrznych widzimy wyłącznie w sekwencji zamachu, w której ginie; jawi się on zatem bardziej jako bezbronna ofiara niż cyniczny polityk), ile opiera się na opozycji: trójka zamachowców-radykałów kontra „umiar-kowany” w swych poglądach ideolog grupy (w tej roli Lou Castel, znany m.in. z filmu *Pięści w kieszeni* [1965, reż. Marco Bellocchio]), który chce – bezskutecznie – powstrzymać kolegów przed akcją. Za pomocą tej po-staci Pirri zdaje się niejako bronić lewicowych poglądów; z filmu wynika przecież, że terrorystami są wyłącznie zaślepieni ideologią szaleńcy (ich

⁹² Michel Guibert, „L'Actualité” z 21.06.1970. Przedruk w: *Le forme della ribellione. Il ci-nema di Marco Bellocchio*, red. Luisa Ceretto, Giancarlo Zappoli, Torino 2004, s. 58.

⁹³ Imieniem tym nazywana była towarzyszką Renato Curcia. Można więc przypusz-czać, że terrorystyczna grupa ukazana w filmie jest nawiązaniem do Czerwonych Brygad, choć nazwa ta nie pada w dialogach ani razu.

dogmatyzm dobrze uzmysławiają niektóre komendy, m.in.: *żadnych pytań, liczy się tylko pewność i akcja*). Finałowa sekwencja sugeruje, że niedawni partnerzy w akcji stoczą walkę na śmierć i życie. Pada strzał. Nie dowiadujemy się jednak, kto pociągnął za spust i czy w ogóle miało miejsce zabójstwo. Ostatni kadr filmu prezentuje czołgi (czy podjęto próbę zamachu stanu?), które zostają „zamrożone” na stopklatce (fot. 5).



Fot. 5. *Włochy, ostatni akt?*
(reż. Massimo Pirri, 1977)

Podobnie jak *Dajcie sensację na pierwszą stronę*, także film *Włochy, ostatni akt?* zawiera materiały archiwalne – prezentują one uliczne zamieszki (w fabule Pirriego wykorzystany został m.in. fragment ukazujący zmasakrowanie zwłok Giannino Zibecchiego przez pojazd karabinierów w 1975 r.). Tak samo jak w dziele Bellocchia, również w filmie Pirriego obecny jest wątek medialny – reżyser szkicuje rolę prasy doby *anni di piombo*, sugerując, że dziennikarze są współodpowiedzialni za atmosferę strachu i epatowanie przemocą. Za taką hipotezą przemawia choćby sekwencja zamachu: gdy terroryści przystępują do zbrojnego ataku, ich strzałom wymierzonym w polityka i jego ochronę towarzyszą inne – zgromadzonych fotoreporterów, błyskających fleszami swoich aparatów. W innej scenie pokazano zwłoki jednej z ofiar strzelaniny pokryte gazetami (!); ciało ponownie tonie w blasku fleszy. Czy to „ostatni akt” Włoch? – pyta w tytule filmu Pirri. Czy może być jeszcze gorzej? W finale filmu na stopklatce zostaje zamrożony obraz czołgów. Na ekranie pojawia się napis – słowa Bertranda Russella o wymowie pacyfistycznej⁹⁴: *gdy nie używa się przemocy, przeszkody, które stają na drodze wolności zostają przezwyciężone*.

⁹⁴ Scenariusz filmu podkreśla związki między destrukcyjnością a seksualnością; jeden z terrorystów, wykrzykujący: *chcę zrobić wojnę ze wszystkimi*, nie może zaspokoić swoich seksualnych potrzeb – w filmie pojawiają się kilkakrotnie sceny, gdy bohater masturbuje się lub na ścianie toalety rysuje... penisa. Powstaje więc pytanie: czy *making love* powstrzymałoby go od *making war*?

Alegorie polityczne (*Święty Michał miał koguta, Allonsanfan* Paola i Vittoria Tavianich, *Bitwa o Algier* Gilla Pontecorvo, *Garść dynamitu* Sergia Leone)

Oddzielną grupę filmów stanowią fabuły opowiadające o wydarzeniach sprzed powstania Republiki Włoskiej, a *de facto* odnoszące się do dekady lat 70⁹⁵. Oczywiście, zasięg alegorii i tryb jej odczytania zazwyczaj są kwestią dyskusyjną. Przykładowo można powiedzieć, że film *Salò, 120 dni sodomy* (reż. Pier Paolo Pasolini, 1975) inspirowany nieukończoną powieścią markiza de Sade, którego akcja rozgrywa się w ostatnim okresie II wojny światowej (1944–1945), tak naprawdę traktuje o współczesności. *Salò, 120 dni sodomy* zawiera bowiem m.in. krytykę współczesnej reifikacji ciała oraz uprzedmiotowienia człowieka⁹⁶. Ciekawostką jest fakt, że w ostatnich tygodniach życia Pasolini przygotowywał się do nowego „alegorycznego” filmu – *Porno-Teo-Kollosal* (zdjęcia planowano rozpocząć w kwietniu 1976 r.). Oś akcji stanowiła podróż jednego z trzech mędrców (Eduardo De Filippo) przez trzy utopijne miasta (jednym z nich miał być współczesny Mediolan, przedstawiony jako Gomorra); przewodnikiem miała być zaś gwiazda wskazująca drogę do miejsca narodzin nowego mesjasza. Jak mówił Pasolini: „Film otwiera nowy rejestr, w którym mówię o świecie współczesnym, ukazując cały jego horror”⁹⁷.

Dobrymi przykładami „alegorycznego kina” są również dwie fabuły braci Tavianich – *Święty Michał miał koguta*⁹⁸ (1972) oraz *Allonsanfan* (1974).

⁹⁵ W tej grupie sytuują się także niektóre filmy o włoskim ruchu oporu, zrealizowane w latach 1969–1978, m.in. *Corbari* (reż. Valentino Orsini, 1970) oraz *Libera, moja miłość* (reż. Mauro Bolognini, 1973). W okresie kontestacji, a zatem w czasie, gdy młode pokolenie pytało o przeszłość swych rodziców i żądało rozliczenia z dziedzictwem faszyzmu – filmy o włoskim ruchu oporu ukazują wojnę jako wydarzenie polaryzujące społeczeństwo. Wrogami partyzantów są tu nie tyle Niemcy, co przede wszystkim faszysty. Ten wątek oddaje ducha epoki w tym sensie, iż ukazuje bratobójczą walkę – eksponuje zatem (inaczej niż filmy zrealizowane od razu po wojnie) podział włoskiego społeczeństwa na zwolenników Mussoliniego oraz jego adwersarzy. Jednocześnie odzwierciedla społeczne napięcia lat 70. w tym wymiarze, iż ugrupowania prawicowe były wówczas określane przez skrajną lewicę właśnie jako faszystowskie. W sloganach lewackiego środowiska *resistenza* uzyskuje nowe znaczenia – staje się oporem przeciw neofaszystowskiemu, „czarnemu” terroryzmowi. W „dekadzie ołowiu” na narrację o *resistenza* nakładany jest więc dyskurs o *anni di piombo*. Podejmując temat ruchu oporu, kino włoskie lat 70. traktowało go zatem bądź jako wartość uniwersalną (swoisty impuls wolności), bądź (i to znacznie częściej) nadawało mu aktualne znaczenia polityczne. Więcej o tych filmach piszę w książce *Resistenza we włoskim filmie fabularnym*, Łódź 2013.

⁹⁶ Roberto Chiesi, *Pasolini: la „trilogia della vita” e il film della morte*, [w:] *Storia del cinema italiano 1970–1976*, s. 264.

⁹⁷ Cyt. w: *Pasolini: L'Italia, una fossa di serpenti, intervista a cura di Gian Luigi Rondi* „Il Tempo”, 24.08.1975.

⁹⁸ Ostatni raz pokazywany w polskiej telewizji w ...noc wprowadzenia stanu wojennego (12/13 grudnia 1981). O północy, mimo iż sporo jeszcze było do końca filmu, emisja została przerwana (dziękuję za informację Tomaszowi Kłyszowi).

Pierwszy z filmów, inspirowany opowiadaniem Lwa Tołstoja *Boskie i ludzkie*, prezentuje historię osadzonego w więzieniu anarchisty (z końca XIX w.), nieznajdującego porozumienia z młodszym pokoleniem rebeliantów. Dzieło odczytywane było jako komentarz do wewnętrznych konfliktów lewicy; kluczowa dyskusja między bohaterami odbywa się tu na łodziach o „wymownych” czerwonych żaglach. Z kolei w filmie *Allonsanfan* – jak ocenia Angela Dalle Vacche – bracia „piszą na nowo historię *risorgimenta*, odwołując się do studenckiego radykalizmu maja ‘68”⁹⁹. W moim przekonaniu przywołane dzieło Tavianich odsyła jednak nie tyle do samej rewolty 1968 r., ile właśnie do lat 70. *Allonsanfan* ukazuje bowiem „krajobraz po bitwie” – gdy ostatni rewolucjoniści zostali rozgromieni. Wśród nich jest Fulvio, który po dziesięciu latach walk, wyleczony na łonie rodziny, odmawia dalszego udziału w politycznych rozgrywkach. Bohater nie chce wrócić do dawnych towarzyszy (sekty działającej z coraz większym okrucieństwem¹⁰⁰) i aby się od nich wyzwolić, dopuszcza się zdrady. W finale Fulvia dosięga kara – męczyzna umiera za sprawą intrygi sprokurowanej przez najżarliwszego z braci, tytułowego Allonsanfana, którego imię pochodzi od pierwszych słów *Marsylianki*. Hipotezę, iż oba zrealizowane w latach 70. filmy traktują o *anni di piombo*, potwierdza nie tylko deklaracja Tavianich: „mówimy o przeszłości po to, żeby mówić o dniu dzisiejszym”¹⁰¹, ale również następująca wypowiedź:

Święty Michał... to chwila zastanowienia po okresie utopii. Jeśli w 1968 r. wydawało się, że będzie można coś osiągnąć – *Święty Michał* wyraża już fazę odpływu, konfrontacji idei. *Allonsanfan* rozwija ten temat. W pewnym sensie Fulvio Imbriani jest Giuliem Manierim [starym anarchistą], który zdradziłby, zamiast dać się zabić¹⁰².

⁹⁹ Zob. Angela Dalle Vacche, *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema*, New Jersey 1992, s. 159. W oscylującej między realizmem a oniryczną fantazją twórczości Tavianich w zasadzie nie ma filmu odnoszącego się wprost do światopoglądowego przełomu lat 60. Wyjątkiem potwierdzającym regułę są *Wywrotowcy* (*Sovversivi*, 1967) opowiadający o czterech towarzyszach z Włoskiej Partii Komunistycznej i ich losach w dniach poprzedzających pogrzeb Togliattiego (w tym filmie, podobnie jak w *Ptaszkach i ptaszyskach* [*Uccellacci e uccellini*, 1966] Pasoliniego wykorzystany został *footage* z tej żałobnej uroczystości). Więcej o samym filmie w kontekście włoskiej kontestacji, zob. Konrad Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa 2008, s. 261–262.

¹⁰⁰ Taviani wyjaśniali: „to sekta karbonariuszy, która działała w okresie Restauracji. [...] Nazwa nie jest dokładnie taka sama. Film jest zresztą pełen takich częściowych niedokładności. [...] Grupa wywrotowców, udając się na południe wkłada czerwone koszule, które, jak wszyscy wiemy, będą nosić garibaldczycy o wiele, wiele lat później. Jak zwykle w naszych filmach wydarzenie historyczne jest punktem odniesienia, stymulatorem. [...] Nie interesuje nas dokładna rekonstrukcja”. Zob. „Film na Świecie” 1977, nr 1, s. 27.

¹⁰¹ Ibidem, s. 30.

¹⁰² Ibidem.

Metafory współczesności w kostiumie historycznym dopatrywano się także w filmie *Bitwa o Algier*, autorstwa Gilla Pontecorvo¹⁰³. Przy czym należy od razu zaznaczyć, że była to interpretacja czyniona niejako z perspektywy czasu. Film nagrodzony Złotym Lwem w Wenecji, nagrodą FIPRESCI oraz nominowany do Oscara w trzech kategoriach (najlepszy film zagraniczny, najlepszy scenariusz oryginalny, najlepszy reżyser) wszedł bowiem na ekrany w 1966 r., a zatem przed interesującymi mnie *anni di piombo*¹⁰⁴.

Bitwa o Algier – także dziś imponująca siłą rytmu narracji oraz montażu – rekonstruuje wydarzenia, które doprowadziły do końca francuskiego kolonializmu w Afryce Północnej. Film przyjmuje formułę retrospekcji: kronika działań patriotów algierskich rozpoczyna się od osaczenia przez francuskich komandosów ostatniego z przywódców powstania, Alego La Pointe, w jego kryjówce w jednym z domów w Kasbie¹⁰⁵. Ali nie odpowiada na wezwania do poddania się. W czasie przygotowań Francuzów do wysadzenia budynku w powietrze wspomina wydarzenia, poczynając od 1954 r., gdy 1 listopada wybuchło w Algierze powstanie kierowane przez FLN – Front Wyzwolenia Narodowego. Nietrudno zgadnąć, że to właśnie z nim identyfikowali się młodzi włoscy wywrotowcy.

¹⁰³ Podobnie jak Costa-Gavras, Pontecorvo był oskarżany przez zwolenników radykalnego kina o komercjalizację tematu politycznego (np. w opowiadającym o buncie niewolników na Karaibach filmie *Quiemada*, nakręconym w 1969 r. z udziałem Marlona Brando). Sam reżyser deklarował: „Jestem jak najdalej od idei antyfilmu. [...] Wydaje mi się, że kino widowiskowe bynajmniej nie wyklucza możliwości przekazania ważkich treści politycznych. Co więcej, istnieje tyle form filmu zaangażowanego, że niektóre z nich mogą z całą pewnością znaleźć trafne ujęcie problemu bez uciekania się do tzw. awangardowego języka filmowego, który w wielu przypadkach skazuje film na nieskuteczność, na trafiając w społeczną próżnię” (wypowiedź opublikowana w materiałach prasowych festiwalu w Pesaro w 1970 r., przedrukowana w „Kultura Filmowa” 1971, nr 4, s. 59). Warto przy okazji przypomnieć, że Franco Solinas, współscenarzysta *Bitwy o Algier* był także autorem scenariusza do *Stanu oblężenia* (*État de siège*, 1972) Costy-Gavrasa, filmu o porwaniu amerykańskiego urzędnika przez urugwajskich Tupamaros.

¹⁰⁴ Tadeusz Miczka relacjonuje, że w 1966 r. na festiwalu filmowym w Wenecji rozegrała się „bitwa o Algier”. Utwór Pontecorvo wywołał ostre spory między jurorami, krytykami i widzami. Niektórzy wykorzystywali projekcję filmu jako pretekst do przypomnienia dawnych wzajemnych niechęci między Włochami i Francuzami, a nawet do podgrzewania atmosfery wokół konkurencyjnych ambicji organizatorów festiwalu w Cannes i Wenecji. Pomimo głośnych przetargów o nagrody i demonstracyjnych protestów delegacji francuskiej, artystyczna wizja dramatu historycznego, jaką była *Bitwa o Algier*, zaszczytnie otrzymała Grand Prix. Por. Tadeusz Miczka, *Historia kina włoskiego...*, s. 116.

¹⁰⁵ Choć w filmie nie wykorzystano ani jednego dokumentalnego materiału, a wszystko zostało zainscenizowane, film bardzo dobrze „udaje dokument”. Stylistykę taką osiągnięto zapewne dzięki autentycznej scenerii (film kręcony był w całości w Algierze) oraz obsadzie filmu składającej się z niemal samych naturszczyków – za wyjątkiem Mathieu (w tej roli wystąpił Jean Martin). Drobiazgowość rekonstrukcji podkreślają zaś napisy informujące o datach i godzinach toczących się zdarzeń, poprzedzające poszczególne epizody dzieła.

W analizowanym filmie – zakazanym we Francji do 1971 r., a współprodukowanym przez Yacefa Saadiego¹⁰⁶, jednego z uczestników algierskiego ruchu oporu – konspiratorzy prezentowani są jako wyzwolicieli uciemnionej rdzennej ludności kraju; to ona jest zresztą prawdziwym bohaterem filmu (mamy tu mało zindywidualizowanych postaci). Wiktylizacja Algierczyków osiągana jest m.in. poprzez sceny ukazujące ofiary francuskich ataków. W sekwencjach tych widać gorzko opłakiwane, zabite (niejednokrotnie nagie) dzieci, co potęguje wrażenie niewinności i bezbronności walczącego ludu, stojącego w opozycji do dobrze uzbrojonego francuskiego wojska (ofiary po stronie okupantów są niejako bezosobowe – jeśli już widać je w kadrze, to fragmentarycznie). Okrucieństwo kolonizatorów podkreśla także długa sekwencja tortur złapanych partyzantów – jeden z katowanych Algierczyków stylizowany jest nawet na rozpiętego na krzyżu Chrystusa (fot. 6).



Fot. 6. *Bitwa o Algier*
(reż. Gillo Pontecorvo, 1966)

Identyfikację z Algierczykami wzmacniają ujęcia z POV (wykorzystane są m.in. w przywołanej sekwencji tortur oraz w barze, w którym Algierka podkłada bombę). Co istotne, terrorystyczna działalność organizacji zostaje jednak w filmie Pontecorvo w pewien sposób usprawiedliwiona. Zanim ucharakteryzowane na Francuzki bojowniczk FLN przechodzą przez posterunki francuskiej policji z ładunkami wybuchowymi, by podłożyć je w barach i na lotnisku, widzimy bowiem komisarza francuskiej policji, który w nocy umieszcza bombę w wąskiej uliczce Kasby. Sugestia jest więc klarowna – to właśnie ta nocna eksplozja, w wyniku której ginie ludność cywilna, staje się przyczyną krwawych działań Algierczyków. Analogicznie uzasadniali swoje postępowanie włoscy wywrotowcy – impulsem do walki na śmierć i życie, „eksplozją w uliczce Kasby”, była dla nich bomba, która wybuchła 12 grudnia 1969 r. na mediolańskim Piazza Fontana.

¹⁰⁶ W filmie Saadi wcielił się w Kadera, przywódcę FLN.

Popularność *Bitwy o Algier* wśród młodych kontestatorów można tłumaczyć także tym, iż w omawianym dziele bardzo szczegółowo pokazana została techniczna strona zamachów¹⁰⁷ oraz faktem, iż finał filmu pozostawia nadzieję na zwycięstwo powstańców. Choć powstanie FNL zostaje zdławione dzięki bezwzględnej strategii pułkownika Matthieu, 11 grudnia 1960 r. ponownie wybuchają gwałtowne manifestacje. Ani propagandowa akcja policyjna (Francuzi rozdają mieszkańcom Kasby cukierki i bagietki), ani ogień z pistoletów maszynowych nie potrafią już powstrzymać entuzjazmu rdzennej ludności kraju (fot. 7); w ostatnim ujęciu nad tłumem pojawiają się flagi wolnej Algierii¹⁰⁸.



Fot. 7. *Bitwa o Algier*
(reż. Gillo Pontecorvo, 1966)

O tym, jak duże wrażenie film wywarł w „dekadzie ołowiu” na członków radykalnej lewicy, świadczy choćby wypowiedź Valerio Morucciego (członka Czerwonych Brygad i uczestnika porwania Alda Moro), który w swoich wspomnieniach tak opisuje sekwencje obrazów, jakie pamięta z rozruchów z policją w latach 70.:

Twarz. Czy to twarz Kirchnera? Ta zdesperowana twarz, oczy zagłębione w orbity, kości policzkowe [...]. Twarz Wietnamczyka zastrzelonego przez szefa policji Sajgonu? Nie. To mały torturowany Algierczyk. [...] To on, który później płacząc poprowadzi wojsko do kryjówki Alego z *Bitwy o Algier*¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Z tego powodu film był ponoć pokazywany w wojskowych szkołach w Argentynie oraz Stanach Zjednoczonych (w latach 70. i 80.) jako film szkoleniowy. Informację podaje za: Horacio Verbitsky, *L'isola del silenzio*, Roma 2006, s. 19.

¹⁰⁸ Pontecorvo kończy w tym miejscu, zaś finał dopisuje historia: 3 lipca 1962 r. proklamowana zostaje niepodległość Republiki Algierskiej.

¹⁰⁹ Valerio Morucci, *A guerra finita: sei racconti*, Roma 1994, s. 11. W wypowiedzi Morucciego mamy – prócz odesłania do filmu *Bitwa o Algier* – także odniesienie do obrazu niemieckiego ekspresjonisty Ernsta Ludwiga Kirchnera *Autoportret jako żołnierz* (*Selbstbildnis als Soldat*, 1915) oraz do jednej z najsłynniejszych fotografii z wojny w Wietnamie, ukazującej amerykańskiego generała zabijającego Wietnamczyka na ulicy w Sajgonie 1 lutego 1968 r.

Sam Morucci identyfikował się z algierskimi terrorystami podobnie jak Fausto Bertinotti (włoski polityk, związany od lat z włoską lewicą), który w 2003 r. wspominał:

Widziałem *Bitwę o Algier* co najmniej dziesięć razy. Znam na pamięć całe sekwencje. Wtedy odnalazłem siebie w pięknej Algierce, która wysadza w powietrze załoczony bar we francuskiej części Algierii podczas operacji powstania; choć nie, nazwijmy rzecz po imieniu – podczas terrorystycznej operacji przeciw Francuzom. Chciałem być nią, gdybym tylko miał odwagę¹¹⁰.

Wprawdzie, jak już zostało powiedziane, w „dekadzie ołowiu” to głównie polityczny kryminał komentował ówczesną sytuację kraju, ale wątków politycznych słusznie dopatrywano się także w niektórych spaghetti westernach (szczególnie tych zrealizowanych w latach 1967–1971)¹¹¹. „Kultowym” filmem dla lewackich radykałów (ponoć głównie dla Czerwonych Brygad) był zrealizowany w 1971 r. przez Sergia Leone spaghetti western *Garść dynamitu* (*Giù la testa*, 1971)¹¹². O ile filmy Sollimy (m.in. *Colorado* [*La resa dei conti*, 1967], *Twarzą w twarz* [*Faccia a Faccia*, 1967]; *Biegnij człowieku, biegnij* [*Corri uomo, corri*, 1968]), Corbucciego (m.in. *Zawodowiec* [*Il mercenario*, 1968]; *Co mamy wspólnego z rewolucją?* [*Che c'entriamo noi con la rivoluzione*, 1972]) oraz Damianiego (*Gringo* [*Quien sabe?*¹¹³, 1967]) powinny – wedle samych twórców – być odczytywane w pierwszej kolejności jako metafory stosunku bogatych państw kapitalistycznych do krajów rozwijających się, o tyle *Garść dynamitu*, zdaniem Christiana Uvy, stanowi przede wszystkim „rozliczenie Leone z naznaczoną terroryzmem teraźniejszością”¹¹⁴. Opinię tę potwierdza zresztą sam reżyser, ujawniając w jednym z wywiadów: „*Garść dynamitu* wyraża wszystkie moje polityczne opinie i zawiedzione oczekiwania wobec Włoch”¹¹⁵.

¹¹⁰ Fausto Bertinotti, wypowiedź zamieszczona w „La Repubblica”, 2.11.2003 (wywiad przeprowadził Carlo Bonini).

¹¹¹ Spaghetti westerny z zasady były ponadto bardziej ambiwalentne w treści i w charakterystyce postaci (działania bohaterów powodowane są albo chęcią zysku albo zemsty) niż westerny amerykańskie. Zawierały także więcej scen naturalistycznie pokazanej przemocy (wręcz estetyzowanej poprzez sposób filmowania).

¹¹² Ponoć podczas zamachu na „Face Standard” 1 lutego 1977 r. w Mediolanie lewacy krzyczeli „Giù la testa coglioni” (pol. „Padnij frajerze”; cytowali zatem tytuł filmu Leone). Informację podaje za Christian Uva, Mario Picchi, *Destra e Sinistra nel cinema italiano*, Roma 2006, s. 55. Wersja anglojęzyczna filmu wyświetlona została w 1972 r. pod tytułem *Duck, You Sucker!* Szybko została przemianowana przez United Artists na łagodniejszą *A Fistful of Dynamite*, aby przywoływać *A Fistful of Dollars* (też dystrybuowany przez United Artists). Polski tytuł filmu to kalka z angielskiego.

¹¹³ Film znany w Polsce także pod tytułem *Kula dla generała*.

¹¹⁴ Christian Uva, *Schermi...*, s. 17.

¹¹⁵ Christian Uva, Mario Picchi, *Destra e sinistra...*, s. 53. Inne kultowe filmy dla pokolenia młodych Włochów to ponoć *Dzika banda* (*The Wild Bunch*, 1969) Sama Peckinpaha,

Garść dynamitu sytuuje się w – wyróżnionym przez Christophera Fraylinga – trzecim politycznym wariantcie spaghetti westernu¹¹⁶. Fabuła koncentruje się na dwójce bohaterów. Pierwszym jest Irlandczyk, John Mallory (członek IRA zbiegły ze swego kraju w obawie przed aresztowaniem przez Brytyjczyków; w tej roli James Coburn), drugim – meksykański chłop, Juan Miranda (Rod Steiger), który niejako przez przypadek „nawraca się” na rewolucję i zostaje, wbrew swojej woli, ludowym bohaterem (akcja napadu na bank podjęta wraz z Marloyem przez Juana okazuje się częścią planu wymierzonego przeciw wojskowej dyktaturze; w podziemiach banku zamiast pełnego skarbcza Miranda znajduje więzionych rewolucjonistów).

Temat rewolucji sygnalizowany jest już przez motto filmu (pojawiające się jeszcze przed jego napisami początkowymi) zaczerpnięte z *Czerwonej Książeczki* Mao Zedonga: *Rewolucja to nie proszony obiad, wydarzenie literackie, rysunek czy haft; rewolucji nie da się przeprowadzić grzecznie i elegancko. Rewolucja to akt przemocy*; w toku narracji padają zaś wzmianki o bohaterach meksykańskiego przewrotu: Pancho Villi oraz Emiliano Zapacie. Odniesienia do *anni di piombo* upatrywano przede wszystkim w postaci anarchisty Marloya, którego czerwona chustka na szyi, wedle Uvy, „odsylała jednoznacznie do współczesnych wywrotowców”¹¹⁷. Co istotne, w filmie

doceniana zarówno przez lewackich radykałów (ze względu na rewolucyjne echa rebelii meksykańskich *peones* oraz aluzje do wojny w Wietnamie), jak i przez ultraprawicowców (ze względu na indywidualistyczny charakter bandy i podkreślenie niektórych wartości tradycyjnych, np. „męskiej przyjaźni”), oraz *Mechaniczna pomarańcza* (*A Clockwork Orange*, 1971) Stanleya Kubricka. Więcej o filmowych upodobaniach Włochów w „dekadzie ołowiu” zob. Christian Uva, *Schermi...*, s. 174.

¹¹⁶ Christopher Frayling wyróżnia trzy podstawowe schematy fabularne spaghetti westernu. Pierwszy – inspirowany *Strażą przyboczną* Kurosawy i jej remakiem, *Za garść dolarów* – dominował w latach 1964–1967. Bohater przybywa tu do miasteczka, którego mieszkańcy podzieleni są między walczące ze sobą klany. Przybysz pomaga raz jednej, raz drugiej stronie, pogłębiając konflikt, co przyspiesza ich wzajemne samounicestwienie się. W ostatecznej rozgrywce udaje mu się pokonać zwycięski klan, po czym sam odbiera swoją należność i odjeżdża. Drugi schemat, popularny w latach 1966–1968, to upolityczniony wariant drugiego: jedną z walczących stron stanowią tu Meksykanie, którzy zdobywają skarb i mają dylemat – czy przekazać go na potrzeby rewolucji czy zatrzymać go dla siebie. Istotną właściwością tego rodzaju jest umiejscowienie akcji w bardzo konkretnym czasie historycznym (przykładem tego schematu jest *Django* Corbucciego). Z kolei w trzecim schemacie, do którego należy *Garść dynamitu*, bohaterowie działają w tandemie. Pierwszym z nich jest handlarz broni lub najemny rewolwerowiec, często europejskiego pochodzenia, drugim – meksykański chłop, który „nawraca się” na rewolucję. Ważną rolę w tym schemacie pełnią uciskani chłopci, którym przeciwstawieni są skorumpowani przedstawiciele władzy. Zob. Christopher Frayling, *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, London 1981. O schematach spaghetti westernów pisze także Marcin Giżycki; zob. idem, *Spaghetti i polityka*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 39.

¹¹⁷ Christian Uva, *Schermi...*, s. 17.

Leone anarchista jest specjalistą od materiałów wybuchowych. Motyw ten interpretowano niekiedy jako ironiczny¹¹⁸ odautorski komentarz do wspomnianej już eksplozji na Piazza Fontana oraz „gorącej” jeszcze w czasie powstania filmu – sprawy Pinellego. Śladów współczesności upatrywano także w akcentowaniu znaczenia przemocy instytucjonalnej: znamienna jest tu długa scena rozstrzeliwania przeciwników gubernatora (gdy słychać żołnierskie rozkazy i ładowanie broni, kamera w zbliżeniu ukazuje jego podobiznę widniejącą na plakacie) oraz sekwencja uwolnienia więźniów politycznych (nazwanych w filmie *patriotami*) z podziemi banku.

Środowisko „rewolucjonistów” zostaje ocenione przez Leone krytycznie. Okrzyknięty „ludowym herosem” rzeźmieszek Juan Miranda deklaruje: *nie chcę być bohaterem, chcę być bogaty; ojczyzna to ja*. Rewolucja jest zatem pokazana przez pryzmat działań bezwzględego egoisty, dla którego motywacje ideowe (czy to sprawa narodowościowa czy walka klas) są tylko pustymi hasłami. Rewolucja okazuje się w istocie autodestrukcyjna – w finale ginie oddany sprawie anarchista Marloy; w toku fabuły wypowiada zaś znamienne słowa: *Kiedy zacząłem używać dynamitu, wierzyłem w niego. Teraz został mi tylko dynamit*. Wcześniej zaś wyrzuca czytana przez siebie książkę – *Patriotyzm Bakunina*. Jak tłumaczył w wywiadzie Leone, „ten czyn odsyła symbolicznie do wszystkich obietnic, którymi moje pokolenie było karmione [...]. Rewolucja to pomyłka!”¹¹⁹. Ilustracją tej oceny jest finałowa scena filmu. Umierający anarchista powraca myślami nie do stoczonych „politycznych bitew”, ale do prywatnych wspomnień – szczęśliwych chwil młodości, spędzonych ze swoją dziewczyną oraz przyjacielem Seanem.

Jak słusznie zauważa Uva, w *Garści dynamitu* można również dostrzec odniesienia do *resistenzy* i walki z nazizmem¹²⁰. Argumentem dla takiej interpretacji jest postać Günthera Reza (którego samo imię i nazwisko konotuje niemiecki kontekst)¹²¹; dowodzone przez niego oddziały (w długich płaszczach, lśniących mundurach i skórzanych rękawiczkach), a także wykorzystywane przez nie w walce z Meksykanami uzbrojenie – dziwny pojazd, pojawiający się w sekwencji starcia, do złudzenia przypomina czołg (fot. 8). Do okrucieństw II wojny światowej zdaje się odsyłać również

¹¹⁸ W wątku anarchisty pobrzmiewa nuta ironii, gdyż rok wcześniej Leone podpisał się pod kolektywnym filmem *Documenti su Pinelli* (analizowanym w dalszej części pracy), który sugeruje niewinność anarchisty.

¹¹⁹ Cyt. za: Christopher Frayling, *Spaghetti Westerns...*, s. 61.

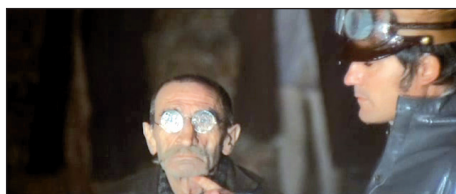
¹²⁰ Christian Uva, Mario Picchi, *Destra e sinistra...*, s. 55.

¹²¹ Günter jawi się jako postać bez mała demoniczna i bezwzględna. Postać ta zbudowana jest z obrazów odsyłających do stereotypu Niemca lat II wojny światowej. W jednej ze scen widzimy bohatera, gdy dokładnie i zapalczywie szczotkuje zęby, w innej zaś Günter wysysa jajko (symbol zycia).

długa sekwencja, ukazująca ciała pomordowanych w grocie – ze względu na scenerię nasuwa ona skojarzenia z rzezią dokonaną przez Niemców 24 marca 1944 r. w Jaskiniach Ardeatyńskich¹²². Asocjacja ta staje się silniejsza, jeśli weźmiemy pod uwagę ścieżkę dźwiękową sekwencji – podczas gdy kamera panoramuje ciała zmarłych, słyszymy niejako „retrospektywne” strzały karabinu maszynowego oraz głos: *stać! Ustawić ich wszystkich w świetle do identyfikacji*. W kolejnej sekwencji stojący pod ścianą, oczekujący na śmierć jeńcy nie mają wcale urody latynoskiej, ale rysy semickie; noszą przy tym okulary (fot. 9)¹²³.



Fot. 8. *Garść dynamitu*
(reż. Sergio Leone, 1971)



Fot. 9. *Garść dynamitu*
(reż. Sergio Leone, 1971)

Film Leone – swoisty „polityczny fresk, w którym przeszłość i teraźniejszość miesza się ze sobą na tle rewolucyjnego Meksyku na początku XX wieku”¹²⁴ – jest ciekawy także z uwagi na fakt, iż westernowym sztafażem w latach 70. posłużył się również przywoływany już Jean-Luc Godard. Słynny *Wiatr ze Wschodu* (*Vent d’Est*, 1970), z Gian Maria Volonté

¹²² W wyniku masakry w Jaskiniach Ardeatyńskich (wł. Fosse Ardeatine – od miejsca rzezi) zginęło 330 Włochów. Masowa zbrodnia była niemiecką akcją odwetową za partyzancką akcją na via Rasella w Rzymie (zginęło w niej 30 Niemców – za śmierć jednego Niemca miało zapłacić życiem 10 Włochów). Te tragiczne wydarzenia fabularyzuje film *Masakra w Rzymie* (*Rappresaglia*, reż. George Cosmatos, 1973), o którym piszę więcej w książce *Resistenza we włoskim filmie fabularnym* (s. 168–173).

¹²³ Obie przywołane sekwencje są stylizowane na cykl rycin Francesco Goi – *Okropności wojny*.

¹²⁴ Christian Uva, *Schermi...*, s. 17.

w jednej z ról, zapowiadany był jako spaghetti western. Zgodnie z teorią, że „filmy polityczne należy robić politycznie” Godard i (scenarzysta filmu) Jean-Pierre Gorin zerwali z klasyczną narracją i przeistoczyli historię o strajku w publicystyczny esej, w którym twórcy zastanawiają się, jaki kształt powinno przybrać „kino walczące” (zob. rozdz. 1 niniejszej książki). Sergio Leone, podobnie jak przywoływani już Giulio Pontecorvo czy Elio Petri, był przeciwny „antyfilmowi”¹²⁵. Uważał, że

należy ujmować dzisiejsze problemy polityczne w formułę atrakcyjnych dla widzów spektakularnych widowisk [...]. Ważne by docierały one do mas. [...] Po dwudziestu latach faszyzmu, zmierzamy bowiem do tego, by stanąć z nim twarzą w twarz ponownie. Czy to nie najbardziej niewiarygodna rzecz na świecie? [...] Oni zamierzają wygrać, a my zachowujemy się jak mężczyzna, który obcina własne jaja, by ukarać żonę. To czyste szaleństwo! W tej sytuacji staram się robić eposy, bajki dla dorosłych¹²⁶.

Znamienna w kontekście analizowanego spaghetti westernu oraz sporu o „włoskie kino polityczne” wydaje się opinia Jeana Gili opublikowana w paryskim „Ekranie” w 1972 r. Francuz nie bez zazdrości konstatuje „przenikanie tematyki społecznej i politycznej do filmów włoskich przeznaczonych dla szerokiej widowni” oraz fakt, iż filmowcy włoscy „wybrali formy wyrazowe powszechnie zrozumiałe, odrzucając pokusy hermetyzmu filmów Jean-Marie Strauba czy Marguerite Duras”. Gili twierdził, co prawda, że nie było to „kino prawdziwie rewolucyjne”, a raczej „działalność typu reformistycznego, która demaskuje najbardziej jaskrawe braki panującego systemu”, ale przyznawał, że to „droga, która najbardziej odpowiada pojęciu skutecznego działania w obecnym momencie”¹²⁷. Zaiste, francuska krytyka stawiała przed kinem daleko-
siężne zadania...

¹²⁵ Tak pojmowane „kino radykalne” surowo ocenił po latach w jednym z wywiadów Bernardo Bertolucci: „Nasze filmy skrywały sadyzm kina, które nakazywało widzowi trzymać się z daleka jego strony uczuciowej, które zamierzało zmusić go do tego, aby wziął na siebie cały wysiłek myślenia, które stawiało go w sytuacji silnego konfliktu z jego skąpym przygotowaniem kinematograficznym. Ale to był również masochizm, żeby robić rzeczy, których nikt nie chciał oglądać, żeby realizować filmy, które publiczność odrzucała. Strach przed dojrzałym związkiem z publicznością dawał nam schronienie w kinie perwersyjnym i infantylnym”. Bernardo Bertolucci, *Strategia nonkonformisty według Bertolucciego* (wywiad przeprowadzony przez Enzo Ungari). Podaje za: *Bernardo Bertolucci w opinii krytyki zagranicznej*, s. 209.

¹²⁶ Cyt. za: Christopher Frayling, *Spaghetti Westerns...*, s. 231.

¹²⁷ Jean Gili, przedruk w: „Film” 1972, nr 27, s. 3.

Rekonstrukcje wydarzeń autentycznych (*San Babila, godzina 20* Carlo Lizzaniego)

Przykładem filmu traktującego *stricte* o *anni di piombo*, w którym wykorzystano *footage* i który odwołuje się do autentycznych wydarzeń dekady lat 70. jest *San Babila, godzina 20* (*San Babila, ore 20: un delitto inutile*, reż. Carlo Lizzani, 1976). Film fabularyzuje tragiczne wydarzenia z 25 maja 1975 r., kiedy to w Mediolanie, niedaleko Placu San Babila, uważanego za ulubione miejsce spotkań neofaszystów¹²⁸, został zabity student Alberto Brasili, który wraz z narzeczoną podczas wieczornej przechadzki miał zerwać jeden z plakatów Włoskiego Ruchu Socjalnego (MSI). Mordercami była czwórka neofaszystów (jeden z nich miał 17 lat); w wyniku zadanych nożem ran Brasili zmarł.

W filmie Lizzaniego narracja zogniskowana jest na czwórce neofaszystów, co stanowi o swoistej wyjątkowości dzieła na tle innych utworów podejmujących temat *anni di piombo*. Oglądamy zatem „scenki z życia” Mi-kiego, Franca, Fabrizio i Alfredo, którzy w jednej z pierwszych sekwencji uczestniczą w pogrzebie „zasłużonego faszysty”. Poglądy grupy są jasne – jak deklaruje jeden z radykałów: *Państwo powinno być jak Kościół. Wszyscy muszą wierzyć i być posłuszni. Aby to osiągnąć, potrzeba przemocy. Hitlerowi prawie się udało. Państwo powinno być jak forteca, średniowieczny zamek. Swoistym leitmotivem dzieła jest agresja – bohaterowie napadają na chłopaka wracającego z demonstracji. Udaje mu się jednak uciec, co dodatkowo rozjusza czwórkę zapaleńców decydujących się w akcie zemsty podłożyć bombę pod siedzibę komunistów. I choć zamach nie dochodzi do skutku, podobny szantaż neofaszyści stosują jeszcze kilkakrotnie – Alfredo zastrasza swojego pracodawcę (*spróbuji mnie zwolnić – wysadzę ci sklep*), a nawet rodziców (*jeśli nie przestaniecie się kłócić, wysadzę dom*).*

Szkicując w ten sposób kontury społecznej wrogości (atmosferę społecznego wrzenia dekady lat 70. współtworzą w filmie dokumentalne zdjęcia, ukazujące protesty włoskiej lewicy oraz strajki robotników), Lizzani sugeruje, że okrucieństwo młodych neofaszystów jest nieuzasadnione. Wrażenie to jest potęgowane przez fakt, iż w filmie Brasili nie zrywa plakatu Włoskiego Ruchu Socjalnego – nie wykonuje więc żadnego gestu, na podstawie którego mógłby być uznany przez neofaszystów za radykała (student zostaje wyznaczony na ofiarę ze względu na swoją kurtkę kojarzoną ze środowiskiem lewackim¹²⁹). Przemoc czwórki bohaterów po-

¹²⁸ Akcja rozgrywa się w filmie w 1976 r.; dystans twórczy podkreślają także imiona bohaterów, które różnią się od tych historycznych.

¹²⁹ To tzw. Eskimo (robotnicza kurtka z futerkiem na kapturze). O kurtce studenta powstała piosenka Francesca Pucciniego: *Portato allora un Eskimo innocente dettato dalla povertà* („nosiłem wtedy niewinną Eskimo podszytą biedą”).

wodowana jest raczej chęcią popisania się wśród kolegów i szczeniacką dumą niż światopoglądowymi różnicami. Student oraz jego narzeczona zostają bowiem zabici w wyniku zakładu: grupa uznaje morderstwo na *compagno* za rodzaj rehabilitacji Franca, który wcześniej stchórzył i nie podpalił lontu bomby w siedzibie komunistów¹³⁰.

Film Lizzanego zawiera także istotny w kontekście *anni di piombo* wątek „policyjny”. O tym, iż oficerowie służb porządkowych przemykają oko na działania ultraprawicowców, świadczy m.in. brak reakcji sił porządkowych na rozgrywającą się na ich oczach akcję malowania swastyk na pobliskich sklepach oraz pobłażliwe traktowanie czwórki neofaszystów na posterunku policji, gdzie młodzieńcy znaleźli się po „gorszącej społecznie” zabawie w sekshopie. W sekwencji tej pojawia się kolejny trop, którego nie sposób odczytać bez znajomości politycznego kontekstu tamtych lat. Gdy Miki, zdając sobie sprawę ze swojej uprzywilejowanej pozycji, na odchodnym wyrzuca przez okno erotyczny gadżet zakupiony w sekshopie, mówi: *kiedyś przez okno wypadali wywrotowcy*. To aluzja do – szerzej omówionej w kolejnym rozdziale – tzw. „sprawy Pinellego”, który w niewyjaśnionych okolicznościach wypadł w trakcie przesłuchania z okna policyjnego komisariatu.

W Mediolanie w miejscu zabójstwa Brasiliiego wmurowana została tablica, ufundowana przez komitet Narodowego Związku Włoskich Partyzantów: „Tu przed siedzibą ANP 25 maja 1975 został zamordowany przez grupę faszystów student Alberto Brasili, oskarżony o bycie obywatelem szczególnym, pokładający nadzieję w demokratyczny postęp, wiarę w ideały *resistenzy*”. Traf bowiem chciał, że chłopak zginął przed siedzibą Narodowego Związku Włoskich Partyzantów. Tradycja *resistenza* została więc ponownie skojarzona tu z polityczną walką lat 70.

¹³⁰ Niedojrzałość młodzieńców podkreśla osobliwa i dość długa sekwencja w sex shopie, w którym bohaterowie bawią się erotycznymi gadżetami, by następnie prowokować przechodniów... gumowymi penisami. Epizod ten, utrzymany w konwencji wybryków nastoletnich wyrostków, przynależy do zasugerowanych w filmie „erotycznych nadużyć”. Wiemy bowiem, że Alfredo dostał wyrok za napastowanie seksualne (odroczone go ze względu na ślub z ofiarą), zaś Franco, którego matka darzy więcej niż matczynym uczuciem, nie jest zdolny do stosunku z przygodnie poznaną dziewczyną, przez co naraża się na docinki kolegów. Powstaje zatem wrażenie, iż agresja neofaszystów ma związek z ich sferą seksualności.

Rozdział 4

„Przypadkowa śmierć anarchisty”. Sprawa Pinellego i jej fabularyzacja we włoskich tekstach kultury

Giuseppe Pinelli – mediolański sekretarz Anarchistycznego Czarnego Krzyża (*Circolo Anarchico Ponte della Ghisolfi*) – był podejrzany o dokonanie zamachu bombowego 12 grudnia 1969 r. w Banku Rolnym przy Piazza Fontana w Mediolanie; w wyniku eksplozji zginęło wtedy szesnaście osób, a osiemdziesiąt osiem zostało rannych. Wedle oficjalnego komunikatu, Pinelli wyskoczył przez okno komisariatu podczas przesłuchania 15 grudnia. Za winnego mediolańskiej masakry uznano innego anarchistę – Pietro Valpredę, który ostatecznie, po latach spędzonych w więzieniu, został oczyszczony z zarzutów¹.

Zamach na Piazza Fontana oraz tajemnicza śmierć Pinellego wstrząsnęły opinią publiczną ówczesnych Włoch. Wydarzenia te odbiły się echem w licznych komentarzach publicystycznych. Niektóre z nich formułowane były przez reprezentantów środowiska artystycznego. Dominowało wśród nich przeświadczenie, że władze polityczne, współ ze wspierającymi je mediami głównego nurtu, będą dążyły do podsycania napięć społecznych, usiłując przypisać zamach na Piazza Fontana anarchistom (czego pierwszą ofiarą okazać się miał Pinelli) i dezinformując opinię publiczną. Atmosferę tę dobrze oddaje zamieszczona w „Corriere della Sera” (z 14.11.1974) wypowiedź Pier Paolo Pasoliniego:

Znam nazwiska odpowiedzialnych za to, co jest nazywane zamachem. Znam nazwiska odpowiedzialnych za rzeź w Mediolanie z 12.12.1969. Znam nazwiska odpowie-

¹ Sprawa Pinellego jest często przywoływana w historiografii, także w publikacjach o charakterze syntetycznym lub propedeutycznym (zob. *Historia powszechna*, red. Luca Serafini, Novara 2008, tom 19). Można zaryzykować twierdzenie, że Pinelli zajmuje we włoskiej pamięci lat 70. podobne miejsce – *toutes proportions gardées* – co Stanisław Pyjas w Polsce. Dla ścisłości należy dodać, że 12 grudnia 1969 r. w Mediolanie była podłożona także druga bomba, która nie eksplodowała, natomiast tego samego dnia doszło do trzech eksplozji w Rzymie, które raniły kilkanaście osób.

działnych za tragedię w Brescii i Bolonii w pierwszych miesiącach 1974 roku. Znam nazwiska „władzy”, która działała; pomysłodawcami zamachu są starzy faszysty, autorami materiałów wybuchowych użytych w pierwszych rzeziach są neofaszyści. Ja wiem. Ale nie mam dowodów. Nie mam nawet poszlak².

W tej sytuacji, środowiska twórców – w większości identyfikujące się z lewicą – nadały swej działalności dodatkowe uzasadnienie: wypowiedź artystyczna miała być „alternatywnym kanałem komunikacyjnym”, umożliwiającym zaistnienie na forum publicznym dyskursów, które były nieobecne lub marginalizowane w mediach głównego nurtu. W ten sposób postrzegał swą twórczość przyszły noblista Dario Fo, który, wypowiadając się na temat sztuki *Przypadkowa śmierć anarchisty* (1970), deklarował, iż powodem powstania dzieła był zastraszający brak informacji dotyczących sprawy Pinellego³. Pamięć o tragedii odzwierciedliła się także w malarstwie (obraz *I Funerali di Pinelli* Enrico Baja, 1972), poezji śpiewanej (*Ballata per un ferroviere* [Ballada dla kolejarza, 1970] Riccardo Mannerinniego), a nawet muzyce popularnej (anonimowa *La ballata del Pinelli*, 1969).

„Sprawa Pinellego” była również tematem wielu zrealizowanych w latach 70. filmów fabularnych. W centrum mego zainteresowania znajdują się przede wszystkim: *Sacco i Vanzetti* (reż. Giuliano Montaldo, 1971), *Postępowanie przyspieszone* (*Processo per direttissima*, reż. Lucio De Caro, 1974), *Policja ma związane ręce* (*Polizia ha le mani legate*, reż. Luciano Ercoli, 1974), oraz utrzymane w paradokumentalnej stylistyce: *Dokumenty na temat Pinellego* (*Documenti su Pinelli*, reż. Elio Petri i Nelo Risi, 1970) i *12 grudnia* (reż. Pier Paolo Pasolini, 1972). Każde z wymienionych dzieł opowiada o „przypadkowej śmierci anarchisty” w inny sposób, koncentrując się bądź na postaci Pinellego, bądź na śledztwie podjętym po jego śmierci; część z nich posługuje się konwencją realistycznego dramatu społecznego, niektóre zaś – grawitują w stronę groteski. Uzupełnieniem wywodu uczynię traktujące o sprawie Pinellego odcinki

² Cyt. za: Christian Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Rubettino 2007, s. 32. Z perspektywy czasu Pasolini pisał: „w artykule, który wywołał polemikę (mowa o *Studio antropologicznej rewolucji we Włoszech* – *Studio della rivoluzione antropologica in Italia* w „Corriere della Sera” z 10 czerwca 1974 r. – przyp. A. M.-K.), mówiłem, że rzeczywistymi odpowiedzialnymi za rzezie (zamachy bombowe) w Mediolanie i Brescii są rząd i włoska policja: ponieważ gdyby rząd i policja tego chciały, takie masakry nie miałyby miejsca. To komuna! A zatem teraz dopiero wywołam prawdziwe rozbawienie, mówiąc, że odpowiedzialni za te rzezie jesteśmy także my, postępowcy, antyfaszyści, ludzie lewicy. W istocie przez te wszystkie lata nie uczyniliśmy nic, żeby mówienie o «Rzezi stanu» nie stało się komuną i wszystko na tym się nie zakończyło; co gorsza nie uczyniliśmy nic, żeby nie było faszystów. Potępiłszy ich tylko, zadowalając nasze sumienia oburzeniem; im bardziej aroganckie było oburzenie, tym spokojniejsze stawało się sumienie”. Pier Paolo Pasolini, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, Warszawa 2012, s. 243–244 (pierwodruk w: „Corriere della Sera”, 24.06.1974 r. pt. *Potere senza volto* [Władza bez oblicza]).

³ Wypowiedź zamieszczona w prologu włoskiego wydania sztuki *Przypadkowa śmierć anarchisty* (zob. Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, Torino 2004, s. 3).

telewizyjnych serii: *Noc Republiki* (*La notte della repubblica*, 1989–1990), *Historia Włoch według Indro Montanelliego* (*Storia d'Italia di Indro Montanelli*, 1999) oraz *Mroczne tajemnice Włoch* (*Blu Notte – Misteri Italiani*, 2005).

Trzy wersje śmierci (Przypadkowa śmierć anarchisty Daria Fo, Dokumenty na temat Pinellego Elio Petriego i Nelo Risięgo, 12 grudnia Pier Paola Pasoliniego)

Wedle pierwszego oficjalnego komunikatu, wydanego przez włoskie władze, Pinelli popełnił samobójstwo: podczas przerwy w nocnym przesłuchaniu, gdy policjanci przez chwilę oddalili się na stronę i odwrócili wzrok od oskarżonego, ten ostatni wykonał jakoby „koci skok” (*balzo fellino*) w stronę otwartego okna; szef mediolańskiej policji stwierdził, że czyn Pinellego jest równoznaczny z przyznaniem się do winy. Druga wersja zakładała, iż policja próbowała bezskutecznie ratować anarchistę, czego dowodem miał być... pozostały w ręku jednego z policjantów but domniemanego samobójcy (detal dodany w trzeciej, upublicznionej wersji wydarzeń). Zmieniające się jak w kalejdoskopie oficjalne doniesienia na temat śmierci Pinellego są faktycznie materiałem bliskim politycznej grotesce – tragizm wydarzenia miesza się tu z okolicznościami zgoła humorystycznymi. Fakt, że dziennikarze widzieli ciało anarchisty na podwórzu w obu butach, podważały wiarygodność strażników prawa. Niejednoznaczności całej sprawie dodawał fakt, iż przed rzekomym samobójstwem Pinellego (dyżurujący w komendzie policji dziennikarze odnotowali godzinę śmierci anarchisty) policjanci wezwali karetkę pogotowia (w toku dochodzenia godzina została później zmieniona).

W czerwcu 1971 r. żona Pinellego oskarżyła policję o zamordowanie męża. Obdukcja wykazała, że zginął on od ciosu w szyję, a następnie został wypchnięty przez okno, na co wskazywała parabola lotu ciała oraz brak na rękach denata śladów instynktownej obrony przed upadkiem. Komisarz Calabresi, który miał przesłuchiwać anarchistę, został określony mianem mordercy przez redaktorów „Lotta Continua” – pisma radykalnej lewicy. Podobną wymowę miało podpisane przez wielu włoskich artystów, także reżyserów (m.in. Felliniego, Comenciniego, Bertolucciego, Bellocchio, Pontecorvo), pismo opublikowane w „L'Espresso” 13 czerwca 1971r.; Calabresi zostaje w nim nazwany „komisarzem-katem, odpowiedzialnym za śmierć Pinellego”⁴. Ostatecznie sprawę Pinellego zamknięto

⁴ Postać Calabresiego stała się swoistym wzorem dla popularnego kina. Wedle Roberto Curciego, „wszyscy komisarze włoskich kryminałów są mniej lub bardziej wierną reinkarnacją Luigiego Calabresiego” (cyt. za: Christian Uva, *Comissari di ferro, camerati*

(tak przynajmniej wówczas mogło się wydawać) w 1975 r.: w salomonowym werdykcie sąd orzeka, że zgon anarchisty nie był wynikiem ani samobójstwa, ani zabójstwa; został natomiast wywołany przez tajemniczą „nagłą czynną niedyspozycję” (*malore attivo*), która spowodowała skok kolejarza z okna komisariatu⁵.

Wszystkie opisane wcześniej wersje wydarzeń odliczają się w dramacie Daria Fo – *Przypadkowa śmierć anarchisty*. Dialogi, jak zaznacza w prologu autor, zostały zrekonstruowane na podstawie autentycznych dokumentów, „nie było potrzeby wymyślać żadnej sytuacji”⁶. Mamy zatem do czynienia ze szczególnym przypadkiem literatury faktu – z tym, że przyszły noblista wybiera stylistykę groteski. Przypadek Pinellego, jak i całe polityczne, podłoże wydarzenia, ukazane są za pośrednictwem postaci szaleńca, który – posługując się bezbłędną logiką – demaskuje hipokryzję władzy.

Śledztwo prowadzone przez wariata realizuje się przez serię przebrań (staje się on m.in. pierwszym radcą trybunału oraz kapitanem z departamentu badań naukowych). Dzięki nim bohater zwraca się przeciw wspierającym władze instytucjom, podkreśla ich wzajemne powiązania i współodpowiedzialność za stan rzeczy. Fałszywe tożsamości szaleńca unaocniają obłudę jako strategię przetrwania. Interpretację tę potwierdza jedna z ostatnich scen dramatu: w swej ostatniej inkarnacji wariat – odkrywszy kulisy sprawy Pinellego i świata władzy – rozpada się w groteskowym *crescendo* (szklane oko wypada i toczy się po podłodze, ręka odkręca się, noga okazuje się drewnianą protezą). Rozpadowi oficjalnej prawdy towarzyszy zatem fizyczna dezintegracja bohatera.

W sztuce Fo to właśnie zamiana ról oraz odwrócenie sytuacji przywracają światu miarę, logikę i *ratio*. Demistyfikujące słowo szaleńca obnaża kłamstwa policjantów (bohater kpi m.in. z „dodatkowego” buta denata: „mamy więc trzy buty... nie przypominacie sobie, czy przypadkiem anarchistą nie był trójnogi?”), oraz dworuje sobie ze zmiany godziny wypadku w toku śledztwa: „Nie jesteśmy przecież w Szwajcarii. Tu każdy nastawia sobie zegarek, jak mu się podoba”). Chore jest zatem społeczeństwo, nie

e golpisti, [w:] idem, *Schermi di piombo...*, s. 29). Ciekawy w tym kontekście jest film *Nadużycie władzy* (*Abuso di potere*, 1972) Camillo Bazzoniego, który wszedł na ekrany dwa miesiące przed zabójstwem Calabresiego. W tej realizacji fikcyjny komisarz przypomina bowiem fizycznie tego rzeczywistego i podobnie jak on w finale zostaje zamordowany.

⁵ Sprawa ta była później wielokrotnie wznawiana. Dość powiedzieć, że do 1999 r., jak podaje John Foot, oficjalna dokumentacja dotycząca zamachu na Piazza Fontana mieściła się w 107 segregatorach – każdy po około 1000 stron. Zob. John Foot, *Contested Memories: Milan and Piazza Fontana*, [w:] *Imagining Terrorism. The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969–2009*, eds. Pierpaolo Antonello i Alan O’Leary, Leeds 2009, s. 163.

⁶ Zob. Dario Fo, *Morte accidentale...*, Torino 2004, s. 6.

zaś domniemany „wariat” – w stwierdzeniu tym pobrzmiewają rzecz jasna echa dekady kontestacji (problemy normy i odchylenia od niej stanowiły w latach 60. ważny element publicznej debaty)⁷.

Posłużenie się postacią szaleńca, a zatem figurą należącą do poetyki karnawału i groteski, pełni jednak dodatkową funkcję: okazało się ono chwytem koniecznym, by rozwinąć dyskurs na temat *strage di stato* i zabezpieczyć się przed atakami ze strony instytucji wspierających oficjalną wersję wydarzeń. Dzięki temu stawały się one bezsilne w obliczu spektaklu, który mówi wszystko, nie mówiąc niczego. Wyrażone w dramacie wprost oskarżenie policji: „jesteście winni, jesteście całkowicie odpowiedzialni za przypadkową śmierć anarchisty” – to przecież jedynie słowa wariata⁸.

Wspomniane trzy oficjalne wersje śmierci Pinellego dokładnie rekonstruuje zrealizowany w 1970 r. kolektywny film – sygnowany przez Elio Petriego, Nelo Risię oraz Giana Maria Volonté, jak również wielu innych przedstawicieli filmowego środowiska, należących do Komitetu Włoskich Filmowców Przeciw Represji (*Comitato cineasti contro la repressione*) – zatytułowany *Documenti su Pinelli* (a w zasadzie jedna z jego dwóch części – *Ipotesi su morte di Giuseppe Pinelli* [*Hipotezy na temat śmierci Giuseppe Pinellego*])⁹. W przywołanym segmencie filmu, Gian Maria Volonté wraz z kolegami odtwarzają hipotetyczny przebieg wydarzeń w mediolańskim

⁷ W latach 60. popularność zyskała tzw. antypsychiatria głosząca, najogólniej mówiąc, iż to wyłącznie społeczeństwo może być obciążone patologią. W konsekwencji chorzy psychicznie nie powinni być za takowych uznawani, a ich hospitalizację oceniano jako próbę stłumienia wywrotowych zachowań. Na obszarze literatury podobną wymowę miała choćby głośna powieść Kena Keseya *Łot nad kukułczym gniazdem* (1962), która w 1975 r. została zekranizowana przez Miloša Formana.

⁸ Inną prześmiewczą sztuką Fo, w której zostaje wspomniany Giuseppe Pinelli, jest *Puk! Puk! Kto tam? Policja!* (1972). W songu otwierającym spektakl padają m.in. słowa: „Jak urabia się opinię publiczną? Poprzez prasę, telewizję”, „Anarchista Pinelli wyleciał przez okno. Kto to zrobił? Jasne jest, że winnych należy szukać wśród faszystów”. Zob. Dario Fo, *Pum, Pum: Chi è? La polizia!*, Verona 1972, s. 7. Warto wspomnieć, że na zlecenie Soccorso Rosso (dosł. Czerwona pomoc) – organizacji stworzonej przez Daria Fo – powstał także plakat deklarujący niewinność Pinellego. Podpis pod rysunkiem prezentującym wypadającego z okna mężczyznę był jednoznaczny – „Pinelli został zamordowany”. Podobny plakat powstał o Valpredzie – napis stwierdzał: „Valpreda jest niewinny: za masakerę odpowiedzialne jest państwo”. Plakaty te zostały przedrukowane w *Il libro degli anni di piombo*, red. Marc Lazar, Marie-Anne Matard-Bonucci, Milano 2010, s. 266 i 268.

⁹ Dla porządku należy odnotować, że w 2000 r. powstał dokument montażowy oparty na filmie Risię i Petriego (*Il filo della memoria. Giuseppe Pinelli*, reż. Guido Albionetti), zaś sprawa Pinellego jest także wzmiankowana w filmie *Twarz szpiega* (*Faccia di spia*, 1975, reż. Giuseppe Ferrara), który stanowi melanz fikcji i dokumentu. Tematem filmu, pełnego scen wymyślnych tortur, jest działalność CIA w Ameryce Łacińskiej, Afryce i roli, jaką amerykańskie tajne służby odgrywały we Włoszech w latach 60. i 70. Pinelli występuje tu więc m.in. w „towarzystwie” Che Guevary i Salvadora Allende.



Fot. 10. Hipotezy na temat śmierci Giuseppe Pinellego (reż. Elio Petri, Nelo Risi, Gian Maria Volonté, 1970)

komisariacie owej feralnej, grudniowej nocy. Odegrane wedle oficjalnych komunikatów scenki (wraz z komentarzem aktora dopowiadającym niektóre fakty) nie pozostawiają złudzeń, że informacje podane do wiadomości publicznej na temat śmierci Pinellego są niewiarygodne, jeśli nie absurdalne. Epizod robi wrażenie improwizowanego, zrealizowanego „naprędce” – Volonté daje kolegom wskazówki insenizacyjne, swą kwestię czyta z kartki (fot. 10). Konwencja ta może być interpretowana jako ironiczny, odautorski komentarz na temat metod konstruowania wiadomości – audiowizualna reprezentacja wydarzeń jedynie udaje swój obiektywizm, w rzeczywistości jest realizowana „pod scenariusz”.

W *Documenti su Pinelli* narracja o śmierci anarchisty zostaje wpisana w opowieść globalną. Film rozpoczyna się bowiem sekwencją obrazów przemocy końca lat 60.: widzimy m.in. dokumentalny *footage* zrealizowany podczas wojny w Wietnamie, obrazy pogrzebu Martina Luthera Kinga, zabójstwa Roberta Kennedy’ego, manifestacji studenckich we Francji w maju 1968 r., wreszcie strajków we Włoszech. Epizod *Hipotezy na temat śmierci Pinellego* wieńczy zaś rekonstrukcja tajemniczej sprawy innego włoskiego anarchisty: Romeo Frezziego, który w końcu XIX w., podczas przesłuchania w sprawie o współudział w spisku przeciw królowi Umberto I, rzekomo popełnił samobójstwo (w rzeczywistości zmarł zaś na skutek odniesionych wtedy obrażeń ciała). Po śmiertelnym pobiciu więźnia jeden z aktorów-policjantów stwierdza: *zabił się*. Hasło to, podchwyczone przez resztę zgromadzonych w pokoju strażników, stanowi w filmie swoisty akompaniament do wyrzucenia ciała denata przez okno. Nie ulega wątpliwości, że ta „defenestracja”, dodana do rekonstrukcji hipotetycznej śmierci Frezziego, odnosi się wprost do wydarzeń współczesnych, czyli sprawy Pinellego.

Strategię wpisania narracji o śmierci anarchisty w szerszy dyskurs społeczny odnajdziemy także w wyprodukowanym przez Potere Operaio i Lotta Continua (a zatem przez lewackie grupy niestroniące od terroryzmu) filmie *12 grudnia*, który – podobnie jak *Documenti su Pinelli* – rozpowszechniany był wyłącznie w alternatywnym obiegu. Oprócz sekwencji dotyczących sprawy anarchisty (wypowiedzi jego żony oraz doktora przyjmującego nieprzytomnego Pinellego do szpitala czy sondy ulicznej, która w zasadzie jest sekwencją niemą – żaden z przechodniów nie chce przed kamerą komentować tragedii), zawiera on m.in. sceny ukazujące robotników skarżących się na morderczą pracę w mediolańskich fabrykach (*jesteśmy robotami, liczy się tylko produkcja*) oraz fragmenty wypowiedzi partyzantów, rozczarowanych ówczesną sytuacją we Włoszech (*jaką republikę stworzyliśmy?*). Propagandowy wymiar filmu ujawnia się zaś najwyraźniej w scenie prezentującej roześmiane dzieci, które, naśladując dorosłych, śpiewają *Bandiera Rossa* (Czerwony sztandar).

Na małym ekranie (*Historia Włoch według Indro Montanelliego* Enrico Zampiniego, *Noc republiki* Sergia Zavoli, *Granatowa noc* Carlo Lucarellego)

Dokumentalny *footage z anni di piombo* odnajdziemy w zasadzie we wszystkich telewizyjnych programach poświęconych sprawie Pinellego. W odcinku serii *Historia Włoch według Indro Montanelliego*¹⁰ zawarte są m.in. archiwalne zdjęcia ulicznych manifestacji oraz miejsca, gdzie dokonano zabójstwa komisarza Calabresiego, a także kadry prezentujące nagłówki ówczesnych gazet. W programie o zamachu na Piazza Fontana z cyklu *Noc republiki* (jego pierwsza część została wyemitowana 12 grudnia 1989 r., a zatem w dwudziestą rocznicę tego tragicznego wydarzenia) wykorzystano zaś m.in. migawki z pogrzebów ofiar mediolańskiej masakry. Pojawiają się one również w – traktującym o Pinellim – odcinku z serii *Granatowa noc* (*Blu notte* – sygnowanej przez Carla Lucarellego, znanego włoskiego pisarza literatury kryminalnej¹¹).

¹⁰ Indro Montanelli, który pojawia się także w poświęconym Pinellemu odcinku *Noc Republiki*, to jeden z bardziej znanych włoskich dziennikarzy. Postać to niezwykle barwna – w czasie II wojny światowej był m.in. reporterem frontowym (m.in. w polskim Grudziądzu), by następnie przyłączyć się do włoskich partyzantów. Był także pomysłodawcą fabuły – nominowanego do Oscara i nagrodzonego Złotym Lwem w Wenecji – filmu Rosselliniego *Generał Della Rovere* (zob. Anna Miller-Klejsa, *Resistenza we włoskim filmie fabularnym*, Łódź 2013, s. 136–152).

¹¹ Lucarelli jest także prezerentem telewizyjnym, dziennikarzem oraz scenarzystą filmowym. Pomysłodawcą wspomnianej serii *Noc republiki* był natomiast Sergio Zavoli, który na podstawie telewizyjnego cyklu napisał książkę o tym samym co seria tytule.

Ten właśnie program jest najbardziej interesujący, zawiera bowiem – podobnie jak omawiane wcześniej *Documenti su Pinelli* – rekonstrukcję trzech hipotez na temat śmierci anarchisty. O ile jednak film zrealizowany w latach 70. zdradzał (o czym wspominałam wcześniej) swą umowność, wykpiwając w ten sposób oficjalną wersję wydarzeń, o tyle późniejsza o trzydzieści pięć lat realizacja telewizyjna, przypominająca formułą *Sensacje XX wieku* Bogusława Wołoszańskiego, ma wywołać wrażenie obiektywizmu. „Bezstronny” narrator – Lucarelli, który (inaczej niż komentator Volonté w *Hipotezach na temat śmierci Pinello*) nie bierze „czynnego udziału” w odtworzeniu faktów, jakie mogły mieć miejsce owej grudniowej nocy na posterunku policji – przywołuje kolejne hipotezy na temat zgonu Pinello. Są one wizualizowane z zachowaniem możliwie największej ilości detali (aktorzy do złudzenia przypominają rzeczywistych bohaterów tragedii; pokój, w jakim odbywa się przesłuchanie z zasłanym aktami biurkiem, wydaje się autentycznym miejscem zbrodni)¹². Ta „uprawdopodobniająca” strategia narracji polega przede wszystkim na łączeniu archiwalnych (czarno-białych) zdjęć ze zrealizowanymi współcześnie (utrzymanymi w kolorze) sekwencjami, które pełnią funkcję swobodnego dopowiedzenia – wypełnienia luk w owianej tajemnicą sprawie. Dobrym przykładem jest scena prezentująca rzekomy skok z okna Pinello¹³: aktor wcielający się w anarchistę podchodzi do okna, a następnie obraz (utrzymany w czerni i bieli, nakręcony kamerą z ręki) symuluje tor spadania ciała anarchisty.

Obecną w programie taktykę splatania ze sobą dokumentalnego *footage* ze współczesną linią narracyjną zapowiada już czołówka całego cyklu. Otwiera ją ujęcie przedstawiające Lucarellego, który niczym detektyw – w długim prochowcu i latarką w ręku – dosłownie rozświetla tytułową noc; w planie metaforycznym niejako rzuca zaś światło na niewyjaśnione epizody historii włoskiej republiki. Następnie mamy szybko zmontowaną sekwencję archiwalnych zdjęć ukazujących zwłoki, plamy krwi, migawki z uroczystości żałobnych przeplatane obrazami prezentującymi samego Lucarellego. W ten sposób sprawia on wrażenie bycia „naocznym świadkiem” prezentowanych wydarzeń. Podobną aurę tajemnicy i zbrodni – nieodłącznie kojarzonych z *anni di piombo* – współtworzy animowana

¹² W całym programie podawana jest ogromna ilość szczegółów dotycząca rzeczywistości końca lat 60. Lucarelli informuje m.in. o tym, co było przebojem włoskich kin (*Easy Rider*) oraz ile kosztowała wtedy włoska kawa; wspomina nawet pierwsze lądowanie człowieka na Księżycu.

¹³ Innymi obiektywizującymi narrację chwytami są: obecny w programie rozbudowany komentarz ponadkadrowy, który częstokroć dubluje to, co wynika z obrazu; wypowiedzi osób związanych bezpośrednio ze sprawą i ekspertów, a także przeróżne statystyki – m.in. te dotyczące ilości zamachów oraz ofiar we Włoszech dekadę lat 70.

czołówka wspomnianej wcześniej serii *Noc republiki*. Tu także dominantą wizualną jest tytułowa ciemność (mrok spowija rządowe budynki), wykorzystane są elementy *mise-en-scène* kojarzone zwykle z konwencją filmu kryminalnego (m.in. ciemny tunel, który okazuje się wewnątrz lufy pistoletu), zaś samo studio przypomina biuro przesłuchań. Innymi słowy, film jest rodzajową hybrydą typową dla współczesnych produkcji telewizyjnych spod znaku „non-fiction”. Z jednej strony posługuje się zabiegami typowymi dla dokumentalistyki, z drugiej zaś – sięga do repertuaru gatunków kina fabularnego.

W kostiumie thrilleru (*Proces przyspieszony* Lucia De Caro, *Policja ma związane ręce* Luciana Ercoli)

Wykorzystana w *Dokumentach na temat Pinellego* formuła groteski nie była jedyną metodą zasygnalizowania krytycznego komentarza do bieżących wydarzeń politycznych. Inną strategią, która to umożliwiała, było posługiwanie się przez włoskie kino gatunkowe – szczególnie thrillery oraz wspomniane już polityczne kryminały – czytelnymi aluzjami do sprawy Pinellego. Niejednokrotnie bohaterem filmów tego gatunku był młody anarchista, który zostaje brutalnie potraktowany przez policję; realizacje te zawierają albo długie sekwencje przesłuchań, podczas których bohater umiera (tak jak ma to miejsce np. w *Procesie przyspieszonym*), albo wręcz sceny wyrzucenia zwłok bohatera przez okno (*Policja ma związane ręce*). Można więc powiedzieć, że polityczne kryminały lat 70. komentowały sprawę Pinellego nie wprost, lecz za pomocą rozproszonych w tekście aluzji. Utwory te docierały do masowego odbiorcy; miały znacznie szerszą dystrybucję niż wspomniane już filmy *Documenti su Pinelli* czy *12 grudnia* (rozpowszechniane wyłącznie, o czym była już mowa, w obiegu alternatywnym).

Filmem, który w najdokładniejszy sposób odnosi się do śledztwa w sprawie Pinellego jest – wedle Christiana Uvy – *Proces przyspieszony*. W realizacji De Caro odnajdziemy m.in. scenę wezwania przez policjantów karetki pogotowia, obdukcję ciała denata oraz oficjalne oskarżenie przedstawicieli prawa o zabójstwo anarchisty przez dziennikarkę¹⁴. Inny jest jednak finał sprawy – jeden z policjantów wyznaje w sądzie „całą prawdę” o przebiegu przesłuchania młodego wywrotowca. Śmierć anarchisty w *Procesie przyspieszonym* jest wydarzeniem zawiązującym akcję.

¹⁴ Bohaterka jest inspirowana postacią Camilli Cederny – dziennikarki, która w 1971 r. opublikowała książkę poświęconą mediolańskiej masakrze, zatytułowaną *Pinelli. Una finestra sulle strage* (wznawianą do dziś).

Sceny dramatycznego przesłuchania to seria retrospekcji (ich identyfikację umożliwia akompaniament muzyczny oraz, rzecz jasna, obecność anarchisty w kadrze). Są one najczęściej wprowadzane znienacka – skutkiem czego widz może mieć trudności z przyporządkowaniem danego obrazu do jednej z dwóch (należącej do przeszłości bądź współczesnej) linii narracyjnych. Taka strategia opowiadania współtworzy atmosferę zagadkowości.

Istotnym nawiązaniem do sprawy Pinellego jest w obu filmach (zarówno w *Procesie przyspieszonym*, jak i w *Policja ma związane ręce*) włączenie do narracji dokumentalnego *footage* – bądź z pogrzebu anarchisty (*Proces przyspieszony*), bądź z żałobnych uroczystości ofiar mediolańskiej masakry 1969 r. (*Policja ma związane ręce*). O ile w pierwszym wypadku scena pogrzebu Pinellego nie posiada ramy wprowadzającej (następuje ona po scenie obdukcji zwłok w szpitalu) i jest zarejestrowana na taśmie barwnej, podobnie jak pozostała część filmu, o tyle w *Policja ma związane ręce* uroczystości żałobne oglądane są przez bohaterów na czarno-białym ekranie telewizora. W *Procesie przyspieszonym* scena pogrzebu jest filmowana z ręki, jak gdyby przez jego uczestnika; pokazane zostały także polityczne manifestacje towarzyszące pochówkowi anarchisty – długie ujęcie tłumy, wśród którego podąża żałobny kondukt (obrazowi towarzyszy akompaniament niediegetycznej muzyki poważnej) dodatkowo podkreśla polityczny i dramatyczny wymiar „przypadkowej śmierci anarchisty”.

Fabula aluzyjna (*Sacco i Vanzetti* Giuliana Montaldo)

Aluzje do sprawy Pinellego zawierał także film *Sacco i Vanzetti*. Jego reżyser Giuliano Montaldo chciał początkowo zrealizować fabułę o zamachu na Piazza Fontana i prowadzonym w tej sprawie śledztwie, ale – jak sam stwierdził – „ujawnienie zamiaru nakręcenia filmu o sprawie Pinellego uniemożliwiłoby zebranie funduszy na taką produkcję”¹⁵. Ostatecznie więc, Montaldo zdecydował się na tzw. sztafaż historyczny. Jego film fabularyzuje autentyczne wydarzenia z lat 20. XX w., kiedy w USA dwaj anarchiści włoskiego pochodzenia (tytułowi: Sacco i Vanzetti) zostali oskarżeni o zamach bombowy oraz rabunek i niesłusznie skazani na śmierć¹⁶.

¹⁵ Robert D’Attilio, *Sacco e Vanzetti: fatti finzione, cinema*, „Bollettino” 1993, nr 2, s. 46.

¹⁶ Andrew Sarris określił przedstawiony w tym filmie epizod z historii USA mianem „amerykańskiej sprawy Dreyfusa”. Podobnie jak w przypadku jego procesu, wielu intelektualistów protestowało przeciwko orzeczonemu w 1927 r. wyrokowi śmierci, twierdząc, że brakuje wystarczających dowodów procesowych, a obaj Włosi z powodu anarchistycznych przekonań zostali kozłami ofiarnymi. Wskazywano także, że proces łamał wszelkie

Dla widza nieznającego kontekstu społeczno-historycznego Włoch lat 70. film ten pozostanie li tylko sprawnie zrealizowanym dramatem sądowym, traktującym o dramatycznym losie dwójki imigrantów. Jeśli jednak odbiorca będzie dysponował historyczną kompetencją, potraktuje fabułę jako odmianę aluzyjnego kodu, w którym warstwa figuralnych znaczeń stanowi rodzaj osłony ukrytego przed okiem cenzora przekazu. Innymi słowy, taki odbiorca zdoła odczytać zaszyfrowaną treść dzieła – mówiącego w istocie o sprawie Pinellego – w sposób, który można by określić jako swoistą mowę ezopową (w latach 60. i 70. ten styl wypowiedzi identyfikowano głównie z kinematografiami bloku wschodniego).

Odniesienia do losu mediolańskiego kolejarza budowane są przez fabularne perypetie dwójki bohaterów: podobnie jak Pinelli, zostają oni oskarżeni o bombowy zamach; w obu śledztwach – w sprawie włoskich imigrantów oraz Pinellego – wiele jest nieścisłości, a policja nie bierze pod uwagę alibi oskarżonych. W filmie Montaldo powód śmierci Sacco i Vanzettiego (a zatem także Pinellego, jeśli dzieło to odczytamy w sugerowanym przez reżysera trybie) zostaje wyrażony klarownie. Pomimo możliwości rewizji wyroku, w świetle zeznań nowych świadków, sędzia deklaruje, iż *nie ma podstaw do żądania nowej rozprawy, skoro dowody przedstawione poprzednio były wystarczające, a przysięgli uznali winę*. Inny przedstawiciel wymiaru sprawiedliwości ujmuje sprawę jeszcze bardziej dobitnie: *nawet gdyby [Sacco i Vanzetti] nie popełnili przypisywanej im zbrodni, są w każdym razie moralnie winni, jako wrogowie naszych instytucji*. Inaczej mówiąc, Montaldo sugeruje, iż winą zarówno dwójki anarchistów w USA, jak i Pinellego były ich polityczne poglądy¹⁷.

W *Sacco i Vanzetti* najbardziej czytelnym odwołaniem do tajemniczej śmierci mediolańskiego kolejarza pozostaje początek filmu (fot. 11). Podczas napisów początkowych, a już po prologu – przedstawiającym brutalną likwidację przez policję siedziby anarchistów włoskiego pochodzenia – mamy sekwencję zbudowaną na zasadzie montażu równoległego. Obrazy przesłuchania jednego z anarchistów przeplatane są kadrami prezentującymi pochod towarzyszy pod nadzorem policji. Tej szybko zmontowanej

standardy uczciwości, zaś Sacco i Vanzetti są ofiarami komunistycznej psychozy USA. Sarris uważa przy tym, że film Montaldo jest jednowymiarowy, podczas gdy prawda mogła być mniej oczywista. Zob. Andrew Sarris, *Politics and Cinema*, New York 1978, s. 59–60.

¹⁷ Jak ujawnia w jednym z wywiadów reżyser, to właśnie film *Sacco i Vanzetti* stał się impulsem do ponownego wszczęcia śledztwa w sprawie dwóch tytułowych imigrantów; doprowadziło ono w 1977 r., do pośmiertnego oczyszczenia ich z zarzutów. Na uroczystości oficjalnego zrehabilitowania ofiar „prawicowej nietolerancji”, celebrowanej przez gubernatora Michaela Dukakisa (późniejszego demokratycznego kandydata na prezydenta Stanów Zjednoczonych), honorowym gościem był sam Montaldo. Zob. wywiad z reżyserem filmu *Sacco i Vanzetti* zamieszczony w: Gian Maria Volonté. *L'immagine e la memoria*, red. Valeria Manelli, Ancona 2005, s. 52.



Fot. 11. *Sacco i Vanzetti*
(reż. Giuliano Montaldo, 1971)

paradokumentalnej sekwencji (wrażenie to potęguje jej czarno-biała tonacja) towarzyszy piosenka śpiewana przez Joan Baez – wokalistkę niezwykle popularną w latach 60. i 70. (dzięki takiej ścieżce dźwiękowej czołówka filmu zyskiwała wymiar aktualny). Tuż po zakończeniu piosenki, sekwencję kończy ujęcie pokazujące ciało spadające z okna na bruk.

Dla widza nieznającego kontekstu powstania filmu (a zatem sprawy Pinellego) scena ta nie będzie jednak niezrozumiała. Może zostać bowiem zinterpretowana jako rekonstrukcja losu innego włoskiego anarchisty, Andrea Salsedy, który w czasie przesłuchania „wypadł” z okna czternastego piętra komisariatu w Nowym Jorku, o czym kilkakrotnie przypomina w filmie Vanzetti. Dzieło Montaldo można zatem odczytywać trojako: w wymiarze historycznym (Salsedo – wspominany w dialogach), doraźnym (Vanzetti – bohater filmu) oraz metaforycznym (Pinelli – którego nazwisko nie pojawia się w dialogach, ale który w pewien sposób „patronuje fabule”)¹⁸. U Montaldo pojawia się zatem podobny pomysł co u Petriego – w jego *Hipotezach na temat śmierci...* wspomniany został bowiem Romeo Frezzi. Oba filmy budują historyczne paralele ze sprawą Pinellego – którego protoplastami byli inni włoscy anarchiści uznani za „męczenników sprawy”: Frezzi (pod koniec XIX w.), Salsedo oraz Vanzetti (początek XX w.). Podobieństwo to wytwarzane jest dodatkowo przez Giana Maria Volonté występującego zarówno w *Sacco i Vanzetti*, jak również w *Hipotezach na temat śmierci Pinellego*. Sugestię, że skojarzenie obu filmów zostało zamierzone przez twórców, podkreśla ostatnia ironiczna kwestia

¹⁸ Na metaforyczny wymiar dzieła, odsyłający do sprawy Pinellego, wskazuje też Lino Micciché, który, recenzując film w swojej monografii o kinie włoskim lat 70., pisze: „widzowie muszą być świadomi, że zdarzenie, które miało miejsce 51 lat temu [tekst pisany był w 1971], gdy anarchista Salsedo wypadł z okna komisariatu w Nowym Jorku, nie zakończyło się wraz z egzekucją dwóch męczenników 7 lat później. Jak wiadomo, anarchiści wypadają z okien i teraz”. Lino Micciché, *Il cinema italiano degli anni 70.*, Venezia 1980, s. 95. Na odwołanie w *Sacco i Vanzetti* do Pinellego wskazuje także Alberto Pezotta (Alberto Pezotta, *Né classici né enfants prodiges: adulti*, [w:] *Storia del cinema italiano 1970–1976*, Venezia–Roma 2008, s. 289).

wypowiedziana przez tego aktora w *Hipotezach na temat...: Pinelli – ostatni z serii anarchistów-samobójców*.

Podsumowując, można powiedzieć, że w latach 70. filmowe medium umożliwiło twórcom przedstawienie alternatywnego wobec obowiązującej wersji przebiegu zdarzeń, a jednocześnie posłużyło do wyrażenia krytycznej opinii o kondycji włoskiej demokracji. Obierając różnorakie strategie estetyczne (m.in. mowa ezopowa, groteska) za pomocą różnych gatunków (film historyczny, kryminał), filmowcy współtworzyli pamięć o „sprawie Pinellego”.

* * *

Zgon Pinellego nie zakończył spirali śmierci. W pierwszą rocznicę zamachu na Piazza Fontana w starciach z policją zginął student Saverio Saltarelli. W 1972 r. natomiast zamordowany został przed drzwiami swego domu komisarz Calabresi. Gdy kilka miesięcy później odsłonięto pomnik upamiętniający „męczeńską śmierć” policjanta, w trakcie tej uroczystości eksplodowała bomba – zginęły cztery osoby, a czterdzieści pięć zostało rannych. O zamach oskarżono wtedy anarchistę (Gianfranco Bertolego). W 1999 r. wszczęto w tej sprawie nowy proces – tym razem na ławie oskarżonych zasiedli przedstawiciele organizacji neofaszystowskich¹⁹.

Pamięć o Pinellim cały czas stanowi źródło sporu²⁰. Świadczy o tym konflikt dotyczący pamiątkowej tablicy w Mediolanie na Piazza Fontana, która została w 1977 r. ufundowana przez grupę mediolańskich anarchistów i demokratów (w jej skład wchodził m.in.: żona oraz matka Pinellego, Pietro Valpreda, a także radny Partii Demokratycznej). Na tablicy widniał napis: „Giuseppe Pinellemu, kolejarzowi anarchiście, niewinnie zabitemu w komisariacie w Mediolanie. 16/12/1969”. To właśnie treść tej inskrypcji stała się przyczyną politycznych zatargów. W 1981 r. tablica

¹⁹ Ciekawostką jest też fakt, że w dniu zabójstwa komisarza – przedziwnym zbiegiem okoliczności – miała się odbyć wystawa obrazu-instalacji *I Funerali di Pinelli* – Enrico Baja (ostatecznie nie doszła ona do skutku, dzieło zaś dopiero po 40 latach od tragedii – w 2009 r. – miało być wystawione w Muzeum XX Wieku w Mediolanie).

²⁰ O tym, że sprawa Pinellego cały czas „żyje” w pamięci zbiorowej Włochów świadczą liczne książkowe publikacje na temat mediolańskiej masakry – oprócz tych wznawianych (np. wspomnianej pracy Camilli Caderny) pojawiają się nieustannie nowe (zob. m.in. Giorgio Boatti, *Piazza Fontana. 12 dicembre 1969: il giorno dell'innocenza perduta*, Milano 1999; Adriano Sofri, *La notte che Pinelli*, Palermo 2009; Corrado Stajano et al., *Pinelli. La diciassettesima vittima*, Pisa 2007; Fortunato Zinni, *Piazza Fontana: nessuno è Stato*, Bresso 2007). Na podstawie tej ostatniej książki, w czterdziestą rocznicę zamachu na Piazza Fontana, wystawiono w Mediolanie sztukę zatytułowaną *Segreto di stato*. Na afiszu zachęającym do udziału w spektaklu umieszczono, wydawałoby się wyjęty z lamusa napis: „Pamiętanie służy poznaniu. Poznanie służy wykreowaniu świadomości obywatelskiej”.

została zniszczona, prawdopodobnie przez organizacje neofaszystowskie, i wkrótce potem odnowiona. Sześć lat później burmistrz Mediolanu, Paolo Pillitteri, wystąpił z pomysłem, aby ten swoisty „pomnik pamięci” usunąć z placu i przenieść do Muzeum Historii Współczesnej. Projekt wywołał liczne protesty (m.in. Dario Fo wznowił spektakle *Przypadkowej śmierci anarchisty*), które uniemożliwiły przedsięwzięcie. W marcu 2006 r. urzędnicy magistratu pod osłoną nocy (z której skorzystano, by uniknąć zamieszek) zamienili tekst widniejący na tablicy na następujący: „Innocente morto tragicamente” (niewinny zginął tragicznie). W tym samym roku ruchy anarchistyczne ufundowały własny pomnik z poprzednią wersją epigramu. Obecnie na Piazza Fontana stoją dwie tablice²¹.

²¹ Inną formą pamięci o Pinellim stały się nekrologii zamieszczane co roku – w rocznicę śmierci anarchisty – w gazecie „Il Giorno”. Jak odnotowuje John Foot, w 1987 r., a zatem w trakcie debaty nad potencjalnym przeniesieniem tablicy do mediolańskiego Muzeum Historii Współczesnej, „Il Giorno” opublikowało zdjęcie Pinellego z napisem „Nie zapomnimy”, pod którym podpisało się około pięciuset osób. Tradycja zamieszczania nekrologów dotyczących śmierci Pinellego skończyła się w 1997 r. – wraz ze zmianą zarządu gazety (podaje za: John Foot, *Contested Memories: Milan and Piazza Fontana*, [w:] *Imagining Terrorism. The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969–2009*, eds. Pierpaolo Antonello i Alan O’Leary, Leeds 2009, s. 160).

Rozdział 5

Lata 1979–2012: rozliczenia i wspomnienia

Kino włoskie lat 80. i 90. jest zjawiskiem pełnym sprzeczności i paradoksów. Jak twierdzi Tadeusz Miczka (pisząc o pierwszej z wymienionych dekad),

z mozaiki tematów, hybrydycznych konwencji gatunkowych i ideologii mieniących się różnymi barwami [...] nie wyłania się całościowy obraz jakiegoś kierunku lub nurtu, formacji pokoleniowej lub artystycznej, jakiegoś ruchu odnowy czy stylu¹.

Eklektyzm tematyczno-stylistyczny rodzimej produkcji potwierdza także opinia Gianfranca Bettetini, który sytuację włoskiego kina określał słówkiem „marmelada”².

Choć filmy o „dekadzie ołowiu” powstają z zaskakującą regularnością, korespondując swą wymową z przemianami polityczno-społecznej sceny Włoch, temat ten ulega, w stosunku do lat 70., znaczącemu wyciszeniu. Twórcy, którzy wcześniej realizowali filmy poświęcone temu okresowi, w kolejnych dekadach zwracają się ku innym problemom – wyjątkiem jest tu z pewnością dzieło Marco Bellocchia *Witaj, nocy* (2003), nagrodzone na festiwalu w Wenecji, wpisujące się w obszerny cykl filmów o sprawie Alda Moro. Znani reżyserzy podejmują tematy odmienne, na przykład kierują się ku refleksji na temat samego kina – w II połowie lat 80. czynili tak bracia Taviani w filmie *Dzień dobry, Babilonio* (*Goodmorning Babilonia*, 1987), Ettore Scola w filmie *Rodzina* (*Famiglia*, 1986) i Giuseppe Tornatore w obsypanym nagrodami, poetyckim *Kinie Paradiso* (*Nuovo cinema Paradiso*, 1989). O X Muzie traktuje także ostatnie dzieło Marco Ferreriego *Magia kina* (*Nitrato d'argento*, 1996). Inni uznani twórcy, m.in. Bernardo Bertolucci czy jego brat Giuseppe, jeśli już podejmowali w swych dziełach temat

¹ Tadeusz Miczka, *W Cinecittà i okolicach. Historia kina włoskiego od połowy lat pięćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych XX wieku*, Kraków 1993, s. 387.

² Por. Gianfranco Bettetini, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano 1984.

terroryzmu, patrzą nań przez pryzmat relacji rodzinnych – najczęściej stosunków między ojcem a synem.

Do tzw. „małych mistrzów” (*piccoli maestri*) włoskiej kinematografii zwykle zalicza się związanego z kinem popularnym Pupiego Avatiego (reżysera mało znanego poza granicami Włoch) oraz Nanniego Morettiego. Filmy tego ostatniego – z których wiele poddaje krytyce dezorientację włoskiej lewicy, niezdolnej do adekwatnego reagowania na przemiany zachodzące w społeczeństwie – były żywo dyskutowane we Włoszech; samego Morettiego uznawano zaś przez jakiś czas za swego rodzaju „trybuna ludowego” (reżyser brał aktywny udział w demonstracjach przeciw Silvio Berlusconiemu). W kinie popularnym osobowością omawianego okresu staje się bez wątpienia Roberto Benigni, kabaretowy komik, który wcześniej wystąpił we wspomnianym filmie Giuseppe Bertolucciego *Kocham cię, Berlinguer*. W kolejnych latach, w fabułach już przez siebie zrealizowanych, Benigni nie podejmował jednak tematu *anni di piombo*.

Na zjawisku terroryzmu ogniskowali swą uwagę twórcy młodszego pokolenia włoskich filmowców, stosunkowo mało znani polskiemu widzowi – Marco Tulio Giordana czy Guido Chiesa. Głos w debacie na temat „krwawej przeszłości” kraju zabierali także reżyserzy osobiście zaangażowani w działalność ekstremistycznych grup (m.in. Mimmo Calopresti). Spośród filmów zrealizowanych w ostatnich latach przez twórców młodszego pokolenia wyróżnia się z pewnością uhonorowany Nagrodą Jury w Cannes film *Boski* (*Divo*, 2008) Paola Sorrentino, w kunsztowny sposób ukazujący biografię Giulio Andreottiego, który w dekadzie *anni di piombo* był jednym z najbardziej wpływowych polityków.

***Anni di piombo* jako tło (*Diabeł wcielony* Marco Bellocchia, *Trzej bracia* Francesco Rosiego)**

Dobrym przykładem filmu, w którym wątek *anni di piombo* istnieje na drugim planie jest *Diabeł wcielony* (*Diavolo in corpo*, 1986) Marca Bellocchio. W tym zrealizowanym w połowie lat 80. dziele pobrzmiewają echa ówczesnej politycznej debaty na temat minionej dekady – znajdziemy tu m.in. odwołanie do prawa „skruszonych”³, z którego chce skorzystać

³ Chodzi o tzw. *legge sui pentiti* – prawo przyjęte w 1982 r., które umożliwiało uwiezionym terrorystom zredukowanie kary za cenę współpracy z władzami i udzielenia informacji na temat *compagni* przebywających na wolności. Z prawa tego korzysta także w finałowej scenie jeden z bohaterów telewizyjnego filmu *Komórka zero* (*Nucleo zero*, reż. Carlo Lizzani, 1984), zeznający przeciwko swoim towarzyszom z tytułowej lewackiej organizacji. Produkcja jest luźną adaptacją książki Luce D'Eramo o tym samym co film tytule.

narzeczony głównej bohaterki, odsiadujący w więzieniu karę za swą terrorystyczną działalność. Na pierwszym planie pozostaje wybranka wywrotowca, Giulia i jej miłosne perypetie z Andrea, przygodnie poznanym licealistą. Film zdaje się być przede wszystkim pochwałą erotycznych doznań – namiętne zbliżenia pary stanowią, jeśli nie główny, to niezwykle rozbudowany motyw fabuły. Z tego względu, jak i z uwagi na styl (dominację bliskich planów, uwypuklających szczegóły fizjonomii bohaterów – ich twarze i spojrzenia), film Bellocchia nazywany jest niekiedy *Ostatnim taniem w...* Rzymie⁴.

Przywołanie przez włoską krytykę skandalizującego dzieła Bertolucciego, aluzyjnie nawiązujące do powszechnie znanej rywalizacji obu reżyserów, wydaje mi się o tyle interesujące, iż sugeruje skojarzenie fizycznej miłości z kontekstami politycznymi, w jakich *Ostatnie tango w Paryżu* (1972) było interpretowane (sam Bertolucci uznawał je przecież za „najbardziej polityczny ze swoich filmów”⁵). Gdybyśmy mieli doszukiwać się podobnych afiliacji w *Diable wcielonym*, z łatwością dostrzeglibyśmy, że seks kojarzony jest tutaj nie tylko z przełamywaniem społecznych norm (związek starszej kobiety i nastolatka), ale także z działalnością wywrotową. Połączenie terroryzmu i miłości fizycznej ilustruje scena w sądzie, w którym toczą się procesy przeciw lewackim *compagni* (sekwencje w siedzibie wymiaru sprawiedliwości ukazują słabe zainteresowanie zgromadzonych na rozprawach Włochów. Ci ostatni rozmawiają ze sobą lub czytają gazety, co można odczytać jako sugestię charakterystycznego dla lat 80. odwrótu od społecznego zaangażowania na rzecz „prywatności”). W jednej z klatek, gdzie umieszczeni są skazańcy, para terrorystów zaczyna się kochać, czym wywołuje ogólne poruszenie i reakcję strażników, chcących przeszkodzić miłosnemu uniesieniu (fot. 12). Współtowarzysze pary uniemożliwiają jednak interwencję policjantów – powstaje wrażenie, że „terrorysty bronią miłości”⁶.

Całkowite pominięcie zbrodni, za które skazańcy otrzymali wyroki, jest tu istotnym zabiegiem dramaturgicznym – terrorystyczna, niedawna wszak przeszłość w filmie Bellocchia niemal nie istnieje (brak tu wykorzystania archiwalnych materiałów z tego okresu). Pojawiają się zaś terrorysty

⁴ Czyni tak m.in. Fabrizio Natalini. Zob. idem, *Diavolo in corpo*, [w:] Marco Bellocchio. *Il cinema e i film*, red. Adriano Aprà, Venezia 2005, s. 187.

⁵ Cyt. za John Michalczyk, *The Italian political filmmakers*, Rutherford 1986, s. 137.

⁶ Terroryzm i erotyzm skojarzony zostaje także m.in. w powstałym kilka lat wcześniej (1981) filmie Marca Tulia Giordany *Upadek zbuntowanych aniołów* (*Caduta degli angeli ribelli*). Tu także główną bohaterką jest zamożna kobieta, Cecylia, opłakująca śmierć ojca, która choć zameżna i posiadająca dziecko, wdaje się w namiętny romans z ukrywającym się terrorystą Vittorioem. Erotyczny związek obojga kończy się jednak dla wywrotowca tragicznie – bohater ginie z rąk Cecylii...



Fot. 12. *Diabeł wcielony*
(reż. Marco Bellocchio, 1986)

skruszeni – jak choćby narzeczony Giulii, który deklaruje, że chce: *żyć normalnie [...] być większością. Zrozumiałem jedną rzecz, ważną – jestem przeciętny i jestem z tego dumny. Duma z przeciętności... To jest odkrycie: chcę być jak inni, absolutnie normalny*. Dowodem swoistej naturalizacji, a zarazem wrażliwości terrorysty jest także jego wiersz traktujący o życiu rodzinnym (*przewidywalnym i bez niespodzianek*) oraz ślub kościelny z Giulią, który ostatecznie nie dochodzi do skutku (Giulia nie zjawia się w kościele)⁷.

W filmie Bellocchia istotnym odniesieniem do „dekady ołowiu” jest fakt, iż ojciec Giulii to ofiara terroryzmu – został zamordowany przez członków lewackiej bojówki (dziewczyna składa kwiaty przy skromnej tablicy upamiętniającej to tragiczne wydarzenie). Informacja ta sugeruje, iż w wymiarze symbolicznym pokolenie „ojców” – znienawidzonych przez młodych – zostało zabite. Zerwanie z przeszłością i tradycją przez nową generację, domagającą się równie radykalnych zmian, jest jednak pozorne – skruszony terrorysta ma zamiar bowiem niejako zająć miejsce „ojca”: poślubić Giulie i poddać się socjalizacji.

Istotnym przykładem realizacji, która pod względem ewokowania historii sytuje się w tej samej co utwór Bellocchia strategii (obejmującej fikcjonalne fabuły, które podejmują temat *anni di piombo* w formule wątku pobocznego), jest dzieło Francesco Rosiego *Trzej bracia* (*Tre fratelli*, 1981). Film, inspirowany powieścią *Trzeci syn* Andrieja Płatonowa, opowiada

⁷ Giulia w finale filmu wybiera maturzystę – ostatnia scena ukazuje chłopaka zdającego egzamin dojrzałości, którego jedna z części ma charakter niemal kabaretowy. Profesorowie wypytują Andreę o poglądy polityczne: – *Pańska powaga jest ideologicznie właściwa pewnym młodzieńcom, to Pana przypadek?* – Nie. – *Uraziliśmy pana?* – Nie, skądże. – ... *Pacyfista?* – Nie; – *Ekolog?* – Nie. – *Boi się pan bomb?* – Nie, nieszczególnie. – *Marksista?* – Nie, przykro mi. – *Spokojnie, można przeżyć nie będąc marksistą*. Tę ostatnią ripostę można odczytać jako autoironiczną wypowiedź Bellocchia, który na przełomie lat 60. i 70. należał do Partii Marksistów-Leninistów.

historię rodziny, a dokładniej tytułowego rodzeństwa, które spotyka się w rodzinnym domu (na południu Włoch) na pogrzebie matki. Każdy z braci reprezentuje inną klasę społeczną. Trzydziestoletni Nicola jest robotnikiem, czterdziestolatek Rocco to pracownik społeczny, zaś pięćdziesięcioletni Raffaele sprawuje urząd sędziego. Według Rosiego losy braci miały „symbolizować trzy główne problemy Włoch, mianowicie: rozwoju przemysłowego, braku opieki socjalnej oraz terroryzmu”⁸. Wykonywane przez mężczyzn zawody czynią z nich także swoistych reprezentantów miast, z jakich pochodzą: Nicola mieszka w stolicy Fiata – Turynie, Rocco – w Neapolu kojarzonym z brudem i przestępczością, zaś Raffaele w Rzymie. Nawet środki transportu, które bohaterowie wybierają, by dotrzeć do rodzinnej miejscowości, wydają się znaczące – zamożny sędzia podróżuje samolotem i taksówką, pracujący w fabryce Fiata Nicola jedzie własnym samochodem, zaś Rocco, opiekuna zakładu dla młodocianych przestępców, widzimy, gdy podąża pieszo (korzystając zapewne także z taniej komunikacji publicznej). Protagonści filmu Rosiego to zatem raczej nośniki problemów, bohaterowie-funkcje (*personaggi-funzione*), jak trafnie nazywa ich Francesco Bolzoni⁹. Alegoryczny wymiar dzieła podkreśla fakt, iż bracia urodzili się na południu Włoch, kojarzonym w filmie z tradycją i przeszłością, której reprezentantem pozostaje senior rodu – ojciec trójki mężczyzn.

Decyzja Rosiego, by tylko jeden wątek poświęcić terroryzmowi lat 70., wydaje się szczególnie ważna ze względu na jego wcześniejsze filmy, zaliczane do nurtu kina politycznego. Millicent Marcus sugeruje, iż Rosi, ukazując szerszy kontekst „choroby społeczeństwa” lat 70., chce niejako wyzwolić swą twórczość od stereotypowych uogólnień, a zarazem zwrócić uwagę opinii publicznej, bombardowanej (sic!) medialnymi doniesieniami, o kolejnych aktach terroru, na ich społeczne podglebie¹⁰.

W *Trzech braciach* kluczowymi dla tematu *anni di piombo* postaciami są sędzia Raffaele oraz pracujący w fabryce Nicola. Przedstawiciel wymiaru sprawiedliwości i zamożnego establishmentu żyje w ciągłym strachu, że stanie się kolejnym celem lewackich bojówek (zostaje zasugerowane, iż ze względu na swoją funkcję bohater nie ma czasu dla rodziny, nieustannie zmienia godziny spotkań i środki transportu, by pokrzyżować plany ewentualnym zamachowcom). Raffaele jest jednoznacznie przeciwny rozwiązaniom siłowym stosowanym przez radykalne ugrupowania pokroju

⁸ Zob. wywiad Francesco Rosi *Talking about Three Brothers*, „Films and Filming” 1981, nr 235, s. 20.

⁹ Francesco Bolzoni, *I film di Francesco Rosi*, Roma 1986, s. 129.

¹⁰ Por. Millicent Marcus, *Beyond Cinema Politico: Family as Political Allegory in “Three Brothers”*, [w:] *Poet of Civic Courage: The Films of Francesco Rosi*, ed. Carlo Testa, Throwbridge 1996, s. 117.

Czerwonych Brygad (*Terroryzm zastępuje perswazję strachem. Społeczeństwo nie może być ufundowane na strachu, jeśli uderzasz w demokrację, ginie wszystko – także możliwość zmian*). Pozostaje jednak także krytyczny wobec reprezentowanego przez siebie systemu – w sennej wizji mówi koledze z pracy, iż po części to państwo jest odpowiedzialne za rozprzestrzenianie się „mody na terroryzm” wśród młodych.

Nicola w licznych dysputach z bratem reprezentuje walczący odłam włoskiej partii komunistycznej i nie cofa się przed użyciem przemocy (nie popiera terroryzmu, ale nie potępia też rozwiązania siłowego, jeśli miałyby ono zagwarantować zmiany). Postuluje przy tym rozróżnienie między strategią stosowaną przez związki zawodowe a przemocą praktykowaną przez Czerwone Brygady – *Demonstracje, strajki i pikiety dzieli przepaść od terroryzmu*. Według sędziego sprawa wygląda inaczej – to jedynie kwestia „stopnia”, metoda działania pozostaje taka sama; Raffaele pyta bowiem: *ile dzieciaków zaczęło żyć jak terroryści, używając koktajli Mołotowa i pistoletów P-38 w tzw. obronie własnej, podczas protestów?*

Uzyskany w ten sposób dwugłos poglądów o nasyconej przemocą codzienności jest ciekawą próbą zilustrowania istniejących napięć w społeczno-politycznym dyskursie tamtej dekady. Sam reżyser w jednym z wywiadów przyznawał:

Sytuacja społeczna i polityczna we Włoszech jest teraz o wiele mniej klarowna niż wtedy, gdy zaczynałem robić filmy. Dwadzieścia lat temu, gdy kręciłem *Salvatore Giuliano* i *Ręce nad miastem*, moim celem było uczestnictwo w życiu publicznym poprzez realizację filmów, które tak naprawdę prezentowały fakty. Teraz sytuacja jest o wiele bardziej skomplikowana¹¹.

Użyte przez Rosiego sformułowanie „prezentowanie faktów”, tłumaczy celnie Vito Zagarrio, pisząc o zmieniających się w latach 70. warunkach *cinema dell'impegno* (kina obywatelskiego zaangażowania):

Włoscy reżyserzy byli przyzwyczajeni do rzeczywistości, gdzie wyrazić (*enunciare*) znaczyło zdemaskować (*denunciare*). [...] Rzeczywistość miała siłę mówić sama, miała taki potencjał wywrotowy, że jej reprezentacja wydawała się automatycznie wskazywać rozwiązanie problemu. W latach 70. sytuacja jest bardziej złożona¹².

Zaprezentowany w filmie zamach, wymierzony w przedstawiciela wymiaru sprawiedliwości, okazuje się (*post-factum*) koszmarem sędziego. Wyśniona terrorystyczna akcja, zakończona zbliżeniem na jej ofiarę

¹¹ Zob. *Personalizing Political Issues: An Interview with Francesco Rosi*, „Cineaste” 1982, nr 12/2, s. 42.

¹² *Storia del cinema italiano 1977–1985*, red. Vito Zagarrio, Venezia 2005, s. 11.

– samego Raffaele, który leży martwy w kałuży krwi – wydaje się najlepszą ilustracją ogólnospołecznego strachu i atmosfery napięcia podsycanej przez media. Warto podkreślić, iż sekwencja zamachu utrzymana jest w konwencji, wspominanego wcześniej, bardzo popularnego w latach 70. kryminału politycznego (*giallo-politico*). Mamy zatem pisk opon, strzały, grupę zamachowców, krew oraz panikę obywateli. Widzimy zrozpaczoną żonę przybyłą na miejsce zbrodni i śledczego, który każe udokumentować zajście fotosami – wszystko to w z towarzyszeniem słyszalnego na ścieżce dźwiękowej, coraz głośniejszego bicia serca.



Fot. 13. *Trzej bracia* (reż. Francesco Rosi, 1981)



Fot. 14. *Trzej bracia* (reż. Francesco Rosi, 1981)

Scena sennej wizji została poprzedzona w filmie sekwencją oglądania przez sędziego albumu ze zdjęciami, przedstawiającymi ofiary terroryzmu (zarówno ze strony policji, jak i bojówek). Dość długa sekwencja – swoisty pokaz slajdów (które zajmują cały ekran – fot. 13 i 14) pozbawiony muzycznego akompaniamentu – stanowi odmienny sposób prezentowania najnowszej historii (to, iż postaci uwiecznione na zdjęciach stały się jej częścią, podkreśla czarno-biała barwa fotografii, kojarzona z materiałami archiwalnymi). Zestawienie ze sobą obrazów roześmianych twarzy młodych policjantów oraz działaczy politycznych z fotografiami ich martwych ciał uwypukla kontrast młodości i śmierci, a jednocześnie stawia niejako znak równości między ofiarami „walczących stron”. Taka

konstrukcja sekwencji zdaje się kierować uwagę widza na szerszy problem, związany z *anni di piombo* – „historyczny” pokaz slajdów wykracza bowiem poza „tu i teraz”, stając się w istocie próbą ukazania całego procesu, którego efektem są prezentowane fotografie. Przywołana sekwencja ukazuje więc tragedię pokolenia, dramat o charakterze ogólnonarodowym.

Kontrapunktem dla bratobójczej walki lat 70. są sceny z okresu II wojny światowej ujęte w formułę wizji Rocca. Wspomina on wkroczenie amerykańskiego oddziału do włoskiej wioski, żyjącej w obawie przed wojennymi atakami. Żołnierz, którego ludność cywilna traktuje początkowo jako nieprzyjaciela (chłopi unoszą do góry ręce na znak kapitulacji), okazuje się Włochem (*jestem Włochem, waszym rodakiem!*) z radością zawiadamiającym o końcu wojny. Scena ta symbolizuje narodową jedność (przewyciężenie antynomii: rolnicze/przemysłowe, wróg/przyjaciół, stare/nowe) i przywodzi na myśl wymowę pierwszych filmów neorealistycznych, choćby *Rzymu, miasta otwartego*. Podobnie jak w dziele Rosselliniego, w przywołanej sekwencji podkreślone zostaje zatem braterstwo i solidarność.

Warto przy tym zauważyć, iż w tej, „pojednawczej” scenie kolejny raz udział Włochów w II wojnie światowej zostaje zredukowany do roli antyfaszysty/aliancia. O drugim obliczu włoskiego społeczeństwa (kolaboranta) wydają się przypominać umieszczone w tle (na murach) napisy: *Duce Zwycięzca* i *Zwyciężymy*, które jednak w kontekście całej sekwencji można interpretować jako kamuflaż chłopów będących w istocie sercem po stronie aliantów. Za swoisty komentarz do przywołanego epizodu, ale i całego filmu, można uznać wypowiedź samego reżysera, który w jednym z wywiadów deklarował:

Kino oznacza dla mnie historię i ciągłość. Przez kino chcę pokazać młodemu, jakie były Włochy kiedyś – w czasach ich ojców i dziadków [...] Teraz Włosi poniżej dwudziestego roku życia nie tylko nie wiedzą, kto to był Badoglio, ale także, co osiągnął Rossellini. Dlatego zgadzam się z Umberto Eco, który publicznie wyznał, iż należałoby część funduszy przeznaczonych na obchody rocznicy wyzwolenia 25 kwietnia przeznaczyć na wydanie broszurek, w których tłumaczyłoby się co to był faszyzm i *resistenza*¹³.

Czy można doszukać się w *Trzech braciach* odautorskiego komentarza na temat krwawych *anni di piombo*? Sędzia Raffaele mówi, iż jedyną na nie odpowiedzią *jest wiara w zmianę na lepsze*. To krzepiące przekonanie zostaje jednak fabularnie zakwestionowane: telewizyjne wiadomości informują bowiem, co stało się ze świadkiem zamachu, który zgodził się

¹³ Wypowiedź zamieszczona w: *Poet of Civic Courage*, ed. Carlo Testa, Wiltshire 1996, s. 158.

współpracować z wymiarem sprawiedliwości – został zabity. W moim przekonaniu, obecna w dziele autorska postawa Rosiego najbliższa była by filmowej postaci dobrotliwego ojca Donato, który rozpamiętuje przeszłość i przysłuchuje się z boku młodemu pokoleniu, z troską patrząc na swoich synów.

Wykorzystanie materiałów archiwalnych (*Radio Alice* *Guido Chiesy, Nasze najlepsze lata* Marco Tulio Giordany, *Na pierwszej linii* Renato De Marii)

Odminną grupę filmów, w których temat *anni di piombo* istnieje w formule wątku pobocznego lub tła, stanowią dzieła (nakręcone już w XXI w.) zawierające w swej strukturze bieżące materiały medialne z tamtego okresu. Odnajdziemy w nich zatem dokumentalne nagrania wkopiowane w sekwencje aktorskie, choć niekiedy trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, z jakim materiałem (autentycznym czy stanowiącym rekonstrukcję) mamy do czynienia.

Dobłą ilustracją tej strategii jest film Guido Chiesy *Pracować w dowolnym rytmie – Radio Alice 100.6 MHz* (*Lavorare con lentezza – Radio Alice 100.6 MHz*, 2004). Także i w tym utworze *anni di piombo* stanowią tło dla rozgrywających się wydarzeń; na pierwszym planie pozostają zaś losy dwójki dwudziestolatków z prowincji – Squalo i Pelo – zaangażowanych w działalność tytułowego radia. Faktycznie istniejąca, a powstała w Bolonii w drugiej połowie lat 70., rozgłośnia (której nazwa odsyła do książki Lewisa Carolla *Alicja w krainie czarów*) jest centralnym punktem filmu, co sugeruje sam tytuł produkcji (jego pierwszy człon to tytuł piosenki Enzo Del Re stanowiącej swoisty leitmotiv audycji – fragment utworu rozpoczął i kończył jej nadawanie). Stacja ta zyskała we Włoszech status legendy (jako jedno z pierwszych Radio Alice transmitowało rozmowy ze słuchaczami na żywo, bez żadnej cenzury). Wyrażała obyczajowość pokolenia kontestacji, pozytywnie wartościując promiskuityzm oraz narkotyki. Film odnosi się do tych zjawisk bardziej krytycznie – jeden z bohaterów jest, pomimo wcześniejszych deklaracji o hołubieniu „wolnej miłości”, zazdrosny o „swoją” partnerkę, zaś trans narkotykowy okazuje się próbą zabicia obaw przed odpowiedzialnością.

Nurt polityczny buntu zredukowany zostaje w zasadzie do – wyrażonego za pomocą tekstu piosenki Enzo Del Re – sprzeciwu wobec sprowadzenia sensu egzystencji do mechanicznej pracy i posiadania rzeczy (*Pracować w dowolnym rytmie, bez żadnego wysiłku. Pozdrawiam Cię zamkniętą pięścią, w której zaciśnięta jest walka przeciw barbarzyńskiemu systemowi*) oraz sloganów

i plakatów zdobiących siedzibę radia, które przywołują ikonografię tamtych lat. Wśród świadectw epoki odnajdziemy m.in. plakaty Mao, zdjęcia Che, afisz do filmu Eisensteina *Pancernik Potiomkin* oraz slogany: *zbrodnia się opłaca, szef nie (płaci)*¹⁴ i *zakładasz człowiekowi mundur – popełniasz głupstwo*. Polityczne manifesty sąsiadują z hasłami oraz obrazami idoli „rewolucji obyczajowej” (*ustanawiam państwo wiecznej szczęśliwości, na ścianach widnieją podobizny Boba Dylana*), wyciszając impet postulatów walki przeciw systemowi¹⁵.

Rozbudowana i ważna dla tematu *anni di piombo* jest sekwencja rekonstruująca starcie bolońskiej młodzieży z policją, w wyniku którego z rąk policji zginął Francesco Lo Russo (student należący do Lotta Continua). To zdarzenie – wedle Christiana Uvy jedno z najbardziej zmitologizowanych symboli całej dekady¹⁶ – w filmie Chiesa staje się punktem zwrotnym. W jego wyniku – tak jak miało to faktycznie miejsce – Radio Alice przestaje istnieć (jego siedziba została zniszczona 12 marca 1977, dzień po śmierci studenta); działacze rozgłośni zostają aresztowani pod zarzutem nawoływania do przemocy. Co istotne, w przywołanej sekwencji zamieszek z policją, podkreślona zostaje niewinność Lo Russo. Student, który obserwuje konwój policji (zaczyna ona jako pierwsza strzelać do protestujących), ginie niejako przypadkiem, „bez powodu”.

Zmontowana pod muzykę poważną sekwencja symbolicznych uroczystości pogrzebowych (studenci zbierają się w ciszy na miejscu zbrodni) przeistacza się w polityczną manifestację – kolejne obrazy prezentują pochód skandujący slogany nawołujące do walki. Następne ujęcia to już migawki starć z policją i akty terroru – rozbite szyby, podpalenia, a także pierwszy strzał wykonany przez studenta, pokazany na zbliżeniu i w *slow-motion*. Kolejność prezentowanych obrazów wydaje się kluczowa dla wymowy filmu – sugeruje bowiem, iż włoski lewacki terroryzm (stanowiący swoistą degenerację kontrkultury) był aktem desperacji, zemsty za nieuzasadnione okrucieństwo „śmiercionośnego” systemu. Można zatem powiedzieć, iż Chiesa ujmuje w swym filmie dwa oblicza buntu:

¹⁴ Po włosku w hasle tym mamy grę słów: *opłaca się/płaci – il delitto paga il padrone no*.

¹⁵ Historia radia (spisana w książce *Alice e diavolo*, która pojawia się w filmie) została przedstawiona w dwóch epizodach zrealizowanych w formule niemego kina – mamy tu zatem przyspieszone tempo ruchu, muzykę tapera oraz plansze z napisami informujące m.in. o „bandzie rozczarowanych rewolucjonistów”, którzy „czytają książki i studiują” (m.in. Marksa oraz Majakowskiego). W filmie dużą rolę odgrywa także muzyka popularna tamtych lat. W napisach końcowych wykorzystana została piosenka *Mio fratello e figlio unico* Gaetano, która stała się tytułem filmu Daniele Luchettiego; wspominam o nim dalej.

¹⁶ Christian Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Rubbettino 2007, s. 209. Można by dodać, iż swoisty kult podobnych „męczenników” – młodych ludzi, którzy stracili życie z rąk policji podczas demonstracji – istniał we Francji (Gilles Tautin) i RFN (Benno Ohnesorg).



Fot. 15. *Pracować w powolnym rytmie – Radio Alice 100.6 MHz*
(reż. Guido Chiesa, 2004)

propagowaną przez Radio Alice postawę pokojową zgodną z hasłem Timothy Leary'ego: *Turn on, tune in, drop out* i jej wariant walczący, podporządkowany dyrektywie: *Turn on, burn down, blow up*¹⁷.

Sekwencją ilustrującą współlistnienie w dyskursie filmu obu tych tendencji jest paranarkotyczna wizja jednego z bohaterów, w której zostały wykorzystane archiwalne materiały z epoki. Zmontowane pod muzykę folkową obrazy, niekiedy o niejasnym statusie ontycznym, przedstawiają m.in. kochającą się parę, studencką imprezę i kadry utrzymane w psychodelicznych kolorach, w które wkopiowane zostały zdjęcia dokumentalne. Te ostatnie, identyfikowane także za sprawą ziarnistej faktury obrazu, prezentują młodych zgromadzonych na festiwalu Woodstock (roześmianych, całujących się lub tańczących nago) oraz studenckie protesty (fot. 15). Po raz kolejny, polityczna (zapośredniczona przez archiwalne materiały ukazujące manifestacje) część przywołanej sekwencji pozostaje w cieniu partii obyczajowej (głównie fikcjonalnej). Już zresztą sama formuła omawianego fragmentu, będącego w dużej mierze *mindscreenem* bohatera, potwierdza prymat „rewolucji obyczajowej” w produkcji Chiesy.

Pod względem ewokowania historii podobny do omawianego dzieła Chiesy jest film Marco Tulio Giordany – *Nasze najlepsze lata* (*La meglio gioventù*, 2003). Wyprodukowany dla telewizji Rai w czterech dziewięćdziesięciominutowych odcinkach zgromadził przed telewizyjnymi ekranami ponad osiem milionów widzów i stał się (także za sprawą kinowej dystrybucji) szeroko komentowanym wydarzeniem¹⁸.

¹⁷ Slogan zaczerpnięty z anarchistycznego podręcznika dywersanta opublikowanego po raz pierwszy w 1971 r. Informację podaje za: Konrad Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa 2008, s. 85. Tu też więcej o „kontestacji walczącej” (s. 84–91).

¹⁸ Film, pokazywany na dużym ekranie w dwóch 3 godzinnych częściach, został uhonorowany m.in. czterema Złotymi Globami, pięcioma nagrodami David di Donatello oraz uzyskał wyróżnienie na festiwalu w Cannes.

Trwające sześć godzin dzieło Giordany to rodzinna saga prezentująca losy rodziny Caratic na przestrzeni niemal czterdziestu lat (akcja filmu rozgrywa się od lata 1966 do wiosny 2003 r.) na tle faktycznych wydarzeń. W centrum narracji pozostają dwaj bracia – Nicola i Matteo, którzy uczestniczą w dramatycznych epizodach powojennej historii Włoch: angażują się m.in. w pomoc mieszkańcom Florencji dotkniętej powodzią w listopadzie 1966 r., biorą udział w studenckiej rewolcie dwa lata później, są wreszcie świadkami naznaczonych przemocą lat 70. (w *Naszych najlepszych latach*, podobnie jak w dziele Chiesy, zostaje ukazana śmierć studenta Lo Russo). Co istotne, dekada młodzieżowego buntu oraz *anni di piombo* zajmują niemal dwie trzecie ekranowego czasu. Lata 90. oraz początek XXI w. przyjmuje w filmie Giordany formułę swoistego epilogu, w którym akcentowany jest wątek żony Matteo – eks-terrorystki¹⁹.

Giulia – blond piękność poznana przez Matteo w czasach kontestacyjnej młodości – w toku fabuły wstępuje do radykalnej lewackiej organizacji (w domu młodego małżeństwa pojawiają się plakaty Mao oraz mrukliwi *compagni*, którzy w oparach papierosowego dymu dyskutują o „państwie międzynarodowych koncernów”). Polityczna sprawa wymaga poświęceń; Giulia, nie mogąc pogodzić roli matki, żony i zaangażowanej działaczki, ucieka z domu (fot. 16). Dokonany przez bohaterkę wybór – przystąpienie do terrorystycznego ugrupowania – zmienia jej wygląd zewnętrzny. Giulia, która – kolokwialnie mówiąc – „przechodzi na ciemną stronę mocy”, z jasnowłosego aniołka staje się brunetką. Swoiste wyemancypowanie

¹⁹ Jak zauważył Alan O’Leary, w narracjach prezentujących kobiety zaangażowane w walkę zbrojną podkreśla się fakt, że odmówiły bycia matkami, nawet jeśli urodziły dziecko, i właśnie ta odmowa ma na nie dewastujący wpływ. Następnie ukazany zostaje proces uświadomienia sobie przez terrorystkę „błędu” i chęć rozpoczęcia od nowa. Zob. Alan O’Leary, *Tragedia all’italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e Memoria*, Tissi 2007, s. 155. Można powiedzieć, iż na fali sukcesu *Naszych najlepszych lat* w 2007 r. Daniele Luchetti zrealizował film *Mój brat jest jedynakiem* (inspirowany powieścią Antonia Penacchiego *Il fascio-comunista*), którego akcja obejmuje lata 60. i 70. Podobnie jak w rodzinnej sadze, polityka stanowi tu wyłącznie tło dla wydarzeń prezentujących losy dwóch braci – młodszego, który przystępuje do partii faszystowskiej, i starszego, zdeklarowanego komunisty. Poglądy obu mężczyzn są jednak zbyt słabo wyeksplikowane, by brać je poważnie. Dla Accia uwikłanie w faszyzm jest raczej pokłosiem młodzieżowego buntu; jego brat to z kolei typ „ideowca” – ucieka od codziennych kłopotów w świat związkowych manifestacji. Obie idee (faszyzm i komunizm) są w filmie sprowadzone do stereotypów: agresywni faszyci bezmyślnie niszczą wszystko, co stanie im na drodze, a komuniści przerabiają Beethovowską *Ode do radości* na apologię idei maoistowskich. Produkcja ta nie zawiera wprawdzie materiałów archiwalnych, ale oferowała widowni szczyptę nostalgicznych wzruszeń za sprawą ścieżki dźwiękowej, w której pojawiają się piosenki tamtych lat (sam tytuł został zaczerpnięty z utworu Rina Gaetano). Film odniósł ogromny sukces – został nagrodzony pięcioma nagrodami Donatella i został uznany przez Ministerstwo Kultury za dzieło zrealizowane w „interesie kultury narodowej”.

kobiety (wstępując na „wojenną ścieżkę”, odmawia zarazem odgrywania ról żony i matki) podkreślone zostaje ponownie przez jej fryzurę (bohaterka ścina włosy na „chłopczycę”) oraz odmienne niż dotychczas zachowanie – „terrorystka” chodzi wyłącznie w spodniach i zaczyna palić papierosy. Po tej metamorfozie protagonistka przestaje być rozpoznawana nawet przez własną córeczkę. W doskonałej scenie rozgrywającej się w muzeum przyrodniczym (pośród eksponatów wypchanych zwierząt) dziewczynka zwraca się w stronę przypatrującej się jej z daleka mamy, ale traktuje ją jako osobę obcą. Zrozpaczona Giulia pospieszenie odchodzi z miejsca cichego dramatu, który rozgrywa się przy dźwiękach historycznego (wygranego przez Włochów) meczu o mistrzostwo świata w roku 1982 oraz – stanowiących kontrpunkt dla stanu ducha bohaterki – okrzyków radości zgromadzonych w muzeum kibiców²⁰.



Fot. 16. *Nasze najlepsze lata*
(reż. Marco Tulio Giordana, 2003)

Przywołany epizod (swoiste wykluczenie Giulii z rodziny) jest istotny dla wymowy filmu. Jeżeli włoską rodzinę potraktujemy metaforycznie, uznając ją za synekdochę włoskiego społeczeństwa, wówczas okaże się, że w fabule Giordany mamy do czynienia z ilustracją procesu, który rzeczywiście miał miejsce w Italii pod koniec lat 70. – eskalacja przemocy faktycznie doprowadziła bowiem do wyłączenia terrorystów z włoskiej „rodziny” (społeczeństwa)²¹. Taka metaforyczna interpretacja jest tym bardziej uzasadniona, iż – jak przypomina Paul Ginsborg –

²⁰ Jak wynika z badań Tiziany Valentini i Luiselli de Cataldo Neuberger, wśród osób zaangażowanych w działalność terrorystyczną było 20% kobiet. Badaczki wskazują jednak, że media wydały się „uwiedzione terrorystkami” i wizerunek włoskiej kobiety terrorystki pojawia się niemal w każdym filmie na ten temat (zbyt często, biorąc pod uwagę statystyczne dane). Na ten temat zob. Tiziana Valentini, Luisella de Cataldo Neuberger, *Women and Terrorism*, New York 1996.

²¹ Proces ten doskonale ilustrują omawiane w dalszej części wywodu narracje o Al-dzie Moro. Co ciekawe, zdaniem Beverly Allen analogiczne zjawisko znalazło swój wyraz

topos rodziny jako narodu jest we Włoszech bardzo silny, niemal wszechobecny. [...] To nie państwo lub inna społeczna organizacja daje przykład rodzinie, ale to rodzina dostarcza modelowych ról dla społeczeństwa i państwa²².

W rozgrywającym się w latach 90. „epilogu” filmu Giordany ukazany został natomiast proces odwrotny: powolne włączanie Giulii, która spędza kilka lat w więzieniu za usiłowanie politycznego zabójstwa, do rodziny; za radą ojca (*nadszedł czas bycia hojnym*), dorosła córka wybacza matce jej winy (scena ta rozgrywa się w kościele, który symbolicznie patronuje „przepracowaniu przeszłości”). Pod tym względem film wpisuje się w re-interpretację *anni di piombo*, jaka dokonana się wtedy we Włoszech. Proces pojednania z terrorystyczną przeszłością uzyskał nawet swoją prawną legitymizację za sprawą przyjętej w lipcu 1997 r. ustawy, pozwalającej zredukować wyroki terrorystom, którzy popełnili przestępstwa przed 1989 r.²³ Można zatem powiedzieć, iż w dziele Giordany jak w soczewce skupiają się wszystkie problemy związane z trudną przeszłością *anni di piombo*; sam film stanowi zaś (niezależnie od swych walorów komercyjnych) próbę rozliczenia z dekadą lat 70. oraz przepracowania społecznej traumy.

Ciepłe przyjęcie analizowanego dzieła – liczne nagrody oraz pochlebne opinie recenzentów, jakie zebrały *Nasze najlepsze lata* na stronach internetowych (m.in. dziennika „La Repubblica”) – można interpretować jako świadectwo sukcesu filmu, a zatem również jego politycznej wymowy. Jak zauważa Alan O’Leary, dzieło Giordany zostało zrealizowane „przez” i zorientowane „na” środowisko lewicowe²⁴. Taka hipoteza – sugerowana już przez tytuł dzieła, który odsyła do utworu napisanego przez prawodawcę kontestacyjnego ruchu, Pier Paolo Pasoliniego – jest umocowana nie tylko fabularnie, poprzez

w literaturze. Allen pisze, iż terroryści są tam pokazani jako niemoralni dewianci, „choroba atakująca polityczne ciało Włoch”. Por. Beverly Allen, *They’re Not Children Anymore: The Novelization of Italians and Terrorism*, [w:] *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture*, eds. Beverly Allen, Paolo Russo, Minneapolis 1997, s. 64.

²² Paul Ginsborg, *Italy and Its Discontents: Family, Civil Society, State 1980–2001*, London 2001, s. XIII.

²³ Tego samego roku w dzień Bożego Narodzenia prezydent Scalfaro uniewinnia sześciu terrorystów. Debata na temat terroryzmu toczy się również w XXI w. 20 maja 1999 r. z rąk Nowych Czerwonych Brygad ginie Massimo D’Antona (prawnik, doradca ministra pracy), a w 2002 r. – Marco Biagi (ekonomista, prawnik, doradca ministra pracy i włoskiego rządu). Premier Włoch, Massimo D’Alema, miał powiedzieć po śmierci D’Antony: „Oczywiście byłoby nie do pomyślenia, by uwolnić osoby, które są zaangażowane lub mają jeszcze związek z terroryzmem. Ale powtarzam – nie możemy uciekać się do logiki zemsty [...]. Siła państwa nie polega na okrucieństwie, ale na skuteczności”. Fragment wypowiedzi: *D’Alema non frena sull’indulto*, „Il Messaggero”, 25 maja 1999, s. 7.

²⁴ Alan O’Leary, *Tragedia all’italiana...*, s. 194.

zawarty w filmie postulat pojednania z terrorystyczną (lewacką) przeszłością (wina Giulii zostaje przez nią odpokutowana w więzieniu i przebaczona), ukazanie reintegracji buntowników ze społeczeństwem (hipis Nicola staje się uznanym psychiatrą i zakłada rodzinę), ale także pozatekstowo. Scenarzyści filmu – Stefano Rulli i Sandro Petraglia – deklarowali bowiem:

Meglio gioventù napisaliśmy dla Carlo, Glorii, Stefano, Giovanni [...] i dla wielu innych, którzy mieli dwadzieścia lat w 1968 roku. To nasi przyjaciele z ulicy: nie byli nigdy w telewizji i nikt ich nie zna, ale pomagali podczas powodzi we Florencji, podróżowali autostopem, obsesyjnie czytali i dyskutowali; zakochiwali się, chodzili do kina. Irytowali się i mówili to głośno. Czasem nawet wykrzykiwali swoje niezadowolenie, ponieważ czasem, trzeba krzyczeć, by zostać usłyszanym. Robią to także obecnie. Pracują w szkołach, w sądach, w bibliotekach, szpitalach i fabrykach. Biorą na swoje barki dobro tego kraju [...] To dla nich napisaliśmy ten scenariusz²⁵.

Źródeł sukcesu omawianego tu filmu można upatrywać w przyjętej przezeń formule dramaturgicznej. Jak twierdzi Alicja Kisielewska, „ze względu na wolną od politycznych intencji formę sagi rodzinnej, umożliwia ona łatwiejsze osiągnięcie oczekiwanego współczesnego rezonansu pokazywanych wydarzeń”²⁶. To dość ryzykowne stwierdzenie (trudno uznać sagę za gatunek programowo wolny od politycznych intencji), ale istotnie: saga rodzinna rzeczywiście bardzo dobrze „udaje” obiektywizm, m.in. ze względu na zawartą w niej, niejako z definicji, ilość bohaterów, a więc i pluralizm postaw oraz punktów widzenia. W *Naszych najlepszych latach* taka pozornie obiektywna, „polifoniczna” struktura zostaje osiągnięta m.in. za pomocą Matteo, który (inaczej niż brat – hipis) wstępuje do wojska, a później do policji. Warto zwrócić jednak uwagę, że ta droga życiowa została w filmie przedstawiona jako wybór bez mała patologiczny, który prowadzi do frustracji i samobójstwa bohatera.

Rodzinna saga bywa często projekcją istniejącego w pamięci zbiorowej wyobrażenia utraconej wspólnoty. Film Giordany wydaje się więc tym bardziej urokliwy, gdyż stwarza zmitologizowany obraz rodziny, gdzie dom jawi się jako miejsce wyjątkowe, świat trwałych wartości, w którym członkowie rodziny znajdują dla siebie oparcie w trudnych chwilach. Rozmaite „rozwidlenia” narracyjne, wątki dotyczące potomków, ale też powinowatych głównych bohaterów, wytwarzają wprawdzie wspomniany

²⁵ Wypowiedź zamieszczona w opublikowanym scenariuszu filmu – zob. Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *La meglio gioventù*, Roma 2004, s. 295. Tytuł dzieła może też nawiązywać, choć nigdzie nie znalazłam potwierdzenia tej hipotezy, do tytułu wspomnieniowej książki Valerio Morucciego, członka Czerwonych Brygad i uczestnika operacji Moro – *Peggio gioventù*.

²⁶ Alicja Kisielewska, *Polskie tele-sagi, mitologie rodzinności*, Kraków 2009, s. 296.

pluralizm postaw, ale zarazem akcentują „kolisty cykl historii”. Działania potomków są zbliżone do tych, które podejmowali ich protoplaści, każde z pokoleń poddawane jest analogicznym doświadczeniom, odnoszącym się do podstawowych wymiarów ludzkiej egzystencji: miłości, małżeństwa, wychowania dzieci, pracy. Te narracyjne powtórzenia zdają się pomagać widzowi w procesie identyfikacji z ekranowymi postaciami. Funkcję jednoczącego widzów swoistego wspólnego mianownika zdaje się pełnić także umieszczenie w fabule zabójstwa Giovanniego Falcone (wydarzenia historycznego). Stanowi ono bowiem symbol (mafijnego) okrucieństwa, wobec którego wszyscy odbiorcy są jednakowo (negatywnie) zespoleni²⁷.

Film Giordany pozostaje zatem ciekawym przykładem dzieła rozliczeniowego, którego formuła – rodzinna saga – tworzy swoiste pole napięcia między wewnętrznym światem prywatnym: bezpiecznym, pełnym miłości i przyjaźni, oraz zewnętrznym światem społecznym, „brudnym”, tajemniczym i wymagającym oswojenia. W tym przypadku, ze względu na rozbudowany wątek *anni di piombo*, jest to obszar trudnej do asymilacji, bo naznaczonej przemocą, politycznej przeszłości²⁸. Dyskurs *Naszych najlepszych lat* zdaje się jednoznacznie potępiać wybór kobiet, które zrezygnowały z roli matek na rzecz ideologicznego zaangażowania. Jak zauważa David Forgacs, kontestatorzy integrują się w toku fabuły ze społeczeństwem, choć nie spełnia ono dawnych aspiracji tego pokolenia²⁹.

Przykładem filmu traktującego *stricte* o *anni di piombo*, w którym wykorzystano *footage* i który odwołuje się do autentycznych wydarzeń dekady lat 70. jest *Na pierwszej linii* (*Prima Linea*, 2009)³⁰. Realizacja Renato De Marii ukazuje działalność tytułowej, lewackiej organizacji z perspektywy głównego bohatera i założyciela grupy – Sergia Segio (scenariusz powstał na podstawie jego wspomnień)³¹. Osadzony w więzieniu *compag-*

²⁷ Lata 90. w omawianym filmie przedstawione są niemal jak idylla; nie ma wzmianki o korupcyjnych aferach, kontrowersyjnych rządach Berlusconiego, brak także publicystycznych dialogów. Wcześniejsze dekady na tym tle jawią się jako iście katastrofalne.

²⁸ Ciekawostką jest fakt, iż aktorka, która w *La meglio gioventù* zagrała matkę braci pojawiła się wcześniej w „kontestacyjnym” filmie Bertolucciego *Przed rewolucją* (1964), zaś występująca tu w roli kochającej matki Maya Sansa wcieliła się wcześniej w członkinię BR u Bellocchia w *Witaj, nocy* (2003); w tym ostatnim filmie wystąpił jako jeden z brygadierów Luigi Lo Cascio, w *La meglio gioventù* odgrywający rolę jednego z braci.

²⁹ Alan O’ Leary, *op. cit.*, s. 185.

³⁰ Polski tytuł filmu jest moim zdaniem niefortunny. *Prima Linea*, czyli Pierwsza Linia, to bowiem nazwa terrorystycznej lewackiej organizacji, która pod względem ilości dokonanych napadów i zabójstw ustępowała jedynie Czerwonym Brygadam. Polskie tłumaczenie – *Na pierwszej linii* – zupełnie pomija to odwołanie.

³¹ Film jest inspirowany książką Sergia Segio: *Miccia corta. Una storia di Prima Linea*, Roma 2005. Imiona postaci historycznych w całym filmie nie zostały zmienione.

no (historię rozpoczyna aresztowanie mężczyzny w 1983 r.) wspomina swą aktywność w Pierwszej Linii, wpisując ją zarazem w szerszy kontekst – społeczno-politycznej atmosfery całej „dekady ołowiu”.

Prócz najważniejszych, faktycznych akcji ugrupowania – zabójstwa sędziego Emilia Alessandriniego, mordu popełnionego na Willim Welscherze (jednym z towarzyszy, który zaczął współpracować z policją) oraz uwolnienia z więzienia z Rovigo życiowej partnerki terrorysty, Rosanny – w filmie De Marii zostają także zaznaczone (częściowo zapośredniczone przez archiwalne zdjęcia i materiały dokumentalne, będące bezsprzecznym walorem produkcji) główne „punkty topograficzne” lat 70.: wybuch bomby na Piazza Fontana³², zamach na pasażerów pociągu Italicus, wreszcie zabójstwo Alda Moro³³. Dzięki temu film zyskuje charakter epicki.

Osobista perspektywa narracji – wyznanie protagonisty opowiadającego o swojej przeszłości – niesie ze sobą potencjał usprawiedliwienia poczynań terrorysty. Można je bowiem uznać za „błędy młodości”, tak często przecież nieodpowiedzialnej, radykalnej i szalonej. Taką wymowę ma zresztą wprowadzający komentarz bohatera:

Nie rozumiałem, co działo się w 1968 roku, ale intuicyjnie chciałem być tego częścią [...] Byłem pośród strajkujących, uczestniczyłem w demonstracjach [...] Myśleliśmy, że jesteśmy nowymi partyzantami; że wyzwalamy jak oddziały guerilla Trzeci Świat [...]. Byliśmy przekonani, że mamy rację, a w istocie myliliśmy się. Ale wtedy o tym nie wiedzieliśmy³⁴.

Do wzięcia dokonywanych przez bohatera akcji w usprawiedliwiający nawias skłania również możliwość identyfikacji z protagonistą, o którego biografii i otoczeniu społecznym dowiadujemy się całkiem sporo (w toku fabuły poznajemy jego rodziców, przyjaciela, pierwszą miłość).

Film Renata De Marii unika jednak pozytywnej reinterpretacji działań lewaków w dekadzie lat 70. Udaje się to z kilku powodów. Przede wszystkim, w *Prima Linea*, dwie główne ofiary ugrupowania, w których zabójstwie bezpośrednio uczestniczy bohater, zostają spersonalizowane – sędzia Alessandrini okazuje się troskliwym ojcem, odwożącym co rano

³² Także i w tym filmie zamach na Piazza Fontana przypisany zostaje ugrupowaniom neofaszystowskim i jest przedstawiony jako wydarzenie inicjujące radykalizację działań lewackich bojówek, a w konsekwencji nakręcające spiralę terroru.

³³ Po tym wydarzeniu *Prima Linea* odcina się od przemocy (w filmie Rosanna telefonicznie uspakaja matkę, że nie ma z zabójstwem Moro nic wspólnego), choć sama chwytła za broń w kilka miesięcy później.

³⁴ Podobną wymowę – utraty złudzeń, ale i pewnej nostalgii – ma piosenka śpiewana przez Rosannę i jej koleżanki przed oswobodzeniem z więzienia z Rovigo (jest ona fabularnie umotywowana, stanowi bowiem znak dla wyzwalających). Odśpiewany w akompaniamencie radia fragment piosenki „California” brzmi: „To była California, to była wolność, do utraty tchu chcieliśmy zmienić rzeczywistość”.

swoje dziecko do szkoły, zaś Welscher – rodzinnym „wrażliwcem” (ani strach, ani nadzieja na osobistą korzyść nie są powodem jego współpracy z policją – chłopak zaczyna zeznawać, by pomóc aresztowanemu wcześniej kuzynowi). Co więcej, bliscy bohatera – zarówno rodzice, jak i przyjaciel Piero, którzy są mu życzliwi – przekonują, że tajna działalność grupy jest przez społeczeństwo krytykowana. Pracujący w fabryce ojciec mówi wprost, że robotnicy potępiają postępowanie Pierwszej Linii, zaś Piero zauważa: *Nikt za wami nie stoi; nikt was nie popiera; jesteście niczyją pierwszą linią...* Rozmowy z najbliższymi wskazują na zaślepienie i wyizolowanie bohatera także dlatego, że podkreślają inne, rodzinne życie rówieśników Sergio (matka mężczyzny wspomina o jego dawnej narzeczonej, która właśnie wyszła za mąż; Piero niebawem zostanie ojcem). Brak społecznego poparcia dla terrorystów chyba najlepiej widoczny jest w scenie pogrzebu sędziego Alessandriniiego. Gdy materiał archiwalny ukazuje tłumy milczących Włochów zgromadzonych przed mediolańską Duomo w czasie uroczystości żałobnych, a następnie Prezydenta Republiki, który przybył oddać hołd zmarłemu³⁵, słychać głos telewizyjnego lektora: *Tłum w milczeniu zebrał się, towarzysząc procesji pogrzebowej; tłum zszokowany [...]*



Fot. 17. *Na pierwszej linii*
(*Prima Linea*, reż. Renato di Maria, 2009)

który nie może zrozumieć: dlaczego?

Dla samego bohatera, zabójstwo Alessandriniiego (fot. 17) stanowi jednoznaczne opowiedzenie się po stronie „zła”; momentem zwrotnym jest natomiast śmierć Welschera. Wydarzenie to sprawia, że Sergio uświadamia sobie swój błąd i podejmuje decyzję o odejściu z organizacji. Zaangażowanej politycznie Rosannie mówi: *Jestem zmęczony zebraniami, słowami... oczami naszych ofiar; sposobem w jaki na nas patrzą; Straciliśmy nasze człowieczeństwo, gdy wzięliśmy do ręki broń.* I choć mężczyźnie udaje się

³⁵ W filmie pojawia się także wzmianka o zabójstwie Guido Rossy – robotnika i komunistycznego działacza, który odkrywszy, że jego kolega ma powiązania z terrorystami, doniósł na policję i został w 1979 r. przez Czerwone Brygady zabity.

wraz z kolegami wyzwolić dziewczynę z więzienia (tak jak to miało miejsce w rzeczywistości), zwycięstwo i radość są tylko pozorne – podczas „ratunkowej” akcji (która w filmie stanowi bardzo rozbudowany wątek) ginie bowiem przypadkowy człowiek³⁶. Aresztowanie Sergia oraz wymierzona kara pozbawienia wolności niejako ocala chłopaka od dalszych przestępstw.

Finał filmu – domkniętego współczesną klamrą narracyjną, tj. komentarzem Sergia, który odbywa w więzieniu wyrok – wydaje się jednoznacznie potępiać działalność ugrupowań skrajnie lewicowych. Mężczyzna mówi bowiem:

Dziś, każda śmierć wydaje mi się bardzo osobista, szczególnie. Ojciec zabrany od swoich dzieci; mąż od żony; młodość, która neguje swoją przyszłość. Czuję ciężar wszystkich ofiar, bo byłem pośród tych, którzy decydowali i ferowali wyrok. Moja odpowiedzialność jest sądowa, polityczna i moralna. Akceptuję ją we wszystkich trzech wymiarach.

Dzięki temu film *Prima Linea* wycisza – wynikającą z formuły narracji – możliwość usprawiedliwienia terrorystów, wyróżniając się tym samym na tle innych produkcji o „dekadzie ołowiu” zrealizowanych z perspektywy czasu.

Warto jednak zauważyć, że podczas gdy słyhać finalne wyznanie Sergia, na ekranie pojawiają się napisy informujące o dalszych, rzeczywistych losach pojmanej pary kochanków (zarówno Sergia, jak i Rosanny). I tak okazuje się, że skazany na dożywocie Sergio odsiedział w więzieniu jedynie 22 lata (wyszedł na wolność w 2004 r.), zaś jego partnerka spędziła za kratkami 18 lat, uzyskując zwolnienie w 1998 r. Można więc zaryzykować tezę, że choć film *Prima Linea* rozlicza politycznych radykałów, faktyczne działania włoskiego aparatu sprawiedliwości świadczyły o całkowicie innym zamiarze – doprowadzenia do reintegracji terrorystów ze społeczeństwem.

Z perspektywy współczesnej (*Przymierze z Claudią Franco Berniniego, Idźcie, ofiara spełniona Nanniego Morettiego, Pod wieczór Franceski Archibugi*)

Filmami prezentującymi temat *anni di piombo* w dalszym planie dramaturgicznym, lecz w sposób odmienny od dotychczas omówionych, są te, których akcje rozgrywają się współcześnie. Ciekawym przykładem

³⁶ Faktycznie podczas akcji uwalniania terrorystek, w wyniku eksplozji ładunku wybuchowego, zginął przypadkowy przechodzień – Angelo Furlan.

takiego dzieła jest *Przymierze z Claudią* (*Le mani forti*, 1997). Film Franca Berniniego ukazuje losy tytułowej bohaterki – psychoterapeutki, do której zgłasza się dziennikarz Tancredi cierpiący na zaburzenia rzekomo wywołane bestialstwem, jakiego był świadkiem w czasie wojny w Bośni. W toku fabuły okazuje się jednak, że pacjent to agent włoskich służb specjalnych, zaś opisywana przez niego w trakcie lekarskich wizyt masakra w rzeczywistości wydarzyła się w Brescii 28 maja 1974 r. podczas antyfaszystowskiej manifestacji (bohater filmu przypomina sobie nawet dokładnie jedną z ofiar zamachu – siostrę Claudii).

Film podejmuje tym samym temat o wiele rzadziej spotykany we włoskim kinie – terroru „czarnego”, powodowanego przez organizacje neofaszystowskie, których działalność wedle historyków nie została do dziś wystarczająco zbadana³⁷. Fabuła potwierdza tę hipotezę – Claudia, starająca się wyjaśnić rolę pacjenta w zamachu, odkrywa, że zarówno wymiar sprawiedliwości, jak i profesor (autorytet zawodowy, ale i duchowy kobiety) mają powiązania z tajnymi służbami. Zarysowany problem uwikłania władzy w polityczne rozgrywki uwypuklony zostaje przez jego włoski tytuł, którego sens został zagubiony w polskim tłumaczeniu. Sformułowanie *le mani forti* – dosłownie „mocne ręce” – to aluzja do *mani pulite* (przeprowadzonej na początku lat 90. akcji „antykorupcyjnej” mającej zagwarantować transparentność działań władzy). Oryginalny tytuł filmu sugeruje, że „wspólnota obywatelska” przypomina raczej represyjny mechanizm niż środowisko przyjazne człowiekowi, w jakim może on realizować swoje cele i pragnienia.

Gdy Claudia decyduje się włączyć do życia publicznego (i politycznego), przechodzi metamorfozę podobną do tej, jakiej uległa Giulia z *Naszyc najlepszych lat* – bohaterka obcina włosy, zaczyna palić papierosy, w końcu rozstaje się ze swoim mężem. W wyniku zeznań zostaje wyizolowana ze społeczeństwa; jej pełny napięcia tryb życia przypomina ten prowadzony przez terrorystów w latach 70., choć tu jest on ceną za bycie „dobrym obywatelem” i dążenie do prawdy. Z kolei dawny neofaszysta – zamachowiec, wydaje się przede wszystkim ofiarą, a nie zabójcą: występuje w roli skruszonego, wrażliwego pacjenta ze zwichrowaną psychiką. W filmie Berniniego mamy więc swoistą zamianę ról – przestępcy i ofiary.

Rozczarowanie sytuacją panującą w Italii zostaje wyrażone wprost słowami męża Claudii. Pyta on bowiem: *Czy to możliwe, że nie możemy znaleźć dobrego motywu, by zostać i żyć we Włoszech?* Dodaje przy tym, iż właściwszy sposób życia w Italii to *biernie patrzeć przez okno*. Zakończenie

³⁷ Historyk Silvio Lanaro pisze dlatego o połowicznej klęsce terroryzmu lub połowicznym nad nim zwycięstwie państwa. Zob. Silvio Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana: dalla fine della guerra agli anni novanta*, Venezia 1992, s. 433.

filmu pozostawia jednak nadzieję na zmianę – finałowa scena przyjmuje formułę futurospekcji, w której dawny zamachowiec decyduje się zeznać w kolejnym procesie sądowym, dotyczącym masakry (w rzeczywistości trwa on do dziś).

Jednym z trwałych znaków pamięci o ofiarach neofaszystowskiego zamachu jest postawiony na miejscu zajścia pomnik z wyrytymi na nim nazwiskami ofiar. Zostaje on ukazany także w omawianym filmie, w przejmującej scenie prezentującej pusty plac przy akompaniamencie archiwalnego nagrania – dźwiękach zarejestrowanych podczas tragedii. Przywołane ujęcie ukazuje zatem dwa źródła pamięci o historii najnowszej: materiał dokumentalny (w tym przypadku: odgłosy tragedii) oraz swoiste „źródło wtórne”, czyli monument (pomnik będący symbolem dramatu); scena ta jest rzecz jasna częścią trzeciego źródła pamięci – filmu fikcjonalnego.

Interesującym filmem, który opowiada o dekadzie lat 70. w formule wątku pobocznego i ukazuje *anni di piombo* z perspektywy czasu jest nagrodzony w Berlinie Srebrnym Niedźwiedziem film Nanniego Morettiego *Idźcie, ofiara spełniona* (*La messa è finita*, 1985). W centrum fabuły pozostaje tu, grany przez reżysera, ksiądz Don Giulio. W jego postawie, jak słusznie zauważa Ewa Mazierska, „przebija skrajny pryncypializm, nietolerancja, nawet pogarda, co przywodzi na myśl rozmaite wcielenia Michele Apicelli”³⁸. Wątek terroryzmu obecny jest zaś w filmie za sprawą dawnego przyjaciela Don Giulia – Andrei, odsiadującego karę w więzieniu za przynależność do radykalnej lewackiej organizacji.

Choć ksiądz w młodości pisywał wraz z Andreą do periodyków lewicy pozaparlamentarnej i, jak zostaje zasugerowane, anagażował się w jej działalność, obecnie nie znajduje z przyjacielem wspólnego języka³⁹. Kluczowy dialog między bohaterami rozgrywa się w konfesjonale, choć terrorysta jest daleki od wyznania swoich win. Rzuca on raczej oskarżenie spowiednikowi, mówiąc:

Nikt z was nic nie zrobił, choć twierdziliście, że chcecie zmienić świat... Ale to kosztuje... [...] Kilka lat temu byłem jednym z was, później stopniowo inni wydawali na świat dzieci, zmienili pracę, religię, tylko ja zostałem tam, gdzie byłem; nic nie potrafię i nic nie zmieniłem... Dlaczego właśnie ja? Ty i inni uważacie, że nie macie z tym nic wspólnego? Nie ponosicie żadnej winy?

³⁸ Zob. Ewa Mazierska, *Viva la famiglia! Jednostka, rodzina i kryzys męskości*, „Film na Świecie” 2005, nr 405, s. 49 (numer monograficzny o Nannim Morettim). W postaci Michele Apicellogo upatruje się niekiedy *alter ego* samego Morettiego.

³⁹ Przy scenariuszu do tego filmu współpracował Sandro Petraglia – jeden ze scenarzystów *Naszych najlepszych lat*.

Na pytanie Don Giulia, czy czuje się ofiarą, Andrea odpowiada twierdząco. W filmie Morettiego brak przy tym jakichkolwiek konkretnych odniesień do mrocznej przeszłości eks-terrorysty. Podkreślona zostaje raczej powszechność wywrotowych przekonań w pokoleniu ówczesnych dwudziestolatków (na sądowym procesie Don Giulio wyznaje: *wszyscy mówili wtedy trochę o polityce*); dlatego Andrea bardziej niż przestępcę przypomina raczej idealistę, który serio potraktował ideologię będącą dla innych jedynie przejściową modą.

Wątek terroryzmu został wyciszony także w dwóch innych filmach, których fabuła nawiązuje do „dekady ołowiu”. W filmie *Żegnaj miłości* (*Arrivederci amore, ciao*, reż. Michele Soavi, 2006) były terrorysta wraca po 15 latach z Ameryki Południowej do Włoch. Z pomocą skorumpowanego policjanta, dzięki wydaniu dawnych towarzyszy broni wyjednuje sobie skrócony wyrok. Po wyjściu z więzienia obsesyjnie dąży do zapewnienia sobie dostatniego życia, nie cofając się przed rozbojem, stręczycielstwem, handlem narkotykami ani nawet morderstwem. Wspomniane występki „politycznego weterana” stanowią główną oś dramaturgiczną filmu. Trudno nie odnieść zatem wrażenia, że nawiązanie do naznaczonych terroryzmem lat 70. to jedynie fabularny pretekst. W filmie Soawiego bohater mógłby być równie dobrze weteranem wojennym; jego lewacka przeszłość ma niewielkie znaczenie dla rozwoju fabuły.

Realizacja Franceski Archibugi *Pod wieczór* (*Verso sera*, 1990) przyjmuje formułę wspomnienia emerytowanego profesora Bruschi (w tej roli Marcello Mastroianni), działacza włoskiej partii komunistycznej (swoistą klamrą narracyjną jest obraz bohatera piszącego do wnuczki list o 1977 r.). Na pierwszym planie umieszczono wątek konfliktu pokoleniowego między ojcem a synem (młodym hipisem) oraz zauroczenie dawnego nauczyciela swoją wnuczką i niedoszlą, zbuntowaną synową – Stellą. Podobnie jak omawiany wcześniej film *Radio Alice...*, także i ten przypomina o ówczesnej fascynacji „nową



świadomością”, sprzeciwie wobec konsumpcjonizmu, zainteresowaniu

Dalekim Wschodem (szczególnie sztuką zen) i wolną miłością.

Fot. 18. *Pod wieczór*

(reż. Francesca Archibugi, 1990)

Postulaty kontestatorów zostają jednak w filmie Archibugi ukazane z przymrużeniem oka (imię córki hipisa jest nazwą halucynogennego kwiatu) lub krytycznie – poprzez uwypuklenie hipokryzji „kontestatorów” (Stella jest zazdrosna o partnera; cieszy się, choć głośno temu zaprzecza, że stabilizacji zapewnionej przez zamożnego teścia; ostatecznie opuszcza dom profesora w poszukiwaniu nowych doświadczeń). Choć finał filmu jest otwarty (bohater kończy list do wnuczki słowami: *może zrozumiesz, kto miał rację, ja czy twoja mama*), to jednak epilog (scena ukazująca zaniedbany dom profesora – fot. 18) nie napawa optymizmem. Sugeruje, iż dawne wartości zostały przez młode pokolenie odrzucone; jeśli dom odczytamy metaforycznie (o czym była już mowa), scenę tę można także interpretować jako wyraz kondycji społeczeństwa włoskiego znajdującego się w rozsypce. W tym kontekście ciekawe wydają się słowa profesora, który niejako bierze odpowiedzialność za „pokolenie buntowników”:

zostawiliśmy was; nic was nie nauczyliśmy; byliśmy głusi; wtedy wy nauczyliście się orientu, pieprzenia, czytania komiksów i kryminałów serii B. Chcieliśmy być nowocześni. Nie rozumieliśmy, że być „moderne” to pomagać takim jak ty.

Amnestia dla eks-terrorystów (*Żyjąc w zawieszeniu* Marco Tulio Giordany, *Drugi raz* Mimmo Caloprestiego, *Moje pokolenie* Wilmy Labate, *Ugodzić w serce* Gianniiego Amelio)

Od 1978 r., a zatem po zabójstwie Alda Moro, prócz dzieł podejmujących w dalszym planie dramaturgicznym temat *anni di piombo* powstają również filmy nadające terroryzmowi rangę głównej osi fabularnej. Przy czym należy od razu zaznaczyć, iż niemal wszystkie z tych realizacji prezentują owo zagadnienie w trybie fikcjonalnym; ich fabuły nie dążą do rekonstrukcji faktów (wyjątkiem są tu narracje o zabójstwie Moro, które poddane zostaną analizie w kolejnym rozdziale). Taką strategię narracyjną realizują m.in. filmy *Drugi raz* (*La seconda volta*, 1996), analizowany w dalszej części wywodu, oraz *Żyjąc w zawieszeniu* (*Vite in sospenso*, 1988) Marco Tulio Giordany.

W *Żyjąc w zawieszeniu* w centrum uwagi pozostaje Jacopo oraz jego przyrodni brat, który od dziesięciu lat przebywa w Paryżu ze względu na swoje niewyjaśnione powiązania z włoskimi terrorystami (w toku fabuły okazuje się, że Dario zabił przemysłowca). Spotkanie po latach Daria (pretekstem jest tu jego ślub, na który Jacopo przyjeżdża wraz ze wspólnym

dla obu bohaterów ojcem) oraz krótki pobyt w jego domu stają się okazją dla młodego dziennikarza, by poznać starszego brata, jego przyjaciół i ich interesującą, bo owianą tajemnicą przeszłość.

Zwierzenia eks-terrorystów Jacopo rejestruje na filmowej taśmie – bohater deklaruje: *Chcę wam dać okazję do mówienia w pierwszej osobie, tak by ludzie poznali, jacy jesteście naprawdę. Chcę opowiedzieć, jak żyją ludzie, którzy [...] nie mogą wrócić do własnego kraju, lecz są zmuszeni żyć gdzie indziej.* Dario oraz przyjaciele, choć ostatecznie zgadzają się na propozycję nagrania, są nieufni wobec nieznanego przybysza, obawiają się infiltracji oraz ekstradycji.

Podobnie jak w filmie Morettiego *Idźcie, ofiara spełniona*, terrorystyczna grupa w fabule Giordany przypomina raczej ofiary systemu niż groźnych przestępców. Większość z nich to kochający rodzice, bardzo wrażliwi i solidarni (terrorystka w trakcie nagrania płacze i zaznacza, że mówi tylko o sobie, nie zamierza podawać nazwisk kolegów) oraz osoby ciężko doświadczone przez los (jeden z towarzyszy, choć wydawałoby się, że odpokutował winy w więzieniu, nie może wrócić ani sprowadzić do Paryża swojej chorej matki, która ostatecznie umiera bez pożegnania z synem). Co wydaje się istotne, w zwierzeniach przyjaciół Daria podkreślone zostają zastraszające warunki panujące w więzieniu (*Byliśmy jak szczury. Mówi się, że szczury w małej klatce szaleją. Nam też to się przytrafiło. Siedzieliśmy w ośmiu w celi dla czterech*) oraz fakt, iż nie uważają się oni za terrorystów, lecz za reprezentantów „walki zbrojnej przeciw systemowi”; na pytanie Jacopo: *dla czego zostałeś terrorystą?*, Dario odpowiada: *Nie jestem terrorystą; oni podkładają bomby, ja nie.*

W filmie Giordany proces nadawania terrorystom „ludzkiego oblicza” dokonuje się także za sprawą wypowiedzi ich rodzin – przykładowo, żona Daria wyjaśnia: *Na początku był zamknięty w sobie; miał trudności z nauką francuskiego; był bardzo związany ze swoim krajem, teraz także; wszystko ze mną dzieli, prócz swojej przeszłości.* Film wywołuje zatem wrażenie, iż terroryści – „wyłączeni z rodziny” włoskiego społeczeństwa zarówno fizycznie (przebywają poza terytorium Włoch), jak i symbolicznie (ojciec Daria, gdy dowiedział się o zbrodni pomyślał, iż chłopak nie jest jego synem) – to w istocie inteligentni i wartościowi ludzie, którym należy się pomoc. Znamienne są w tym kontekście słowa Jacopo – na pytanie brata: *Co o nas myślisz?*, bohater odpowiada: *Nie wiem. Zaczynam was poznawać.*

Obecne u Giordany akcentowanie prywatnego życia terrorystów kosztem ich działalności politycznej oraz zbrojnej walki (a zatem takie rozłożenie wątków, które sprzyja reintegracji „wywrotowców” ze społeczeństwem) sprawia, że film ten staje się świadectwem swego czasu. Od połowy lat 80. przez całą kolejną dekadę toczy się bowiem publiczna debata nad trudnym „dziedzictwem” *anni di piombo* i losami jej pierwszoplanowych aktorów, symbolicznie ukoronowana (o czym była już mowa) przyjętą pod koniec lat 90. ustawą, umożliwiającą redukcję wyroków

byłym terrorystom. Ta wyraźnie pojednawcza wymowa filmu (w finale bracia padają sobie w ramiona) stała się powodem sytuowania go w tzw. *cinema dell'indulto* – kinie amnestii (kojarzonym głównie z latami 90.), do którego zaliczane są także m.in. film Mimmo Caloprestiego *Drugi raz* oraz *Moje pokolenie* (*La mia generazione*) Wilmy Labate⁴⁰.

Debiut Mimmo Caloprestiego *Drugi raz* stał się szeroko komentowanym wydarzeniem. Rozgłosu tej realizacji przydał z pewnością fakt, iż reżyser to były członek lewackiej grupy terrorystycznej Lotta Continua, który, jak relacjonuje Uva, uniknął „kariery kolegów” dzięki Gianniemu Rondolino – ówczesnemu krytykowi „La Stampa” i wykładowcy na uniwersytecie w Turynie⁴¹.

W jednej z głównych ról obsadzono Nanniego Morettiego. Twórca *Ecce bombo* (1978) gra tu uniwersyteckiego profesora – Alberto Sajevo. Przypadkiem spotyka on byłą terrorystkę, która dwanaście lat wcześniej (akcja filmu rozgrywa się na początku lat 90.) próbowała profesora zabić (do tej pory w jego głowie tkwi pocisk). Bohater był wtedy odpowiedzialny za masowe zwolnienia robotników w fabryce Fiata; zamach miał więc charakter „edukacyjny”, zawierający się w sloganie *Colpirne uno per educarne cento* (ugodzić jednego, by nauczyć stu). Kobieta, skazana za usiłowanie zabójstwa na trzydzieści lat więzienia, ku zaskoczeniu Sajevo cieszy się obecnie połowiczną swobodą – w dzień pracuje, a w nocy wraca do więzienia. Można by zatem powiedzieć, iż film Caloprestiego unaocznia postulowaną integrację terrorystki ze społeczeństwem – bohaterka za dnia korzysta ze swobód, ale i wypełnia „obywatelskie obowiązki”, m.in. angażując się w pracę w firmie. Niedoszła zabójczyni jawi się przy tym jako postać godna zaufania, potrafiąca wzbudzić sympatię – w pierwszych ujęciach widzimy, jak uśmiechnięta spaceruje wraz z przyjaciółką po zatłoczonym Turynie⁴² i ogląda w sklepie ubranka dla małych dzieci.

Profesor Sajevo to zaś samotnik, dość pryncypialnie i wzgardliwie odnoszący się nawet do swojej najbliższej rodziny (siostry oraz szwagra), który żyje przeszłością. Bohater maniakalnie czyta książki o włoskim

⁴⁰ Czyni tak np. Giancarlo Lombardi. Zob. idem: *Screening Terror: Political Terrorism in Italian Cinema*, [w:] *Imagining Terrorism: The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy, 1969–2009*, eds. Pierpaolo Antonello, Alan O’Leary, Leeds 2009, s. 94.

⁴¹ Informację podaje za: Christian Uva, *Schermi...*, s. 81. Znaczące wydają się już same tytuły licznych artykułów prasowych po projekcji filmu: *Ex-terroristi dovete stare zitti* (Eks-terrorysty, powinniście milczeć), „La stampa”, 25.10.1995; *Terroristi e narcisti* (Terrorysty i narcyzi), „Panorama”, 23.11.1995; *Terrorismo il successo da star* (Terroryzm, sukces filmowej gwiazdy), „La Repubblica”, 2.11.1996.

⁴² Miejsce akcji nie wydaje się tu przypadkowe: Turyn to wszak serce włoskiego kapitalizmu, a zarazem manifestacji studenckich. Alan O’Leary zwraca przy tym uwagę, iż nazwisko profesora Sajevo nasuwa skojarzenia z innym miastem – Sarajewem, które w czasie realizacji filmu było obleżone od niemal czterech lat.

terroryzmie, twierdząc, iż *brygadierzy nie tylko omylili się, ponieważ zabijali, ale dlatego, że wszystko, co mówili, okazało się błędne. Ich komunikaty były bełkotliwe, mówili i pisali rzeczy absolutnie bezsensowne i głupie*⁴³. Owo zanurzenie bohatera w przeszłości zostaje podkreślone przez jego niechęć do zmiany mieszkania (profesor cały czas mieszka w apartamencie, w którym został postrzelony), ale przede wszystkim przez sprzeciw wobec usunięcia z głowy feralnego pocisku, do której to operacji Sajevo jest namawiany przez doktora (twierdzi on, że usunięcie kuli pozwoli protagoniście przepracować traumę przeszłości)⁴⁴. Inaczej niż Lisa, która dąży do wymazania przeszłości (na pytanie o ideologię lat 70. dziewczyna odpowiada – *tamte słowa nie mają już sensu*), profesor tkwi zatem w miejscu – w minionej „dekadzie ołowiu” – co unaocznia symbolicznie już pierwsza scena filmu: Sajevo siedzi w niej w łódce i ćwiczy wiosłowanie na sucho; w toku fabuły stagnację profesora uzmysławiają także ćwiczenia na stacjonarnym rowerku (w obu przypadkach działania bohatera tylko pozorują ruch – fot. 19).

Co istotne, narracja filmu sfokalizowana jest na profesora – to z jego punktu widzenia oglądamy Lisę po raz pierwszy i wraz z bohaterem zaczynamy ją systematycznie śledzić. Mamy zatem ciekawą dramaturgiczną wolę – poszkodowany wchodzi tu w rolę „napastnika”, zaś terrorystka jawi się jako ofiara nieświadoma prawdziwych intencji Sajevo, który zmierza do poznania swej niedoszłej zabójczyni. Gdy dochodzi do konfrontacji

⁴³ Podobnie twierdzi w jednym z wywiadów sam Nanni Moretti: „Myślę, że brygadierzy są odpowiedzialni nie tylko za zabójstwa, co jest samo przez się niewybaczalne, ale ponoszą także winę za to, że w swoich komunikatach napisali stek nieprawdopodobnych bzdur. Tym co mnie najbardziej uderza jest fakt, że nawet w więzieniu rościli sobie pretensje do bycia w centrum konfliktu politycznego, kontynuując publikowanie tych samych głupstw. Oczekiwałem od nich postawy bardziej dyskretniej, pełnej godności”. Zob. wywiad z Nannim Morettim i Mimmo Caloprestim dostępny na stronie www.tempimoderni.com/1995/interv/calopres.htm (dostęp: 20.01.2011).

⁴⁴ Fabuła filmu inspirowana jest autobiografią Sergia Lenci *Colpo alla nuca* (1988). Autor książki został postrzelony w latach ołowiu przez członka Prima Linea, ponieważ projektował więzienia, w których byli przetrzymywani *compagni*. Pocisk rzeczywiście utkwiał w głowie ofiary i pozostał w niej do naturalnej śmierci architekta w 2001 r. Istotnymi zmianami dokonаныmi przez reżysera w stosunku do książki jest miejsce akcji (w literackim pierwowzorze to Rzym) oraz płeć napastnika – w oryginale to mężczyzna. To rozwiązanie może wydać się bardziej prowokacyjne; jak dowodzi Ruth Glynn, zabójstwo popełnione przez kobietę wydaje się mniej naturalne – to naruszenie społecznej normy, wedle której kobiety są ofiarami mężczyzn. Zob. Ruth Glynn, *Through the Lens of Trauma: The Figure of the Female Terrorist in „Il prigioniero” and „Buongiorno, notte”*, [w:] *Imagining Terrorism...*, s. 174. W tym kontekście ciekawy wydaje się cytat pochodzący z książki Lenciego: „Kobieta rani cię podwójnie w stosunku do mężczyzny. Kobieta – matka, żona, kochanka – dla mężczyzny jest zawsze podmiotem dialogu, wymiany, potencjalnego pożądania [...]. Nieznajoma, która chce cię zabić bez powodu, rani mężczyznę bardziej niż mężczy napastnicy”. Sergio Lenci, *Colpo alla nuca*, Roma 1988, s. 130.



Fot. 19. *Drugi raz*
(reż. Mimmo Calopresti, 1996)

postaci, eks-terrorystka początkowo nie rozpoznaje swojej dawnej ofiary, profesor nie zdradza jednak swojej tożsamości, cynicznie bawiąc się zaistniałą sytuacją (mężczyzna kupuje nawet kwiaty dziewczynie, co sprawia, że jest przez nią postrzegany jako adorator⁴⁵).

Postawę Sajevo (faktycznej ofiary zamachu) wobec kobiety podkreślają także relacje przestrzenne między postaciami. Jeśli znajdują się one w obrębie jednego kadru, profesor albo stoi nad siedzącą bohaterką, albo siedzi wyżej od niej. Opresyjne spojrzenie bohatera powielane jest także przez kolegów terrorystki z pracy. Niejednokrotnie dworują sobie oni z przeszłości Lisy (podlegającej skrupulatniejszej kontroli szefa niż inni pracownicy), twierdząc, iż takich jak ona *należałoby zamknąć i wyrzucić klucze*. Samotność bohaterki oraz jej wyizolowanie ze społeczeństwa podkreślone zostaje najpełniej w sekwencjach więziennych. W miejscu faktycznego odosobnienia (zakład karny znajduje się na peryferiach miasta), bohaterka jest często ukazywana przez kraty, co uwypukla dodatkowo jej wyobcowanie.

Wizerunek Lisy jako ofiary budowany jest także poprzez inny narracyjny chwyt. Otóż film Caloprestiego nie zawiera żadnych retrospekcji; choć przeszłość odgrywa w nim ważną rolę, to sjużet stanowią wyłącznie

⁴⁵ Przyjęta w filmie perspektywa narracyjna sprawiła, iż niektórzy z badaczy odczytywali film Caloprestiego w kluczu feministycznym, upatrując w postaci profesora „władcy spojrzenia”, zaś Lisie przyznawali status obiektu, którego podglądanie sprawia Sajevo przyjemność. W filmie Caloprestiego nie dochodzi do symbolicznego ani tym bardziej fizycznego zbliżenia między bohaterami, choć – według Leary’ego – podtekstu erotycznego można doszukać się w tytule filmu: *Drugi raz*, a nie „pierwszy raz”, czyli utrata dziewictwa (sic!). Leary pisze nawet, że przemoc fizyczna strzału, który utkwiał w ciele mężczyzny, to rodzaj penetracji (zob. Alan O’Leary, *Tragedia all’italiana...*, s. 151). Aldo Fittante sytuuje zaś film *La seconda volta* wśród takich dzieł, jak *Śmierć i dziewczyna* Romana Polańskiego (1994) i *Nocny portier* Liliany Cavani (1974), w których przemoc ofiary i kata ma podtekst seksualny i dzieje się podczas „drugiego razu” – „drugiego spotkania”. Aldo Fittante, *La seconda volta*, „Segnocinema” 1996, nr 16/77, s. 52.

wydarzenia teraźniejsze. Brak wizualizacji zamachu na Sajevo (czy jakiegokolwiek innej terrorystycznej akcji) wydaje mi się znaczący o tyle, że dzięki temu film utrudnia zakotwiczenie przeszłości w pamięci kolektywnej (widzów), w pewien sposób anulując, podobnie jak *Żyjąc w zawieszeniu*, zdarzenia minione. Akcentowanie ludzkiej twarzy terrorystów sugeruje, iż na dekadę lat 70. należy patrzeć z dzisiejszej perspektywy, w duchu pojednania. Usprawiedliwiający bohaterkę ton ma także informacja, iż to nie ideologia popchnęła kobietę do walki zbrojnej, lecz miłość. Jak deklaruje Lisa, wszystko zaczęło się od tego, że jej ówczesny chłopak poprosił ją o przechowanie broni. Co istotne, bohaterka nie przeprasza za swoje działanie, nie przyznaje się do błędu (protagoniści rozstają się bez osiągnięcia porozumienia).

Podobną intencję można odczytać z relacji Renato Curcia (Sajevo czytają głośno wspomnienia terrorysty), którego osobista relacja o *anni di piombo* stanowi jedyne źródło ewokujące wydarzenia minione. Deklaracje historycznego szefa Czerwonych Brygad (*Brigate Rosse były jedyną opozycją; Nie mogliśmy żyć w świecie, który by się nam podobał, ponieważ wcześniejsze pokolenie brutalnie zablokowało naszą drogę, żądając poświęcenia naszej inności lub śmierci*⁴⁶) dalekie są od wypowiedzi osoby żałującej swoich czynów. Co wydaje się znaczące, w filmie Caloprestiego przywołane zostają wyłącznie słowa Curcio; obecność jego interlokutora (wspomnienia brygadiera mają formułę wywiadu-rzeki) zostaje pominięta. *Drugi raz* potęguje w ten sposób wrażenie zuchwałości tekstu Curcio oraz wyolbrzymia rozdźwięk między perspektywą czytelnika tekstu (Sajevo) i jego autora. Ów diametralnie różny punkt widzenia zdaje się sugerować, że nie można (jeszcze?) stworzyć narracji „ponad podziałami”, wspólnej dla ofiar i zabójców.

Taką hipotezę zdaje się potwierdzać finał filmu. Sajevo pod wpływem spotkania z terrorystką zmienia swoje dotychczasowe życie – przeprowadza się do nowego mieszkania i zgadza na wyjęcie pocisku z głowy. Jeśli odczytać decyzję profesora we wspomnianym już planie metaforycznym (jako pragnienie wyjścia z roli „żywego pomnika” *anni di piombo*), można uznać, że proces pojednania nastąpił. Co jednak istotne, operacja ma zostać przeprowadzona w Niemczech, a zatem poza granicami Włoch, co sugeruje, że Italia nie jest jeszcze gotowa na przepracowanie traumy lat 70. Główni bohaterowie filmu rozstają się zresztą, o czym była już mowa, bez pojednania. Symbolicznym gestem zgody mógłby stać się liścik Sajevo pisany przez profesora po rozstaniu z Lisą w pociągu, ale bohater własnoręcznie go niszczy. Pociąg wjeżdża w ciemny tunel, który zdaje się być dosadną metaforą traumy i niemożliwości rozliczenia się z historią, tym

⁴⁶ Renato Curcio, Mario Scialoja, *A viso aperto: Vita e memoire del fondatore delle BR*, Milano 1993, s. 112.

bardziej, iż postać siedzi tyłem do kierunku jazdy, co potęguje wrażenie zanurzenia postaci w wydarzeniach minionych. Innymi słowy, choć w filmie Caloprestiego zawarty jest jasny komunikat, iż na trudną przeszłość należy spojrzeć z dzisiejszej perspektywy, w duchu pojednania, to w samym dziele ów proces nie zostaje sfinalizowany – operacja wyjęcia pociśku ma dopiero nastąpić. Rana będzie się mogła wtedy zagoić, ale blizna pozostanie (i powinna pozostać), by nie pozwolić zapomnieć o naznaczonej okrucieństwem historii.

Interesującym filmem o *anni di piombo*, sytuowanym obok omówionych wcześniej utworów (*Żyjąc w zawieszeniu* i *Drugi raz*) w nurcie tzw. kina amnestii, jest *Moje pokolenie* (reż. Wilma Labate, 1996). Osią fabularną filmu jest podróż byłego terrorysty, Braccio, z sycylijskiego więzienia na północ kraju. W nagrodę za dobre sprawowanie mężczyzna ma tam spędzić miesiąc, który zamierza poświęcić swojej długo niewidzianej dziewczynie. W toku fabuły okazuje się jednak, że obiecane spotkanie będzie możliwe dopiero wówczas, gdy wywrotowiec doniesie na swoich dawnych kompanów. Podobnie jak w *Drugim razie* terrorysta staje się tu zatem w pewnym sensie ofiarą podstępny. To państwo oraz przedstawiciele prawa kłamią i nie dotrzymują obietnicy – gdy w finale filmu Braccio odmawia współpracy, staje się jasne, że czeka go podróż powrotna na Sycylię.

Wyrażna wiktymizacja terrorysty w *Moim pokoleniu* osiągnięta zostaje za pomocą narracyjnych i dramaturgicznych zabiegów podobnych do tych, jakie pojawiły się w filmach Giordany czy Caloprestiego. Ponownie brak tu zatem retrospektywnych sekwencji ukazujących wywrotową działalność bohatera; przeszłość w *Moim pokoleniu* została ograniczona do kilku sekwencji ujętych w formułę amatorskiego filmiku z „szalonych lat młodości”, prezentującego protagonistę i jego dziewczynę jako roześmianych hipisów, którzy bardziej od *making war* są zainteresowani *making love*. Realizacja Labate uwypukla także prywatne życie bohatera, podobnie jak *Żyjąc w zawieszeniu* oraz *Drugi raz*. Braccio tęskni za dziewczyną, czego wyrazem są listy adresowane do ukochanej, pełne znamienych deklaracji (*historia polityczna jest skończona, jestem zmęczony, myślę tylko o Tobie*); wybranka Braccia ogląda zaś ze wzruszeniem wspomniane „filmy z lat młodości”. W filmie Labate terrorysta jawi się więc jako postać jednoznacznie pozytywna – jak wynika z dyskusji prowadzonej między więźniem a policjantem, dawny wywrotowiec jest wykształconym i wrażliwym człowiekiem, który do końca pozostaje wierny swoim ideałom: nie wydaje towarzyszy, choć w konsekwencji poświęca „sprawie” swe prywatne szczęście. Kontrapunktem dla „szlachetnej” postawy bohatera są przedstawiciele prawa występujący w roli czarnych charakterów. W więzieniu bezkarnie szydzą oni z mężczyzny, a policjant-dyskutant – ten, który wydaje się ze swym rozmówcą szczerzy i który wzbudza zaufanie

Braccio – okazuje się jedynie narzędziem systemu: funkcjonariuszem wypełniającym skrupulatnie rozkazy, mającym za zadanie zmusić terrorystę do zeznań i „wsypania” współtowarzyszy.

Taka polaryzacja cech powoduje, rzecz jasna, że więzień wydaje się bardziej cnotliwy i moralnie „lepszy” od przedstawicieli prawa. Co więcej, w filmie jest powiedziane wprost, że przestępstwo, za które bohater odsiaduje karę (zorganizowanie terrorystycznego zamachu), nie zostało mu udowodnione. Fabuła *Labate*, będąca swoistym apelem o reintegrację terrorystów z włoskim społeczeństwem, w swej strukturze fabularnej wymazuje zatem winę bohatera, który pozostaje reprezentantem swojego pokolenia.

O tym, jak ważne miejsce w pamięci kulturowej Włochów zajmuje problem dziedzictwa *anni di piombo* oraz jak silnie zaznaczają się w Italii tendencje do reinterpretacji przeszłości, świadczy najlepiej plansza umieszczona na początku analizowanego filmu, informująca, że film powstał „w interesie kultury narodowej”. Został on także włoskim kandydatem do Oscara, choć pod względem wizualnym jest mało atrakcyjny (narracja przyjmuje bowiem formułę „gadających głów” i operuje ogromną ilością zbliżeń).

Filmem realizującym podobną strategię ewokowania historii co *Moje pokolenie* jest dzieło Gianniego Amelio – *Ugodzić w serce* (*Colpire al cuore*, 1983). Warto o nim wspomnieć przynajmniej z dwóch powodów – ze względu na jego treść (w filmie Amelia pojawia się silnie zarysowany motyw relacji ojciec – syn, powtarzający się w wielu innych ekranowych obrazach *anni di piombo*) oraz kontekst produkcji. *Ugodzić w serce* – pierwszy pełnometrażowy film Amelio zrealizowany dla kina – był postrzegany jako włoska odpowiedź na wspominany już (i uhonorowany Złotym Lwem w Wenecji rok wcześniej) film Margarethe von Trotty *Czas ołowiu*.

W historii Daria, nauczyciela akademickiego, który – ku zaskoczeniu własnego syna – okazuje się znajomym zabitego w toku fabuły terrorysty i jego narzeczonej (Giulii), można dopatrywać się echa gorącego wówczas tematu: tzw. złych nauczycieli (*cattivi maestri*). Począwszy od 1968 r., terminem tym określano lewicowych intelektualistów krytycznie oceniających kondycję włoskiej demokracji; centrowa i prawicowa część opinii publicznej zarzucała im podkopywanie wartości demokratycznego państwa, zachęcanie do rewolucji i dostarczanie teoretycznej bazy dla terrorystów⁴⁷. W filmie Amelia brak jednak wyraźnych odniesień do politycznej retoryki właściwej dla lat 70. Tytuł filmu, odsyłający do

⁴⁷ Protoplastów postaci profesora można naturalnie szukać wśród autentycznych wykładowców uniwersyteckich, by wspomnieć Antonia Negri (marksistowskiego polityka, wykładowcę w Padwie i Paryżu, skazanego na długoletnie więzienie za „antypaństwowe działania”) lub Enrico Fenziego (profesora Uniwersytetu w Genui, który wystąpił w dokumencie Bellocchia – *Sogni infranti, ragionamenti e deliri* [1995]).

popularnego sloganu Czerwonych Brygad (postulujących, by „ugodzić w serce Imperialistyczne Państwo Międzynarodowych Koncernów”) jest tu wyjątkiem; w centrum uwagi reżysera pozostają relacje ojca z synem. Awizujący „upolitycznioną” fabułę tytuł dzieła można zresztą także interpretować w perspektywie prywatnej. Syn Daria w toku opowieści zaczyna bowiem śledzić własnego ojca, zaś finał filmu, w którym nauczyciel-wywrotowiec i Giulia zostają aresztowani w obecności nastolatka, sugeruje (choć nie zostaje to jednoznacznie wyjaśnione), że to on zadenuncjował podejrzanych.

Za odautorski komentarz Amelia do panującej we Włoszech atmosfery podejrzliwości można uznać słowa filmowego ojca, który podczas jednej z długich rozmów z synem przestrzega: *Nie jest prawdą to, co widzi się przez dziurkę od klucza [...] Przez dziurkę od klucza wszyscy wydają się złodziejami, zabójcami, a w istocie tak nie jest.* Innym razem krytycznie ocenia rolę mediów w tworzeniu aury społecznego strachu: *Terrorysty nie mają trzech głów i zębów wampira.* Dario niewiele ma przy tym wspólnego z wizerunkiem ojca-autorytetu. *Chciałbyś ojca, który mówi Ci, gdzie jest dobro, a gdzie zło?* – pyta retorycznie syna (i odpowiada: *Tacy perfekcyjni ojcowie już nie istnieją*). Inaczej niż w *Drogi Tato* czy *Tragedii śmiesznego człowieka* (o których za chwilę), wywrotowcem/buntownikiem wobec systemu państwa okazuje się przedstawiciel starszego pokolenia, nie zaś jego syn, jak widzowie mogliby oczekiwać.

Dwa pokolenia (*Drogi Tato* Dino Risiego, *Tragedia śmiesznego człowieka* Bernardo Bertolucciego, *Sekrety, Sekrety* Giuseppe Bertolucciego)

W przywołanym powyżej filmie Amelia pojawia się dyskursywne powiązanie antyfaszystowskiego ruchu oporu z działalnością ugrupowań radykalnej lewicy – Dario jest mianowicie byłym partyzantem. Podobny wątek oraz relacja syn – ojciec pojawia się także w filmie Dino Risiego *Drogi Tato* (*Caro papà*, 1979) oraz w *Tragedii śmiesznego człowieka* (*La Tragedia di un uomo ridicolo*, 1981) Bernardo Bertolucciego. W tych dziełach, inaczej niż u Amelia, ojcowie (byli partyzanci, na których koncentruje się narracja filmów) stoją na straży systemu; jako przedsiębiorcy są – w opinii swoich synów-terrorystów – *ślugami multinarodowego kapitalizmu*. Wykorzystany w obu filmach wątek zaprzepaszczenia ideałów ruchu oporu odzwierciedla ówczesne dysputy polityczne. Radykalna lewica oskarżała bowiem Włoską Partię Komunistyczną o zdradę „wyzwoleńczej rewolucji”

(*resistenza tradita*) na rzecz polityki jedności narodowej z chadekami, która dokonała się wedle radykałów po wojnie.

Skojarzenie czasów wojny z latami 70. pojawia się w filmie Risiego kilkakrotnie – nie tylko za sprawą postaci ojca, który, słysząc policyjne syreny wzdycha: *przypominają mi się czasy wojny*, ale także – innych bohaterów (jeden z nich twierdzi: *Terrorysty są gorsi niż naziści – też uskuteczniają wyroki i procesy; chcą zmieniać świat, a zmienili tylko koszule*⁴⁸). Również w filmie Bertolucciego ojciec wspomina partyzanckie walki, deklarując, iż była to dla niego *prawdziwa szkoła życia*, zaś obecnie także *jesteśmy w czasie wojny*.

W obu przywołanych filmach ideologiczny spór sprowadzony jest do rozłamu pokoleniowego (konflikt między synami a ojcami); aspekt ten został uwypuklony w tytule dzieła Risiego – *Drogi Tato*. Działalność terrorystyczna młodzieńców (w *Tragedii śmiesznego człowieka* w ogóle nie pokazana) wydaje się zatem w pierwszej kolejności buntem nastolatków przeciw ojcowskiemu autorytetowi, który w psychoanalitycznej optyce (niezwykle popularnej w latach 60. i 70.) był identyfikowany z instytucją państwa. Freudowska teza o pragnieniu „zabicia ojców” w *Drogim Tacie* zostaje niejako unaoczniona: zachłyśnięcie się syna rewolucyjną retoryką powoduje, iż Marco zgadza się na wyrok śmierci dla swojego rodzica – w notatniku



Fot. 20. *Drogi Tato*
(reż. Dino Risi, 1979)

pomiędzy cytatami wypowiedzi Lenina i Mao Zedonga chłopak zapisuje: *P. został skazany, żadnych okoliczności łagodzących pomimo mojej obrony*⁴⁹.

Sprzeciw młodych wobec reprezentowanej przez rodziców wizji człowieka, która sprowadza sens jego egzystencji do zdobywania i posiadania rzeczy, w filmie Risiego okazuje się jednak pozorny. Wprawdzie podczas

⁴⁸ To oczywiście odniesienie do czarnych koszul, o tyle dotkliwe, iż lewacy, o czym była już mowa, posługiwali się mitem ruchu oporu, a faszystami nazywali ultrapravicowców.

⁴⁹ Interesujące, że psychoanalityczne interpretacje były nie tylko formułowane przez krytykę, ale w filmie Risiego pojawiają się także (w trybie satyrycznym) w dialogach – na wystawnym bankiecie psychoanalityk stwierdza: *Terrorysta to temperament oralny, który w dzieciństwie miał konfliktową sytuację z ojcem*.

klótni z ojcem Marco wykrzykuje, że się go wstydzi i nie chce jego pieniędzy (fot. 20), ale zarazem skwapliwie korzysta z „ojcowskich prezentów” – samochodu oraz motoru; wiemy także, że był na Capri będącej we Włoszech synonimem luksusu. Podobnie zachowują się koledzy syna zaproszeni przez Albina na wystawny bankiet (ojciec pragnie pojednania z Marco). Wbrew wcześniejszym deklaracjom konsumują oni wyszukane potrawy i drogie trunki. Niezamierzony komizm towarzyszy innej scenie: dziewczyna syna, spotkana przypadkowo na dyskotecie, ku zaskoczeniu Albina zaprasza go do domu. Gdy zdeorientowany bohater ogląda ściany pokoju (są one pokryte plakatami Che, sztuk Majakowskiego oraz obrazami Man Raya), kobieta rozbiera się do naga i zaciąga „okropnego kapitalistę” do łóżka (nie zważając na obecność kolegi – hipisa oglądającego w tym samym pokoju telewizję). Sceptycyzm Risiego wobec wolnej miłości i rozpowszechnionych w latach 60. i 70. enklaw alternatywnego, niezgodnego z obowiązującymi normami, stylu życia dobrze unaocznia scena wspomnianego wystawnego bankietu, podczas którego pojawia się Konstancja, „wyzwolona” córka Albina, wyznawczyni Hare Kriszna. Odziana w zwiewną szatkę i zapatrzona w swojego *spirito guida* dziewczyna zdaje się nie zauważać, że osiąganie kolejnych stopni „wtajemniczenia” poprzez seks ze swym „guru” ma niewiele wspólnego z duchowością. Zorientowanie „przewodnika duszy” na sprawy materialne uwypukla dodatkowo jego skwapliwa zgoda na zaproszenie Albina na sutą kolację; Guru bez wahania zostawia dziewczynę szukającą zgoła innej „karmy”.

Ostrze krytyki wymierzone jest jednak także w przedsiębiorcę, który w filmie Risiego pozostaje w pierwszej kolejności reprezentantem swojego pokolenia. Choć Albino to raczej ofiara niż sprawca przemocy lat 70. (w finale filmu bohater zostaje postrzelony – do końca życia będzie kaleką), to jednak jawi się on jako człowiek dbający wyłącznie o własną korzyść. Sugestia jest zatem jasna: Albino i jemu podobni przynajmniej po części są odpowiedzialni za obecną sytuację społeczno-polityczną oraz duchowe ubóstwo współczesnego człowieka, kierowanego automatyzmem obowiązków zawodowych i nastawionego na osiąganie celów materialnie wymiernych. Problem atomizacji rodziny i rozluźnienia międzyludzkich więzi są w filmie przedstawione w sposób przerysowany – Albino nie wie niemal nic o własnym synu, zaś jego żona (matka Marca) kilkakrotnie próbuje popełnić samobójstwo, by zwrócić na siebie uwagę otoczenia. Przedsiębiorca nie ma jednak świadomości popełnionych błędów – *walczyłem, by uczynić Włochy lepszymi. Jeśli później nie stały się zbyt dobre, to nie moja wina*. Rys karykatury obecny zarówno w dziele Risiego, jak i Bertolucciego zostaje wprowadzony już na poziomie obsady aktorskiej: w *Drogim Tacie* rola przedsiębiorcy została powierzona Vittorio Gassmanowi, zaś

w *Tragedii śmiesznego człowieka* – Ugo Tognazziemu, a zatem aktorom kojarzonym z komedią.

Terrorystyczna działalność w filmie *Risiego* unaoczniona zostaje, o czym była już mowa, w jednej z końcowych sekwencji filmu – zamachu na Albina. Wcześniej uliczne zamieszki z policją pojawiają się w formule krótkiego filmiku, jaki ogląda przedsiębiorca, odkrywając, że jednym z wiodących na ekranie rebeliantów jest jego syn (choć materiał jest czarno-biały, nie ulega wątpliwości, że oglądamy inscenizację). Także w sekwencji rozgrywającej się w banku pokazano przemoc młodego pokolenia (choć nie zostaje wyjaśnione, czy napad spowodowany jest wyłącznie chęcią zysku czy ma podtekst polityczny). Epizod ten przyjmuje formułę gagu: w momencie napadu Albino wraz ze swoim kolegą spokojnie kładą się na ziemi (postępując wedle wskazań rabusia), a po całej akcji wstają, otrzepują „rutynowo” swoje garnitury i podejmują chwilowo przerwana rozmowę. Powstaje zatem wrażenie, że napady oraz porwania stały się codziennością i nie wywołują w obywatelach intensywniejszych emocji. Zdystansowany ogląd sytuacji wyłania się także z wypowiedzi Albina. Podczas bankietu, patrząc na zarośniętych, mrukliwych kolegów syna, bohater mówi bowiem: *żyjemy obok siebie: młodzi, starzy, bogaci i biedni, kaci i ofiary – zmierzając ku finalnej eksplozji, to piękno naszych czasów*. „Apokaliptyczna” wyobraźnia Albina wydaje się zaskakująco zbieżna z motywem destrukcji i zagłady obecnym, o czym była już mowa, w ekranowych produkcjach sygnowanych przez innych włoskich reżyserów lat 70. – choćby Ferreriego czy Antonioniego. Risi daje jednak, inaczej niż przywołani twórcy, światelko nadziei na „ciąg dalszy” – gdy Albino jako niepełnosprawny wraca do domu ze szpitala, czeka na niego syn, który bez słów pomaga ojcu (pcha inwalidzki wózek). Ostatnia scena ukazująca uśmiech przez łzy obu mężczyzn sugeruje, że konflikt został zażegnany. Jeśli figurę ojca odczytamy jednak metaforycznie, jako symbol instytucji mieszczańskiego systemu, wówczas okaże się, że bunt przeciw „imperialistycznemu państwu międzynarodowych koncernów” paradoksalnie umocnił *status quo*.

Podobną wymowę posiada przywoływany już film Bertolucciego *Tragedia śmiesznego człowieka*. Tuż po premierze wzbudził on niewielkie zainteresowanie krytyki, a wedle Tadeusza Miczki „okazał się największą porażką artystyczną w karierze reżysera”⁵⁰. W centrum uwagi Bertolucciego znajduje się fabrykant, wytwórca nabiału – Primo (Ugo Tognazzi), któremu w dzień urodzin zostaje porwany syn (Riccardo Tognazzi, syn aktora odgrywającego rolę ojca) w celu wyłudzenia okupu. Narracja niesie jed-

⁵⁰ Tadeusz Miczka, *Piętnaście filmów – jeden seans (o filmowych pasjach Bernardo Bertolucciego)*. Zob. *Bernardo Bertolucci w opinii krytyki zagranicznej*, oprac. Tadeusz Miczka, Warszawa 1993, s. 30.

nak wiele niespodzianek – sugerowane w jej toku ścieżki rozwoju fabuły okazują się niejednokrotnie ślepyimi uliczkami. I tak, wiadomość o śmierci syna – którą Primo przyjmuje z bólem, ale nie tracąc zmysłu przedsiębiorcy (nadarza się okazja, by odnowić fabrykę za pieniądze przeznaczone na okup) – to kłamstwo; stanowi ono swoisty sprawdzian „kapitalistycznych imponderabiliów”: na ile mechanizm uznawania korzyści materialnej za najwyższą wartość zawładnął byłym farmerem (i partyzantem). Porwany Giovanni pojawia się bowiem zdrów jak ryba w finale, który zawiera również sugestię, że to właśnie chłopak, sympatyzujący z lewackimi ugrupowaniami, był pomysłodawcą „porwania”. Za taką hipotezą przemawia już sam – pełen dziwnych koincydencji – początek filmu. Przedsiębiorca „przypadkiem” obserwuje porwanie syna przez lornetkę – sprzęt, jaki chwilę wcześniej otrzymał od chłopaka w prezencie.

Niejednoznaczność dramaturgiczną filmu – korespondującą niekiedy z jego formalną organizacją⁵¹ – można tłumaczyć zogniskowaniem narracji na figurze „niezorientowanego w sytuacji”, zagubionego ojca. To z perspektywy Prima poznajemy bowiem większość wydarzeń (subiektywny ogląd sytuacji podkreślony zostaje częstym wykorzystaniem *voice-over*). Sam Bertolucci deklarował, iż *Tragedia śmiesznego człowieka* wyraża specyficzny stan zagubienia, typowy dla ówczesnej sytuacji społecznej: „Nie ma już pewności. Nikt nie wie już co jest prawdą, jeśli idzie o zabójstwo Kennedy’ego lub Alda Moro. W przypadku Moro i Mattei nie wiadomo absolutnie nic [...] Niejasność staje się naszą codzienną pożywką”⁵².

Przywiązanie Prima do fabryki, której bohater poświęcił całe życie, doskonale unaocznia scena w wytwórni nabiątu – gdy przedsiębiorca, powodowany strachem, że będzie musiał się z firmą rozstać, decyduje się spędzić tam noc, zamiast wrócić do swojej willi. W przywołanej sekwencji Primo wśród półek pełnych mlecznych przetworów mówi zresztą o fabryce jako o swoim *Forcie Knox* (na parmezan pada wtedy „ironiczne” ciepłe światło, które sprawia, że ser wydaje się w istocie złotem – fot. 21)⁵³.

⁵¹ Doskonałym przykładem takiej zbieżności jest sekwencja w chlewie, gdzie montaż krótkich ujęć łamiący regułę 180 stopni skutecznie uniemożliwia widzowi rozeznanie się w przestrzeni. Pod względem formalnym film jest jednak w większej części klasyczny – linearną konstrukcję fabularną oraz obecne w filmie „plamy nudy”, które potęgują poczucie powolnego upływu czasu, tłumaczyć można ponownie perspektywą narracji; przefiltrowaniem jej przez psychikę bohatera, który jest człowiekiem przeciętnym, o dość prostym oglądzie świata. Pod względem kompozycji kadrów film przypomina nieco dzieła Antonioniego. Być może dlatego, że operatorem w *Tragedii śmiesznego człowieka* był Carlo Di Palma, który pracował także przy *Powiększeniu i Czerwonej pustyni*.

⁵² Zob. Bernardo Bertolucci *Discussing “Tragedy of a Ridiculous Man”*, „Films and Filming” 1982, no 328, s. 12.

⁵³ Bertolucci pytany, dlaczego bohater ma przedsiębiorstwo nabiątu: „wybrałem taki przemysł, ponieważ podobał mi się obraz trochę ojca, trochę matki; ojca, który produkuje



Fot. 21. *Tragedia śmiesznego człowieka*
(reż. Bernardo Bertolucci, 1981)

Kiedy zaś fabrykant dowiaduje się, że Giovanni nie żyje, jako „rasowy” kapitalista chce wykorzystać ten fakt dla własnego zysku – deklaruje, że *krewnego syna będzie kompostem, który pozwoli odbudować fabrykę*. Zresztą sama intryga, podszyta finansową wymianą „towaru” (pieniędzy na syna), podkreśla merkantylny charakter międzyludzkich relacji; powoduje, że Primo i jego żona także prywatnie jawią się w pierwszej kolejności jako „handlarze”. Ojciec, podobnie jak w filmie *Drogi Tato* będący ofiarą terrorystycznego spisku syna, w swoich działaniach również posługuje się przemocą i podstępem; jest „terrorystą wolnego rynku”.

Prócz Giovanniego, pojawiającego się dopiero w finale *Tragedii śmiesznego człowieka*, młode pokolenie reprezentowane jest w filmie Bertolucciego przez dziewczynę Giovanniego oraz jego przyjaciela Adelfio. Są oni pracownikami w fabryce nabiału (a zarazem studentami), którzy próbują zorganizować strajk⁵⁴; o ich sympatiach lewicowych świadczy przede wszystkim kojarzona z młodymi przestrzeń (pokój syna pełen związanych z kontrkulturą plakatów i książek; mieszkanie Adelfia, gdzie na półce obok autobiografii Marii Callas znajduje się skandalizująca książka Kennetha Angera *Hollywood Babylon*) oraz wypowiedzi starszego pokolenia, m.in. policjanta rewidującego pokój Giovanniego, który nazywa go *lewackim ekstremistą*. Sami młodzi mają problem z autodefinicją, czego świadectwem jest dialog między Adelfiem a Laurą. Chłopak pyta: *Czasami myślę, że jesteśmy prawdziwymi terrorystami. Jeśli nie, kim jesteśmy?*

mleko”. Cyt. za: *Storia del cinema italiano 1977–1985*, red. Vito Zagarrio, Venezia 2005, s. 151.

⁵⁴ Scena strajku w fabryce bywa niekiedy odczytywana (np. przez Roberta P. Kolera – zob. idem, *Bernardo Bertolucci*, New York 1985) jako nawiązanie do filmu *Wszystko w porządku* (*Tout va bien*, 1972) Godarda (postrzeganego jako „duchowego ojca” Bertolucciego). O ile jednak u Godarda robotnicy to bohaterowie działający aktywnie, o tyle w filmie Bertolucciego strajkujący to grupa pasywna, a polityczny terrorizm Adelfia i Laury okazuje się bezskuteczny – pozostają oni na łasce Prima. Nadzieja i witalność ukazana w dziele Godarda ustępuje zatem marazmowi politycznej aktywności. Tropem łączącym oba filmy jest także Vittorio Caprioli, który we *Wszystko w porządku* wciela się w rolę dyrektora, a w *Tragedii śmiesznego człowieka* jest oficerem policji.

dziewczyna zaś odpowiada: *nieaktywnymi proletariuszami dryfującymi pod powierzchnią strumienia historii*.

Choć skojarzenie młodych z lawą, która może eksplodować, zostaje przez studentów obrócone w żart, a w całym filmie żaden terrorystyczny akt nie został pokazany (rozpoczynające film porwanie widziane przez ojca przez lornetkę pozostaje – w sensie dosłownym i metaforycznym – wydarzeniem dalekiego planu; rekonstruujemy je niejako *post-factum* na podstawie informacji z dalszej części filmu), Bertolucci w jasny sposób potępia działania radykalnych wywrotowców. Czyni to w sposób dwojaki – na poziomie dramaturgii filmu (ukazując, że młodzi posługują się w istocie strategią wyzysku i oszustwa), ale i bezpośrednio w dialogach. Jedną z wypowiedzi przedsiębiorcy wydaje się odautorskim komentarzem reżysera: *Dziś dzieci to potwory, bardziej bladzi niż my kiedykolwiek, z martwymi oczami. Traktują swoich ojców albo ze zbyt dużym szacunkiem, albo ze zbyt dużą pogardą. Nie są już zdolni do śmiechu – jedynie wyszydzą lub są pośepni. A przede wszystkim już nie mówią. Nie wiemy, czy ich milczenie to prośba o pomoc, czy strzał. To kryminaliści*. Słowa te są zresztą bardzo podobne do wypowiedzi z początku lat 70. Pier Paolo Pasoliniego – prawodawcy, ale i krytyka kontestacyjnego ruchu. W jednym z wywiadów reżyser *Mammy Romy* deklarował:

Młodzież od piętnastego do dwudziestego czy dwudziestego drugiego roku jest straszna. [...] Młodzi nie umieją mówić, są zupełnie bełkotliwi, mają się nie wiadomo za kogo. Po prostu jedna rozpacz. [...] Ci młodzi zupełnie stracili osobowość [...]. Jeśli przejdziesz się ulicą na rzymskim przedmieściu albo gdzieś pod Mediolanem i zobaczysz grupę młodych ludzi, nic, ale to nic w nich nie powie ci, czy to przestępcy, i czy przypadkiem za parę minut cię nie zamordują⁵⁵.

W *Tragedii śmiesznego człowieka* Bertolucci po raz pierwszy przyjął perspektywę ojca – a zatem figury, którą w swych filmach zazwyczaj uśmiercał (fabularnie bądź symbolicznie). To przesunięcie wydaje mi się znamienne, choć przecież postawa Prima, podobnie jak ta młodego

⁵⁵ *Dzisiejsze 15-dwudziestolatki są straszne...* Wywiad z Pier Paolo Pasolinim, tłum. W. Bońkowski, „Lewa Noga” 2000, nr 12. Biorąc pod uwagę okoliczności śmierci reżysera, słowa te można uznać za profetyczne. Podobną diagnozę zawarł Pasolini w swoim eseju *Młodzi nieszczęśliwcy*: „Nie ma grupy chłopców spotkanych na ulicy, która nie mogłaby być grupą kryminalistów. Nie mają żadnego światła w oczach: rysy ich twarzy przypominają automaty, nic osobistego nie wyróżnia ich od wewnątrz. [...] Ich milczenie może poprzedzać drżącą prośbę o pomoc (jaką pomoc?), ale może poprzedzać też cios nożem. Nie panują już oni nad swymi czynami – rzecz by można – nad swoimi mięśniami. Cofnęli się – pod zewnętrznym pozorem wyższego poziomu edukacji szkolnej i poprawy warunków życia – do prymitywnego prostactwa”. Pier Paolo Pasolini, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, wybór i wstęp M. Werner, Warszawa 2012, s. 328.



Fot. 22. *Tragedia śmiesznego człowieka*
(reż. Bernardo Bertolucci, 1981)

pokolenia, podlega w *Tragedii śmiesznego człowieka* ostrej krytyce. Ówczesną sytuację społeczną we Włoszech dobrze unaocznia epizod rozgrywający się w chlewie (fot. 22). To tam Primo dowiaduje się od Laury i Adelfio o rzekomej śmierci syna i wraz z nimi ustala nowy plan – by przeznaczyć pieniądze okupu na odnowę fabryki. Sekwencja ta zbudowana jest na zasadzie montażu równoległego: obrazy bohaterów przeplatane są ujęciami zarzynania świń (preraźliwe dźwięki przez nie wydawane stanowią akompaniament dla słów postaci). Montaż zestawiający przedsiębiorcę ze świniobiciem (pomysł z ducha eisensteinowski) można interpretować jako wizualizację procesu „zarzynania” własnej świadomości przez bohatera, który, myśląc o własnej korzyści, z łatwością przyjmuje tragiczną wiadomość o śmierci syna (a może, po prostu, jako dosadną sugestię, że Primo to świnia). Warto jednak zwrócić uwagę, że obrazy „świniobicia” przeplatane są również ujęciami prezentującymi Adelfia i Laurę. Scena ta jest swoistym hołdem złożonym Pasolinimu – odsyła do filmu *Chlew* (1969; skojarzenie to jest tym bardziej prawomocne, że także w tamtym dziele zagrał Ugo Tognazzi). Nie chodzi przy tym tylko o podobieństwo wizualne, ale również dyskursywne – Bertolucci powtarza bowiem diagnozę Pasoliniego, który o swoim filmie mówił:

Chlew to społeczeństwo, w którym żyję, społeczeństwo pożerające nie tylko jednostki nieposłuszne jego prawom, ale także ludzi uległych, konformistów [...]. Odkąd przekroczyłem czterdziestkę, utraciłem całkowicie nadzieję odnowy [...] Przybrałem więc pozę humorystycznej mądrości, która w gruncie rzeczy mnie ratuje. Jest to humor nieco odrażający. Kiedy oglądamy poszczególne fragmenty filmu, mogą być one wzniosłe lub zabawne, lecz w całości są przerażająco lodowate⁵⁶.

Kluczowa dla diagnozy włoskiego społeczeństwa wydaje się ostatnia scena filmu – osobliwej dyskoteki. Przy dźwiękach muzyki punkowej

⁵⁶ Cyt. za: Jerzy Kossak, *Kino Pasoliniego*, Warszawa 1976, s. 2.

tańczy młode pokolenie (wśród nich m.in. Adelfio) oglądane z rozbawieniem przez starszą generację siedzącą pod ścianą sali. Po frenetycznych dźwiękach następuje tradycyjna muzyka regionalna – wtedy na parkiet wychodzą rodzice. W tej scenie spotkania „nowego ze starym” powraca także syn Prima. Choć wydaje się, że Giovanni odniósł zwycięstwo (udało mu się wyłudzić pieniądze ojca), to jednak film sugeruje, że całe zajście miało charakter młodzieńczego wybryku, który nie zmienił *status quo* (w finale Primo deklaruje, że nie chce znać prawdy, cieszy się z powrotu syna na łono rodziny). Porażka „terrorystów” polega jednak przede wszystkim na tym, iż wbrew deklaracjom zerwania z systemem – sami działają podług strategii wyzysku.

Można zatem powiedzieć, że choć Bertolucci nie koncentruje swej uwagi na terroryzmie *per se*, ukazuje jednak jego społeczne efekty. Wypowiadając się na temat filmu, reżyser deklarował:

Terroryzm wydaje mi się zbyt istotną sprawą, by zostawiać ją terrorystom. Wpłynął on bowiem w takim stopniu na ludzi, że wydaje mi się niemożliwe, by zrobić dziś film o Włoszech, który by nie traktował w jakiś sposób o terroryzmie. Terroryzm ponosił porażkę jako ruch masowy [...], ale cały czas modyfikuje psychologiczne relacje między ludźmi⁵⁷.

Trzeba wreszcie podkreślić, że Bertolucci – jako jeden z nielicznych włoskich Autorów – zrealizował filmy traktujące zarówno o ruchu oporu (*Strategia pająka*), jak i dekadzie lat 70. (*Tragedia śmiesznego człowieka*). Sam reżyser, budując być może nieintencjonalnie dyskursywne połączenie między obydwoma dziełami, przyznawał:

Faktycznie, *Tragedia śmiesznego człowieka* jest ściśle związana ze *Strategią pająka*; jest jakby jej lustrzanym odbiciem [...]. Tu ojciec wyrusza na poszukiwanie syna, który dla niego jest nieznajomy i który podobnie jak Athos senior jest zdrajcą⁵⁸.

⁵⁷ Cyt. za: Robert P. Kolker, *Bernardo Bertolucci*, New York 1985, s. 167.

⁵⁸ Wypowiedź zamieszczona w „Cahiers du Cinéma” 1981, nr 330, s. 28. Sam Bertolucci łączył *Tragedię śmiesznego człowieka* także z *Wiekami XX*: „W pewnym sensie Primo to Olmo 40 lat później. To ojciec, który stał się szefem; szefem, który jest partyzantem, komunistą i farmerem. [...] Primo, który kiedyś był Olmo, konfrontuje swój polityczny projekt z Laurą i Adelfio, którzy są swego rodzaju kontynuacją Leonidy – małego chłopca z *Wieków XX*, który zastrasza *padrone*. [...] Laura i Adelfio, jak Leonida wiele lat wcześniej, reprezentują tradycję wiejskiego komunizmu, który nie waha się zaarrestować ojca (*padre*), gdy staje się szefem (*padrone*)”. Cyt. za: Robert P. Kolker, *Bernardo...*, s. 192. Notabene, w 1977 r. bracia Taviani nakręcili film *We władzy ojca* (*Padre padrone*). Ciekawostką jest fakt, że w *Tragedii śmiesznego człowieka* gra Adriana Asti, która wcieliła się w ciotkę w filmie Bertolucciego *Przed rewolucją*.

Doszukując się podobieństw między *Strategią pająka* a *Tragedią śmiesznego człowieka*, można powiedzieć, iż główni bohaterowie w obu filmach zostają złapani w sieć historii, którą stworzyli – w *Strategii pająka* syn podtrzymuje mit ojca; tu syn odnosi tylko chwilowe zwycięstwo. Primo, podobnie jak Athos junior o ojcu, próbuje stworzyć narrację o synu i podług niej interpretować wydarzenia. W obu filmach pojawiają się także: motyw marynarza (prócz lornetki Primo dostaje od syna marynarską czapkę) oraz obrazy włoskiego prymitywisty Ligabue; wykorzystano również muzykę Verdiego.

Motyw rodziny, w której jak w soczewce skupiają się społeczne problemy doby *anni di piombo*, pojawia się również w filmie *Sekrety, sekrety* (1984) zrealizowanym przez Giuseppe Bertolucciego. Podobnie jak jego brat Bernardo, reżyser *Sekretów* deklaruje, iż próbował „unaocznic wpływ, jaki terroryzm ma na tkankę społeczną i – pokazać jego efekty”⁵⁹. Tak samo jak w *Tragedii śmiesznego człowieka*, jedyną „akcję terrorystyczną” oglądamy na początku filmu, niejako w formule prologu; Laura, która w toku narracji okazuje się główną bohaterką, w pierwszych minutach dokonuje podwójnego zabójstwa – dobija rannego sędziego (cel akcji) oraz swojego kolegę, niepotrafiącego wykonać wyroku śmierci na przedstawicielu znienawidzonej władzy⁶⁰. Postać Laury stanowi swoiste spoiwo całego filmu. Składa się on bowiem z luźno powiązanych ze sobą epizodów prezentujących zachowania kobiet bliskich bohaterce albo jej ofierze – zabitemu terroryście. Fabuła Giuseppe Bertolucciego przenosi nas zatem w kobiece uniwersum; to bohaterki (i ich tytułowe sekrety) pozostają w centrum uwagi reżysera. Relacja ojciec – syn – motyw dość popularny, o czym była już mowa, w filmach o *anni di piombo* (głównie w tych zrealizowanych po roku 1978) zostaje zastąpiona tu związkiem matki i córki. Inaczej niż w większości włoskich filmów, w *Sekretach* mężczyźni są albo nieobecni, albo odgrywają role drugoplanowe bądź epizodyczne; sporo jest także wątków pobocznych, które nie są związane z tematyką terroryzmu. Za sprawą takiej polifonicznej struktury narracji – podobnej do tej z *Trzech braci* Rosiego – „politycznej przemocy” nie zostaje przyznane uprzywilejowane miejsce (hipoteza ta znajduje swoje umocowanie w wypowiedziach Giuseppe Bertolucciego twierdzącego, iż „jedną ze szkód, którą terroryzm wyrządził naszemu społeczeństwu, stanowi zmonopolizowanie uwagi publicznej tylko przez terroryzm”⁶¹). Trudno oprzeć się jednak wrażeniu, że problem terroryzmu pozostaje dla filmu tak czy ina-

⁵⁹ Cyt. za *Imagining Terrorism...*, s. 93.

⁶⁰ W tym filmie także można doszukać się odniesień do mitu *resistenzy* – początkowa akcja była bowiem ponoć inspirowana opowieścią eks-partyzanta i filmowego montażysty – Kima Arcalli, który podczas partyzantki był świadkiem, jak jego kolega z nerwów sam postrzelił się w nogę. Informację podaje za: Christian Uva, *Schermi...*, s. 54.

⁶¹ Fragment wywiadu zamieszczonego w „L'Espresso”, 10.03.1985.

czej kluczowy – zabójstwa popełnione przez Laurę determinują zachowanie innych postaci, a tym samym rozwój wydarzeń (matka Laury popełnia samobójstwo, odkrywając sekretną stronę życia córki; niania terrorystki zrywa z nią kontakt, zaś siostra przyrodnia zabitego terrorysty rezygnuje ze zdemaskowania mordercy).

Giuseppe Bertolucci buduje przy tym analogię między psychologiczną nędzą postaci, będących świadkami bądź aktywnymi uczestnikami *anni di piombo*, a krajobrazami zniszczonej po (faktycznym, w 1980 r.) trzęsieniu ziemi Irpinii, gdzie rozgrywa się akcja filmu. Labiryntowa struktura przestrzeni – częste obrazy opuszczonych, krętych uliczek oraz korytarzy, odzwierciedlające do pewnego stopnia mozaikową i nieliniową strukturę narracyjną *Sekretów...* – zdaje się zarazem ilustrować impas, w jakim za sprawą terroryzmu znalazły się Włochy (trudną sytuację diagnozuje w filmie niania: *biedna Italia, nieszczęsny świat*).

Kluczowa dla tematu *anni di piombo* jest z pewnością końcowa scena filmu, w której przesłuchiwana przez sędzinę Laura demaskuje swoich towarzyszy, podając ich dokładne dane. Finałowy odjazd kamery powoduje, że oświetlony pokój, w którym bohaterka zeznaje, staje się w ostatnim ujęciu malutkim jasnym punkcikiem spowitym czernią pozostałej części kadru. Scenę tę można interpretować dwojako: albo jako „światelko nadziei” na zmianę sytuacji (według Ruth Glynn skruszona terrorystka symbolizuje proces nawrócenia, przepracowywania społecznej traumy⁶²), albo jako sugestię zgoła przeciwną – tę mianowicie, że pojedynczy akt ekspiacji niewiele znaczy w społeczeństwie pogrążającym się w mroku⁶³.

Sekwencją, w której dopatrywano się odautorskiego komentarza na temat *pentitismo* (współpracy skruszonych terrorystów z wymiarem sprawiedliwości), jest epizod ujawnienia przez dziecko sędziny zdrady jej męża. Donosząc na ojca, dziewczynka nie tylko skazuje go na karę (sędzina w przyпадку gniewu krzyczy, że go wygna), ale także rani matkę i zmusza ją (skoro fakty zostały głośno przedstawione) do podjęcia decyzji. Zdaniem włoskiego krytyka Giancarlo Lombardiego w scenie tej Bertolucci podkreśla negatywne skutki *pentitismo*⁶⁴. Teza ta wydaje mi się zbyt śmiała (i nieuzasadniona). Jedyne, co reżyser unaocznia (jeśli w ogóle jako zasadny przyjąć metaforyczny charakter przywołanej sekwencji), to swoiste „koszty własne”, które społeczeństwo włoskie musi ponieść, rozliczając się z *anni di piombo* (choć nie zostaje to w filmie wyjaśnione, możemy przypuszczać,

⁶² Zob. także Ruth Glynn, *Through the Lens of Trauma: The Figure of the Female Terrorist in „Il prigioniero” and “Buongiorno, notte”*, [w:] *Imagining Terrorism...*, s. 156.

⁶³ W tym duchu czyta finał filmu Tadeusz Miczka – zob. idem, *W Cinecittà i okolicach...*, s. 429.

⁶⁴ Giancarlo Lombardi, *Screening Terror: Political Terrorism in Italian Cinema*, [w:] *Imagining Terrorism...*, s. 92.

że ujawniony sekret doprowadzi do rozbicia rodziny – a zatem, w planie metaforycznym, do podziału włoskiego społeczeństwa).

W filmie *Segreti, segreti* podjęty został jeszcze jeden wątek istotny dla włoskiego terroryzmu, a mianowicie rola mediów w politycznej walce oraz kreowaniu atmosfery strachu. Włączenie w narrację urywków telewizyjnych i enigmatycznych wiadomości radiowych o zamachach, okolonych równie „spektakularnymi” reklamami, zdaje się jednoznacznie wskazywać, iż – jak twierdził reżyser – media „prezentują terroryzm w formie długiego kryminału w odcinkach. Każdego dnia oczekujemy, że dowiemy się nieco więcej”⁶⁵. Zdiagnozowana w filmie niekończąca się „krwawa telenowela” wpisuje się w postępujący w latach 70. proces nazwany przez Christiana Uvę „dematerializacją terroryzmu w kulturze spektaklu”⁶⁶. Jak słusznie zauważa Franco Bernardi, włoski terroryzm dołączył do „zdematerializowanej” sfery wówczas, kiedy jego aktorzy – żyjący w ukryciu, a zatem jednakowo zdepersonalizowani, zatomizowani, pozbawieni konkretnego życia, zyskali możliwość oddziaływania na społeczeństwo poprzez środki masowego przekazu. Badacz zwraca przy tym uwagę, że „efekt medialny akcji terrorystycznej” bywał częstokroć silniejszy niż same zamachy; przeznaczony był bowiem dla osób przyzwyczajonych do spektakularnych informacji⁶⁷.

Mocny akord (*Próba orkiestry* Federico Felliniego)

Wątek mediów, a dokładniej telewizji, pojawia się także w dziele Federico Felliniego *Próba orkiestry* (*Prova d'orchestra*, 1978), który powszechnie uważany jest za wypowiedź Mistrza o ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej we Włoszech⁶⁸. W warstwie narracyjnej film z początku przypomina telewizyjny reportaż. Ekipa telewizyjna z operatorem, któremu głosu udziela sam Fellini, zamierza zrealizować materiał z tytułowej próby orkiestry zgromadzonej w koncertowej sali. Film tylko pozornie

⁶⁵ Fragment wywiadu zamieszczonego w „L'Espresso”, 10.03.1985.

⁶⁶ Christian Uva, *Schermi...*, s. 35.

⁶⁷ Cyt. za *Settantasette. La rivoluzione che viene*, red. Sergio Bianchi, Lanfranco Caminiti, Roma 2004, s. 174–175.

⁶⁸ Film, zrealizowany na zlecenie Rai, był koprodukcją włosko-niemiecką; najpierw pokazywany był w telewizji, później dopiero w kinach. Naznaczone terrorem lata 70. Fellini chciał skomentować także w sześciuodcinkowym serialu spod znaku *giallo*, który zamierzał zrealizować na podstawie autobiograficznej książki *La valle delle farfalle* policjanta Nicolì Longo. Ostatecznie jednak projekt nigdy nie doszedł do skutku. Więcej na ten temat zob. Alessandro Casanova, *Scritti e immaginati. I film mai realizzati di Federico Fellini*, Rimini 2005, s. 105.

przedstawia obraz świata empirycznie prawdopodobnego; dzieło dryfuje raczej w stronę alegorii, w której orkiestra symbolizuje włoskie społeczeństwo, zaś dyrygent – blondyn z silnym niemieckim akcentem, uosabia władzę. Taki charakter dzieła podkreśla konstrukcja przestrzeni diegetycznej filmu: Fellini wykorzystuje tu znany z XX-wiecznej parabolicznej prozy motyw przestrzeni zamkniętej, której nadawane są cechy matrycy przenoszonej na świat rzeczywisty. Próba orkiestry osiąga tym samym rangę metafory politycznych tarć (i zestrojeń), panujące zaś podczas niej stosunki opisują mechanizmy życia społecznego. Groteskowy rys nadają filmowi osobliwe postaci muzyków, m.in. neurotyczny skrzypek, błada flecistka rodem z dawnej pantomimy, wiekowy kłarnecista oraz grubas z tubą⁶⁹. Ich przerysowane zachowanie i spory zbliżają film do pamfletu na obyczaje polityczne Włoch lat 70⁷⁰.

W dziele Felliniego atmosferę strachu i zagrożenia właściwą *anni di piombo* budują dźwięki policyjnych syren oraz dziwne hałasy dochodzące ze świata zewnętrznego (spoza muru oratorium), ale także słowa uczestników próby – dyrygent poproszony na stronie o wypowiedź na temat muzyków mówi, iż czuje się niezręcznie, boi się, że ktoś może zrozumieć jego opinię błędnie i doń strzelić. Narastający konflikt między członkami orkiestry a dyrygentem – spór rozpoczęty żądaniem przedstawiciela związków zawodowych o godziwą zapłatę za udzielane wywiady (deklaruje on, iż *muzyk niewolnik* stał się *samoświadomym pracownikiem*; w postaci tej dopatrywano się podobieństwa z Enrico Berlinguerem, liderem komunistów⁷¹) – odczytywano rzecz jasna przez pryzmat społecznych

⁶⁹ Muzycy mówią dialektami różnych regionów Włoch, co z jednej strony nadaje barwność postaciom, z drugiej akcentuje znaczenie symboliczne: orkiestra reprezentuje bowiem rozbitą rodzinę Włochów, każdy mówi odrębnym językiem, nie ma możliwości porozumienia. Maria Kornatowska podaje ciekawe szczegóły dotyczące doboru postaci: w roli dyrygenta wystąpił np. naturszczyk Baldwin Baas – Holender mieszkający w Berlinie, który „nie znał języka włoskiego i okazał się organicznie niemuzyczny”. Zob. Maria Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1989, s. 189.

⁷⁰ W takim trybie film został odczytany po pierwszym pokazie filmu dla polityków i dziennikarzy. Corrado Augias na łamach „La Repubblica” napisał: „*Próba orkiestry* to pierwszy polityczny film Felliniego w formie alegorii. [...] W okropnych pyskach muzyków mamy rozpoznać siebie, zaś antyczne oratorium, które powoli wypełnia się obraźliwymi napisami i ostatecznie rozsypuje się w kawałki to Italia”. Corrado Augias, *Ma chi è il direttore d'Orchestra?*, „La Repubblica”, 20.10.1978. Podobne głosy słychać było i później. Morando Morandini na łamach „Corriere della Sera” pisał: „*Próba orkiestry* to alegoria polityczna o włoskim społeczeństwie, które jest skorodowane absurdalną ideologią i roztrzęsione rewolucyjnym delirium”. Morando Morandini, *Macché Rebus, è solo un film di Fellini*, „Corriere della Sera”, 25.02.1979.

⁷¹ Skojarzenie to miało być wzmocnione przez sardyński akcent, jakim początkowo posługiwał się w filmie szef związków zawodowych. Fellini kazał więc postaci mówić w dialekcie romanesco, ale w ostatecznej wersji *Próby orkiestry* został krótki fragment,

strajków i zamieszek, które nasiliły się we Włoszech po 1968 r.⁷² Wykrzykiwane przez muzyków slogany, nawołujące do „zdetronizowania władzy” (*śmierć dyrygentowi! Orkiestra-terror, kto gra jest zdrajcą!* [*Orchestra-terrore-chi suona-è-un traditore*]) oraz bójki między skłóconymi frakcjami artystów, budziły zaś jednoznaczne skojarzenia z nasilającą się przemocą (część muzyków uosabia pokojowe oblicze kontestacji – oddaje się miłosnym igraszkom; inni malują na ścianach polityczne hasła i chwytają za broń).

Fellini nie ogranicza się jednak do unaocznienia ówczesnej sytuacji – ukazuje jej potencjalne skutki, ciąg dalszy buntu i „bratobójczej walki”. Wielki metronom (fot. 23), który zastąpił dyrygenta, nie spełnia bowiem oczekiwań muzyków; rozlegają się krzyki – *śmierć metronomom, metronom na szafot*. Nerwowe, gwałtowne ruchy kamery budują wrażenie ogólnego chaosu, niepokoju oraz narastającego szaleństwa; gdy na chwilę gaśnie światło, rozpętuje się istne pandemonium przypominające Boschowskie piekło z *Ogródu rozkoszy ziemskich*⁷³. Kakoфонia dźwięków i obrazów ilustrujących totalną anarchię (migotliwy płomień świec wydobywa z ciemności twarze, nadając obrazowi rysu ekspresjonistycznego) zostaje zakończona katastrofą – ogromna metalowa kula (jakże dosadny symbol „dekady ołowiu”!) przebija ściany oratorium. Przerażeni muzycy posłusznie zaczynają wykonywać polecenia dyrygenta, który, korzystając z zamieszania, wznawia próbę. Harmonijna muzyka w zrujnowanym oratorium może oznaczać kruchy stan równowagi wspólnego społecznego wysiłku, podjętego, by przezwyciężyć problemy (fot. 24). Jednak Fellini nie pozostawia złudzeń – dyrygent, ponownie niezadowolony z gry, coraz śmielej zaczyna wydawać komendy, najpierw po włosku, później po niemiecku; film kończy się ściemnie-

w którym słychać pierwotny akcent sardyński. Nie wiadomo, czy to błąd, czy żart; sam reżyser przekonywał jednak w wywiadach, że wybranie dialektu sardyńskiego nie było celową aluzją do Berlinguera. Więcej na ten temat zob. Andrea Minuz, *Viaggio al Termine dell'Italia. Fellini politico*, Rubbettino 2012, s. 176.

⁷² Oczywiście, jak słusznie zauważa Kornatowska, *Próba orkiestry* „siłą rzeczy kontynuuje też autorski dyskurs o sztuce. Zatem znowu wizja zmierzchu sztuki, anachronicznej w świecie mechanicznych gadżetów i mediów, oddzielonej od sacrum. Muzycy traktują muzykę jak regulowaną związkowymi normami najzwyczajszą pracę. Gadają podczas próby, załatwiają interesy” (Maria Kornatowska, *Fellini*, s. 186). Osobliwą propozycję interpretacji prezentuje także Lino Micciché. Choć w swoim esej przychylił się do politycznego odczytania filmu, zauważa również, iż można je czytać także w kluczu psychoanalitycznym jako wizualizację walki *id* (anarchistycznej orkiestry) z *super ego* (dyrygenta) artysty. Lino Micciché, *Il cinema italiano degli anni 70.*, Venezia 1980, s. 309.

⁷³ Skojarzenie to jest o tyle uzasadnione, iż w tryptyku Boscha *Ogród rozkoszy ziemskich* piekło ma charakter „muzyczny” – przykuci do rozmaitych instrumentów potępińcy cierpią katusze osamotnienia. Pośrodku owej dziwnej orkiestry stoi zaś... wielki metronom. Całość obrazu utrzymana jest podobnie jak sekwencja buntu w późniejszym filmie, w ciemnych barwach.



Fot. 23. – *Próba orkiestry*
(reż. Federico Fellini, 1978)



Fot. 24. – *Próba orkiestry*
(reż. Federico Fellini, 1978)

niem, a czerni ekranu towarzyszy chrapliwy wrzask, nasuwający skojarzenia z przemówieniami Hitlera⁷⁴. Reżyser pokazuje więc, jak na zgłiszczach chwiejnej demokracji wyrasta dyktatura. Sam Fellini, komentując swój film, mówił: „odnoszę wrażenie, że faszyzm i niedojrzałość są w jakiejś mierze trwałymi i historycznymi sezonami naszego życia: niedojrzałość – życia prywatnego, faszyzm – narodowego”⁷⁵.

Fellini w *Próbie orkiestry* obnaża partykularyzm interesów włoskiego społeczeństwa lat 70., demagogię żądań politycznych ekstremistów i ich haseł kwestionujących ład i wartości w imię infantylnego nihilizmu. Z tego względu film nie spotkał się z przychylnością środowiska ultralewicowego (w „rewolucyjnym” periodyku „Il secolo XIX” pisano: „To niepokojące, że rządzący nie dostrzegają pozytywnego fermentu, który

⁷⁴ W figurze dyrygenta dopatrywano się różnych postaci – wskazywano niekiedy na Edgardo Sogno, który kilka lat wcześniej oskarżony został o planowanie zamachu stanu, oraz na Gianniego Agnelli włoskiego przemysłowca i akcjonariusza Fiata. Hipotezy te nie były jednak poparte przekonującymi argumentami. Ciekawą opinię sformułował pisarz Giovanni Testori, który zganił zbyt oczywiste odniesienie do figury Hitlera, zauważając przy tym, że postać mówi językiem hybrydalnym, „w którym niemiecki miesza się z rosyjskim Stalina”. Giovanni Testori, *Un'insubordinazione di natura metafisica*, „Il Tempo”, 14.01.1979.

⁷⁵ Maria Kornatowska, *Fellini*, s. 186.

każda kontestacja niesie ze sobą⁷⁶), oraz nie zyskał aprobaty przedstawicieli włoskiej partii komunistycznej. Pietro Ingrao, pierwszy komunistą sprawujący urząd przewodniczącego izby deputowanych, mówił o *Próbie orkiestry*:

Film mi się nie podoba. Sprawy są bardziej złożone niż zostało to w nim przedstawione. Nie widzę degeneracji i upadku we Włoszech. Italia zmieniła się, ludzie dojrżeli do demokracji. Nieporządek i nieposłuszeństwo nie są chorobą, ale koniecznym i płodnym etapem pozytywnej transformacji⁷⁷.

Odmiennego zdania był Giulio Andreotti, wedle którego *Próba orkiestry* udowadnia „że nieustanne dyskusje i kłótnie do niczego nie prowadzą”. Ówczesny premier deklarował:

Film bardzo mi się podobał, wynika z niego, że bez pewnej harmonii wszystko upada, wrzaski i pokrzykiwania nie są konstruktywne; by zrealizować koncert każdy musi grać na swoim instrumencie tj. zaakceptować własną rolę⁷⁸.

* * *

Zapoczątkowaną pod koniec lat 70. debatę o znaczeniu *anni di piombo* w następujący sposób komentuje włoski historyk Sergio Luzzatto:

Z pokoleniem ojców, którzy w wieku 20 lat musieli wybrać faszyzm czy antyfaszyzm, pokolenie '68 dzieliło przekonanie, które ich dzieci z trudem potrafiły zrozumieć lub skonceptualizować: chęć rewolucji. Po traumie utraty złudzeń, pokoleniu '68 nie pozostało nic innego, jak chęć wyrażenia opinii o charakterze nihilistycznym mniej lub bardziej przebrany za liberalizm⁷⁹.

⁷⁶ Mauro Mancioti, *Il film che piace al palazzo*, „Il Secolo XIX”, 23.02.1979.

⁷⁷ Cyt. za: Lietta Tornabuoni, *Prova d'Orchestra al Quirinale*, „La Stampa”, 20.10.1978.

⁷⁸ *Ibidem*. Na łamach «L'Europeo» Andreotti pisał: „W *Próbie orkiestry* mowa jest o dobrym wyborze rządzących, wedle kompetencji, kręgosłupa moralnego, obiektywnie. Mowa jest także o możliwości nałożenia adekwatnej kontroli, która zabezpieczyłaby szacunek należny każdej istocie ludzkiej i zapobiegłaby u źródła każdemu pragnieniu przewrotu: diabeł kryje się czasem tam, gdzie się go nie spodziewamy”. Cyt. za: Carlo Lazzaro, *Andreotti giudica Fellini*, „L'Europeo”, 7.12.1978. Fellini po tym komentarzu wystosował do premiera list z podziękowaniami: „Przeczytałem w „L'Europeo” Pańską inteligentną i wyważoną analizę mojego filmu, i muszę przyznać, że doznałem ogromnej satysfakcji. [...] Mam nadzieję, że będę miał okazję niedługo spotkać Pana i powtórzyć osobiście, jak doceniam Pański przyjacielski gest”. Korespondencja między politykiem a reżyserem – który, co zaświadcza listy, zwracał się później do Andreottiego po imieniu – trwała latami. Ta obopólna sympatia wyrażona została przez Felliniego prośbą, aby Złotego Lwa przyznać mu za całokształt twórczości w roku 1985 wręczył mu właśnie Andreotti. Przedruk wybranych listów w: Andrea Minuz, *Viaggio al...*, s. 225–230.

⁷⁹ Sergio Luzzatto, *La crisi dell' antifascismo*, Turin 2004, s. 36–37.

Znamienne, że w filmach omówionych w niniejszym rozdziale często pojawia się motyw edypalny (*Drogi Tato*, *Tragedia śmiesznego człowieka*, *Ugodzić w serce*). Jego obecność tłumaczona jest rozmaicie: Pierre Sorlin przypisuje ją „modzie na Freuda”, zaś Angela Dalle Vacche cokolwiek ryzykownie upatruje popularności tego motywu we wpływie na włoską kulturę z jednej strony katolicyzmu, z drugiej zaś – historyzmu w ujęciu Giambattisty Vico. Wedle badaczki⁸⁰ te dwie „tradycje” nadały przeszłości „status ojca”, stąd dyskusja o niej została przez filmowców ubrana w kostium mitu o Edypie. Podejmując psychoanalityczny trop, można by także zaryzykować twierdzenie, iż częsta obecność w kinie włoskim tamtych lat relacji syn – ojciec ma związek z zabójstwem Moro. W tej perspektywie narracje o zabiciu „ojca narodu” byłyby próbą przepracowania traumy; inne filmy sięgające po motyw stosunków synowsko-ojcowskich stanowiłyby także część tego procesu. Wykorzystanie edypalnego motywu przez włoskich filmowców może być wreszcie odczytywane jako zabieg umożliwiający oswojenie trudnej przeszłości w tym sensie, że sugeruje on, iż młodzieżowy bunt, który ukazał w latach 70. swe pełne przemocy oblicze, powinien być rozpatrywany w kategoriach uniwersalnego archetypu – który przez swą niezbywalność stanowi swoiste usprawiedliwienie dla działań włoskich terrorystów.

Ciekawy w tym kontekście wydaje się inny popularny szczególnie w latach 80. schemat narracji nazwany przez Alana Leary'ego modelem „erotyczno-politycznym”. Wątek terroryzmu pojawia się w nim zazwyczaj w postaci lewackiego „wywrotowca” – mężczyzny bez zobowiązań, pociągającego fizycznie⁸¹, z którym nawiązuje romans zamężna lub zaręczona, dobrze wykształcona i najczęściej zamożna kobieta. W przywołanym schemacie na pierwszym planie pozostaje relacja erotyczna pary; każdy z filmów „politico-erotico” zawiera więc co najmniej jedną długą scenę „łózkową”, w której bohaterka – bardziej w przenośni niż dosłownie – pozbywa się obyczajowego gorsetu. Powyższe uwagi dotyczą filmów: *Upadek zbuntowanych aniołów*, *Kleinhoff Hotel* oraz *Diabeł wcielony* (ten ostatni film to swoista wariacja przedstawionych schematów). Kojarzą one terroryzm z pasją, pożądaniem, szaloną miłością, a zatem zaślepiającym „przestępstwem afektu”. Seksapil terrorysty może być tu interpretowany jako symbol „śmiertelnej charyzmy” terroryzmu, zaś uwiedziona (niezaangażowana politycznie) kobieta zdaje się uosobieniem swoistej

⁸⁰ Angela Dalle Vacche, *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema*, Princeton 1992, s. 15.

⁸¹ Beverly Allen słusznie spostrzega, że w filmach, ale i literaturze o *anni di piombo* lewacy są zazwyczaj młodzi i pociągający, a ultrapravicowcy – to mężczyźni w średnim wieku z brzuszkami. Zob. Beverly Allen, *Terrorism Tales: Gender and the Fictions of Italian National Identity*, „Italica” 1992, vol. 69, no 2, s. 170.

fascynacji wywrotową działalnością. Namiętny romans (z terrorystą/zmem) rozpada się: „rewolucjonista” zazwyczaj ginie, a w zakończeniu filmów kobiety wracają do swoich mężów lub narzeczonych. Podobnie jak w fabułach wykorzystujących motyw ojciec – syn mamy zatem sugestie, że zachwiany chwilowo porządek zostanie zachowany – przygoda z „fascynującym terroryzmem” nie trwa długo.

Rozdział 6

Fabularyzacje zabójstwa Alda Moro w filmie fabularnym

„Umarł, ponieważ ta Republika żyje” – napisano w „Corriere della Sera” 10 maja 1978 r. Precyzyjnie zaplanowany akt terroru, którego celem było uniemożliwienie tzw. *compromesso storico* (sojuszu chadecji z komunistami), miał miejsce niespełna dwa miesiące wcześniej, 16 marca. Aldo Moro – były premier rządu i lider Chrześcijańskiej Demokracji – został porwany w drodze ze swego domu do siedziby włoskiego parlamentu, gdzie miał wygłosić przemówienie wzywające do poparcia decyzji o wejściu włoskiej partii komunistycznej do koalicji rządowej. W trakcie uprowadzenia polityka zginęło jego pięciu ochroniarzy. Policja okazała się bezradna w poszukiwaniach zakładnika, rząd zaś nie chciał negocjować z porywaczami, odmawiając uwolnienia aresztowanych terrorystów w zamian za oswobodzenie Moro. Nie pomogły jego listy pisane do partyjnych kolegów oraz do bliskiego mu papieża Pawła VI. Po 55 dniach niewoli Moro zostaje zamordowany przez Czerwone Brygady. Jego ciało odnaleziono (dzięki wskazówce terrorystów) w bagażniku czerwonego Renault w Rzymie, zaparkowanego między siedzibą chadecji i włoskiej partii komunistycznej (dokładnie w połowie drogi), co odczytano jako symboliczny znak niedokończonej, „pojednawczej” podróży byłego premiera. Moro miał dwa pogrzeby: jeden o charakterze prywatnym (spełniając wolę zmarłego, rodzina nie zaprosiła na uroczystość pochówku żadnego przedstawiciela rządu); drugi – oficjalny – został zorganizowany przez włoskie władze¹.

Zabójstwo Alda Moro na trwałe zapisało się w pamięci kulturowej powojennych Włoch i jest nadal szeroko komentowane w literaturze oraz teatrze². Przez wiele lat najważniejszym obrazem związanym

¹ O działalności Czerwonych Brygad i tragedii Alda Moro traktuje popularnonaukowa książka: Piotr Borucki, *Czerwone Brygady – czarna rzeczywistość Włoch*, Warszawa 1980.

² Pomijając wspomnienia terrorystki Anny Marii Braghetti (*Il prigioniero*), które stały się inspiracją dla omawianego dalej filmu *Witaj, nocy Bellocchia*, w 35. rocznicę śmierci Moro ukazało się kilka publikacji o tej sprawie: m.in. Aldo Moro, *Ultimi scritti*, red. Eugenio

z tym wydarzeniem było rozpowszechnione przez Czerwone Brygady zdjęcie uwięzionego lidera chadecji. Dopiero z upływem czasu tragiczny los Moro został zapośredniczony przez filmowe fabularyzacje, które znajdują się w centrum mego zainteresowania; są to: *Sprawa Moro (Il caso Moro)*, reż. Giuseppe Ferrara, 1986), *Rok pod znakiem karabinu (Year of the Gun)*, reż. John Frankenheimer, USA 1991), *Plac pięciu księżyców (Piazza delle Cinque Lune)*, reż. Renzo Martinelli, 2003), *Witaj, nocy (Buongiorno, notte)*, reż. Marco Bellocchio, 2003; film omawiany oddzielnie, w kolejnym podrozdziale), *Opowieść kryminalna (Romanzo Criminale)*, reż. Michele Placido, 2005) oraz *Boski (Divo)*, reż. Paolo Sorrentino, 2008). Każde z wymienionych dzieł dokonuje fabularyzacji „sprawy Moro” w inny sposób; przy czym w filmach Frankenheimera, Placido i Sorrentino pojawia się ona raczej w formie epizodu aniżeli głównego wątku. Uzupełnieniem wywoodu uczynię nawiązujące do sprawy Moro – wprost lub pośrednio – filmy: *Przekłęci, kochałem was (Maledetti vi amerò)*, reż. Marco Tulio Giordana, 1980) oraz *Ogro* (reż. Gillo Pontecorvo, 1979)³.

Wyczerpująca odpowiedź na pytanie, dlaczego sprawa Moro jest nieustannym źródłem inspiracji dla rozmaitych tekstów kultury (w tym filmów), wykracza poza ramy niniejszej pracy. Niemniej, warto pokusić się o przywołanie trzech – najbardziej oczywistych, a niewykluczających się wzajemnie – wyjaśnień. I tak, wedle niektórych badaczy, „obsesyjne” powracanie przez włoskich filmowców do tragedii sprzed lat jest oznaką

Tassini, Monferrato 2003; Agnese Moro, *Un uomo così*, Milano 2003; Gustavo Selva, Eugenio Marucci, *Aldo Moro: quei terribili 55 giorni*, Rubbettino 2003; Giuseppe Giacobazzi, *Moro 25 anni dopo: misteri*, Bari 2003.

³ Z uwagi na bogactwo filmowych reprezentacji sprawy Moro, Mary Wood używa na ich określenie terminu *mini-filone* (mini-seria) – zob. Mary Wood, *Italian Cinema*, Oxford 2005, s. 62. Nie zostaną tu omówione telewizyjne realizacje o sprawie Moro. Traktują o niej aż trzy (z 18) odcinki cyklu *La notte della repubblica (Noc Republiki)*, 1989–1990); o tym więcej zob. Isabella Pezzini, *Television and Terrorism in Italy: Sergio Zavoli's „La notte della repubblica”*, [w:] *Imagining Terrorism: The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969–2009*, eds. Pierpaolo Antonello i Alan O'Leary, Leeds 2009) oraz *Trylogia Aldo Moro (Trilogia Aldo Moro)*, 2004) Aurelio Grimaldiego. Projekt ten ostatecznie zakończył się w 2009 r. – wersja mocno okrojona (90 minutowa) nosi tytuł *Se sarà luce, sarà bellissimo – Moro un'altra storia* (2009), który jest trawestacją słów Moro użytych w jednym z listów do żony (gdy pojawi się światło, będzie wspaniale). W 2008 r. powstała zaś dwuodcinkowa telewizyjna produkcja *Aldo Moro – prezydent (Aldo Moro – il presidente)*, reż. Gianluca Tavarelli; lidera chadecji gra Michele Placido. Ciekawostką jest fakt, że w maju 1978 r., a zatem zaraz po tragedii, producent Lazar Wechsler prosił Cesare Zavattiniego o zrobienie filmu dokumentalnego o Moro. Projekt ten nigdy nie doszedł do skutku, a jego zamiysł wyszedł dopiero na jaw w 1986 r. w ramach opublikowania długiego wywiadu z Zavattinim. W Archiwum Zavattiniego (Roma-Reggio Emilia) zachował się jedynie niekompletny manuskrypt, zawierający konspekt filmu. Więcej o projekcie zob. *Strane storie. Il cinema e i misteri d'Italia*, red. Christian Uva, Rubbettino 2011, s. 80.

społecznej traumy⁴. W tej perspektywie zamach na Alda Moro jawi się jako źródło urazu, zaś narracje o tym wydarzeniu są próbą przepracowania trudnej przeszłości. Rozpatrywanie politycznej zbrodni w kategoriach wstydu oraz winy doskonale ilustrują słowa Leonardo Sciascii (sycylijskiego pisarza, publicysty i polityka): „Umierając, Aldo Moro – bez względu na swoją odpowiedzialność historyczną – zyskał niewinność, która sprawia, że wszyscy jesteśmy winni, także ja. Jego śmierć jest oskarżeniem całego społeczeństwa”⁵.

Innym wytłumaczeniem częstego wykorzystywania przez włoskie kino „sprawy Moro” jest jej fabularny potencjał. Tragiczne losy polityka wydają się gotowym scenariuszem, który zgodnie z regułami klasycznej opowieści posiada klarowną dramaturgię: zawiązanie akcji (porwanie), psychologicznie wiarygodne perypetie (prośby o pomoc kierowane przez Moro do bliskich mu polityków), wreszcie: punkt kulminacyjny – zabójstwo zakładnika. Stałą obecność tej historii we włoskiej kinematografii można również przypisać temu, iż pomimo upływu czasu sprawę porwania i zabójstwa Moro nadal spowija mgła tajemnicy. Różne kwestie dotyczące rzeczywistego przebiegu wydarzeń, mimo serii procesów przeprowadzonych w tej sprawie, nie zostały dotychczas wyjaśnione: nie jest jasne, na przykład, kto był zleceniodawcą nadanego 18 kwietnia fałszywego komunikatu, informującego o tym, że ciało lidera chadecki spoczywa na dnie jeziora Duchessa (autorstwo doniesienia przypisuje się Toniemu Chichiarellemu, związanemu z tzw. bandą Magliana⁶, który w kilka lat później zginął w niewyjaśnionych okolicznościach). Nie wiadomo także, co zawierały i gdzie się znajdują brakujące strony wspomnień Moro pisane przez niego w niewoli. Wątpliwości budzi wreszcie wskazówka odnośnie do miejsca uwięzienia polityka udzielona przez środowisko lewicujących bolończyków w kilka dni po porwaniu chadeka. Wedle jednej z zaprotokołowanych w toku dochodzenia, cokolwiek osobliwej wersji, kryjówkę porywaczy miał wskazać podczas spirytystycznego seansu... duch polityka chrześcijańskiej demokracji, Giorgio La Pira (w osobliwym seansie brał udział Romano Prodi – wielokrotny premier Włoch oraz lider lewicowej koalicji Drzewa Oliwnego).

⁴ Zob. m.in. Giancarlo Lombardi, *Political Terrorism in Italian cinema*, [w:] *Imagining Terrorism*, s. 93. O tym, że faktycznie można mówić o swoistej „traumie” świadczy fakt, iż pierwszy film dotyczący tragedii powstał dopiero w 1986 r. (osiem lat po tym wydarzeniu).

⁵ Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro*, [w:] *Opere 1971–1983*, red. Claude Ambroise, Milano 1989, s. 472. W innym miejscu pisarz przyznaje się do „uczucia wstydu”, którego doświadczył, czytając raporty i dokumenty dotyczące sprawy. Ibidem, s. 495. Sciascia w zasadzie jako pierwszy z uznanych intelektualistów włoskich zajął się „sprawą Moro”, poświęcając jej książkę pod takim właśnie tytułem.

⁶ Paramafijna organizacja działająca w Rzymie i regionie Lazio powstała w latach 70. XX w. Nazwa „Magliana” pochodzi od dzielnicy Rzymu.

Największe kontrowersje wzbudza jednak ustalenie, czy to wyłącznie Czerwone Brygady są odpowiedzialne za porwanie i zabójstwo Moro czy też w sprawę zaangażowane były jeszcze inne polityczne siły. Wedle oficjalnej wersji wydarzeń słuszną jest pierwsza hipoteza⁷: Czerwone Brygady działały w pojedynkę, a ich akt miał być ciosem „w samo serce państwa”. Druga hipoteza, rodem ze spiskowej teorii dziejów, zakłada, że grupa założona przez Renato Curcia i Alberto Franceschiniego była sterowana z zewnątrz – przez masońską lożę P2 (antykomunistyczne stowarzyszenie, kierowane przez Licia Gelli, dążące do sformowania autorytarnego rządu) lub/i CIA; instytucje te, w myśl zimnowojennej polityki, nie chciały dopuścić do historycznego kompromisu umożliwiającego wejście komunistów w struktury władzy. Ta druga hipoteza zyskuje współcześnie coraz większe poparcie⁸, a jej zwolennikami – co istotne – są również niektórzy historycy, a także przedstawiciele prawa (Alfredo Carlo Moro) oraz politycy (w 1998 r. nawet Oscar Scalfaro – ówczesny prezydent Włoch – wyraził w parlamencie swoje wątpliwości na temat oficjalnej wersji wydarzeń, przedstawionej przez powołaną do jej ustalenia komisję parlamentarną).

⁷ W 1979 r. Parlament powołał specjalną komisję do wyjaśnienia całej sprawy – CPM (*Commissione parlamentare d'inchiesta sulla strage di Via Fani, sul sequestro e l'assassinio di Aldo Moro e sul terrorismo in Italia*), działającą przez kolejne cztery lata. W jej 40-osobowy skład wchodziła przedstawiciele wszystkich partii (większość z nich znała osobiście Moro). W latach 1988–2001 działała zaś inna komisja – włączająca sprawę Moro w szerszy kontekst włoskiego terroryzmu – CPS (*Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi*). Więcej o działaniu komisji zob. David Moss, *Memorialization without Memory: The Case of Aldo Moro*, [w:] *Imagining Terrorism...*, s. 168–183.

⁸ Alfredo Carlo Moro – sędzia, a prywatnie brat Alda – to autor detalicznego opracowania na temat zbrodni na Via Fani (zob. Alfredo Moro, *Storia di un delitto annunciato. Le ombre di caso Moro*, Roma 1998). Na czele obozu podtrzymującego oficjalną wersję zdarzeń stoi zaś Vladimiro Satta – archiwista finalnego, ostatecznie nierozstrzygniętego dochodzenia komisji parlamentarnej na temat tragedii. Zob. idem, *Odissea nel caso Moro. Viaggio controcorrente attraverso la documentazione della Commissione Stragi*, Roma 2003. Na temat nierozwiązanych wątków sprawy Moro zob. Giovanni Sabbatucci, *I misteri del caso Moro*, [w:] *Miti e storia dell'Italia unita*, red. Giovanni Sabbatucci et al., Bologna 1999, s. 217–221. W zamachu na Moro część Włochów dopatrywała się „tropu niemieckiego” (w związku z uprowadzeniem i zamordowaniem Hansa Martina Schleyera – przewodniczącego niemieckiego związku pracodawców przez Frakcję Czerwonej Armii [RAF]). Nastroje te doskonale uzmysławia ironiczny esej Eco (napisany przez niego dla „L'Espresso” 23 marca 1978 r., a więc 5 dni po porwaniu Moro): „reakcja [na komunikat BR] była pełna zakłopotania [...] wszyscy spodziewali się podświadomie tekstu usianego wykrzyknikami typu «ach so!» albo słowami zawierającymi pięć spółgłosek pod rząd – tak, że można by od razu rozpoznać rękę niemieckiego terrorysty” [...]. Umberto Eco, *Ugodzić państwo w samo serce*, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, [w:] idem, *Semiologia życia codziennego*, Warszawa 1996, s. 131.

Na pierwszym planie (*Sprawa Moro* Giuseppe Ferrary i *Plac pięciu księżyców* Renzo Martinello)

Zarówno *Sprawa Moro* (pierwszy film fabularny o tragedii)⁹, jak i *Plac pięciu księżyców*, mający swą premierę dokładnie w 25 rocznicę śmierci Moro, w założeniach twórców miały przedstawić „prawdziwą” (tj. zgodną z prawdą historyczną) wersję wydarzeń. Gian Maria Volonté, odtwórca roli Moro w filmie Ferrary, w jednym z wywiadów przyznawał, że (wraz ze scenarzystką dzieła, Armenią Balducci) przestudiował wszystkie dostępne wówczas dokumenty na temat sprawy Moro – listy, dossier parlamentarnej komisji prowadzącej dochodzenie oraz zachowane telewizyjne archiwalne materiały¹⁰. Do współpracy przy *Placu pięciu księżyców* zaproszono zaś historyka Sergia Flamigniego – „największego eksperta na temat Moro we Włoszech”, dzięki czemu – jak deklarował reżyser Martinelli – „zebraliśmy wszelkie możliwe informacje o historii, o której chcielibyśmy opowiedzieć”¹¹.

Roszcząc sobie pretensje do jak najwierniejszej reprezentacji sprawy Moro, oba filmy zawierają, rzecz jasna, kluczowe dla niej wydarzenia – porwanie oraz śmierć lidera chadecji, a także scenę odnalezienia jego ciała, dzięki wskazówkom terrorystów, w bagażniku czerwonego Renault. Posługują się one jednak odmiennymi strategiami narracyjnymi. O ile w *Sprawie Moro* akcja rozgrywa się *hic et nunc*, a fabularną ramą pozostają

⁹ Film *Sprawa Moro*, nawiązujący już samym tytułem do demaskatorskiego tonu dzieła Francesco Rosiego *Sprawa Mattei* (tam także gra Volonté), zainspirowany został książką amerykańskiego pisarza Roberta Katza (*I giorni d'Ira*, Roma 1982). O tym, jak wielkie emocje wzbudził film Ferrary, świadczy najlepiej protest chadecji oraz nagłówki ówczesnych gazet (w „Il giornale” – *Chadecja zabiła Moro?*). Więcej informacji na temat realizacji tego filmu zob. Gian Maria Volonté. *L'immagine e la memoria*, red. Valeria Mannelli, Ancona 2005.

¹⁰ Podaję za Gian Maria Volonté..., s. 41. Swoistą ciekawostką jest fakt, że początkowo do realizacji *Sprawy Moro* zaproszono Lilianę Cavani, jednak po opublikowanej w gazecie informacji: *Cavani i Volonté współpracują z terrorystami*, reżyserka zrezygnowała z projektu.

¹¹ Cyt. za Alan O'Leary, *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e Memoria*, Tissi 2007, s. 92. Realizacji *Sprawy Moro* oraz *Placu pięciu księżyców* towarzyszyły publikacje książkowe. Przy okazji *Sprawy Moro* wydano opasły tom, który dokładnie opisuje wszystkie reprezentowane w filmie grupy polityczne, jak również zawiera materiał parlamentarnej komisji na temat łoża P2 (zob. *Il caso Moro*, red. Armenia Balducci, Giuseppe Ferrara i Robert Katz, Napoli 1987). Z kolei w książkowej wersji *Placu...* uwzględniono dwa wprowadzenia: jedno historyka Flamigniego, drugie – córki Aldo Moro: Marii Fidy Moro. By uwiarygodnić przedstawione przez siebie wizje tragedii reżyserzy obu filmów cytują przy tym słowa krewnych zamordowanego polityka – publikacja *Sprawa Moro* powiela m.in. adnotacje dodane przez żonę Moro do pierwszej wersji scenariusza Roberta Katza, scenariusz *Placu pięciu księżyców* zawiera natomiast tekst piosenki napisanej przez wnuczka Moro (i śpiewanej przez niego w filmie, podczas napisów końcowych: „przekłęci wy, mający władzę, którzy kierując życiem ludzi niczym lalkarze pociągający za sznurki marionetek”).

porwanie i odnalezienie zwłok Moro, o tyle w *Placu pięciu księżyców* opowieść o tragicznych wydarzeniach 1978 r. prowadzona jest retrospektywnie – pojawia się jako przedmiot śledztwa podjętego 25 lat po śmierci chadeka, a wszczętego przez emerytowanego sędziego pod wpływem nowych materiałów dotyczących sprawy (krótkiego filmiku rejestrującego akcję porwania Moro). Sędzia wraz ze swoją uczennicą i ochroniarzem przyjmują tu niejako rolę bezstronnych komentatorów, którzy – posługując się rozmaitymi aktami oraz dokumentami (miejsca debat bohaterów pełne są papierów oraz fotografii) – przywołują kolejne fakty na temat sprawy Moro. Te ostatnie są wizualizowane z zachowaniem możliwie jak największej ilości szczegółów (widać więc, na przykład, broń, z jakiej zamordowano lidera chadecji).

Uwiarygodniającą strategią wykorzystywaną przez oba filmy jest włączanie do narracji archiwalnych zdjęć, m.in. ze wspomianej już akcji nad jeziorem Duchessa, prowadzonej w celu odnalezienia zwłok lidera chadecji. Przy czym o ile w filmie *Sprawa Moro* dokumentalny *footage* jest utrzymany w kolorze (i opatrzony ponadkadrowym komentarzem dziennikarza – można zatem domniemywać, że to fragment telewizyjnej relacji), o tyle w *Placu pięciu księżyców* poszukiwanie ciała Moro ukazane jest w kilkunastosekundowym czarno-białym ujęciu (słyszymy jedynie ujadanie psów oraz warkot helikoptera). Archiwalne – ponownie czarno-białe – nagranie zostaje wykorzystane tu także w sekwencji odnalezienia ciała Moro. Można by zatem przypuszczać, iż film Martinellogo ustala pewien tryb sygnifikacji: czarno-biała taśma oznacza materiały dokumentalne. Przyjęta w *Placu pięciu księżyców* konwencja jest jednak inna – czarno-białe są WSZYSTKIE (także te inscenizowane) sceny, odnoszące się do przeszłości. Mamy tu zatem do czynienia ze swego rodzaju „fałszerstwem” – znakowaniem ujęć aktualnych jako notacji dokumentalnych.

Niebezpieczeństwa tego unika film *Sprawa Moro*. Wprawdzie również dość swobodnie (niekiedy bez ramy wprowadzającej) integruje on archiwalne zdjęcia z tymi inscenizowanymi, to jednak w przeciwieństwie do *Placu pięciu księżyców* czyni to „jawnie” (nie ustalając żadnej pozornej granicy między fikcją a dokumentem), a w kluczowych dramaturgicznie momentach filmu (tych dotyczących bezpośrednio Moro) pozostaje „czysto” fikcjonalny. Znakomitym przykładem owej różnicy w trybie narracji jest wspomniana już scena odnalezienia zwłok lidera chadecji. W *Sprawie Moro* archiwalne materiały (ponownie opatrzone telewizyjnym komentarzem: – *Berlinguer powiedział, że z chwilą śmierci Moro pierwsza Republika zginęła, czy pan się zgadza? – Nie. Republika musi żyć i będzie*) zostały wykorzystane w jej pierwszej części jako swego rodzaju wprowadzenie – prezentują one zdeorientowane tłumy gapiów, którzy, zgromadzeni wokół wskazanego przez terrorystów samochodu, wykonują znak krzyża. Obraz ciała Moro

został zaś ograniczony w finalnym ujęciu filmu do twarzy wcielającego się weń aktora (Gian Maria Volonté – fot. 25); inaczej u Martinello, gdzie w „przytrzymanym” ujęciu widać „rzeczywiste” zwłoki polityka (wykorzystano materiał archiwalny)¹². Warto w tym miejscu wspomnieć, że Volonté – uhonorowany za rolę Moro Srebrnym Niedźwiedziem w Berlinie – stał się swoistą twarzą polityka. Zagrał bowiem lidera chadecji (dzięki kreacji aktorskiej Volonté nie było wątpliwości, że to Moro) w – na swój sposób profetycznym, bo przewidującym jego tragiczną śmierć – filmie *Todo Modo* inspirowanym tekstem Sciascii o tym samym tytule. Film Petriego prezentował zarówno tajemniczego M, jak i całe stanowisko chadecji w sposób krytyczny. Reakcja na film była ostra – w „La Repubblica” pisano na przykład: „Petri jest jak Goebbels, a jego film przypomina *Żyda Süssa*. To impuls do wojny domowej”¹³.



Fot. 25. *Sprawa Moro*
(reż. Giuseppe Ferrara, 1986)

Kluczowymi scenami dla filmów o Moro pozostają: epizod porwania oraz scena zabójstwa. Oba wydarzenia są obecne zarówno w *Sprawie Moro*, jak i w *Placu pięciu księżyców* – lecz sposób ich przedstawienia jest odmienny. W filmie Ferrary scena porwania, zrekonstruowana na podstawie zeznań Valerio Morucciego (jednego z pierwszych terrorystów, który przerwał milczenie wokół *anni di piombo* w latach 80.), utrzymana jest – podobnie jak cała realizacja – w konwencji klasycznego filmu akcji: mamy tu zatem dramatyczną, ilustracyjną muzykę, pisk opon, strzelaninę

¹² Finalne ujęcie twarzy Giana Marii Volonté zostaje „zamrożone” na stop-klatce, co z jednej strony zachowuje dramaturgiczne napięcie swoistej konkluzji filmu, a zarazem sugeruje, że uwieczniona w ten sposób postać staje się częścią historii (wrażenie to jest potęgowane czarno-białą tonacją kadru). Ciekawostką jest też fakt, że 14 maja 1978 r. w dzienniku „L’Espresso” poświęconym śmierci Moro, obok słynnej fotografii Alda Moro zrobionej przez Czerwone Brygady, umieszczono kadr z filmu *Todo Modo*. Tragiczny zbieg okoliczności między filmem a rzeczywistością okazał się jednak nie do zniesienia – zaprzestano dystrybucji filmu.

¹³ „La Repubblica”, 8.05.1976, s. 24.

i trochę rozlanej krwi. Pod względem ładunku drastyczności scena ta mieści się w kanonie popularnych w latach 70. filmów spod znaku *giallo-politico* (politycznych kryminałów). Inaczej w *Placu pięciu księżyców*: formuła „gadających głów” (świadkowie historii komentują minione zdarzenia) umożliwia wielokrotne powtarzanie sceny napadu i rzeczywiście pojawia się ona w filmie Martinellego aż nazbyt często. Kilkakrotnie oglądamy ją wraz z bohaterami, którzy z zapałem analizują (przewijając w tył, przód oraz używając stopklatki) podrzucony sędziemu materiał z zarejestrowaną masakrą na Via Fani. W toku narracji, gdy postaci, rozmawiając z sobą, uzupełniają swoje wersje napadu o kolejne szczegóły, jest on ponownie wizualizowany – z tym, że widz tym razem znajduje się niemal w centrum wydarzeń (wrażenie to potęgują ujęcia kręcone kamerą z ręki). Zwolnione tempo ruchu oraz zbliżenia pozwalają przy tym detalicznie przyjrzeć się masakrze. Wielokrotne powtarzanie krwawej sekwencji oraz dość długi czas jej trwania mogą prowadzić do wniosku, iż cały film zdradza fascynację najbardziej drastycznymi momentami zająścia.

Hipotezę tę potwierdza scena zabójstwa Moro. O ile w filmie Ferrary morderstwo pokazano w migawkowym ujęciu – niejako z dystansem archiwisty, który, chcąc zaprezentować pełny obraz sytuacji, zmuszony jest odnotować kluczowe fakty – o tyle w *Placu pięciu księżyców* epizod zabójstwa zostaje, w sposób fabularnie nieuzasadniony, „rozciągnięty”. Jest on rozbity na dwa osobne ujęcia (w pierwszym, które zostaje dodatkowo „przytrzymane”, zostaje oddana seria strzałów w widoczne na ekranie plecy skulonego w bagażniku Moro; drugie prezentuje dobiecie zakładnika) i wpisany w dłuższą sekwencję epatowania obrazami przemocy. Po opatrzonej szczegółowym komentarzem scenie morderstwa (*Kule przedziurawiły płuca, ale nie dosięgły serca. Ciało jeszcze się rusza*) następują migawki (zainscenizowanej) autopsji (dokładnie widać ślady kul na ciele denata); obrazy te powtórzone są ponownie w formie powiększonych fotosów, jakie ogląda bohaterka.

Można odnieść wrażenie, że film z 2003 r., który – jak się wydaje – miał służyć upamiętnieniu tragicznych wydarzeń (co sugeruje napis na początku dzieła: film jest dedykowany Aldowi Moro, jego ochronie oraz wnuczkowi polityka), a także zaprezentowaniu możliwie najdokładniejszej i wiarygodnej wersji wydarzeń (znamienna w tym kontekście jest wypowiedź jednego z bohaterów: *czas dojrzał do tego, by ustalić werdykt historii*), w niezamierzony sposób wpisuje się swą konwencją w nurt swoistej celebracji włoskiego terroryzmu, która w ostatnich latach dokonuje się w sferze mass-mediów. Pedantyczna i spektakularna rekonstrukcja tematu porwania Moro w *Placu pięciu księżyców* jest w pewnym sensie kontynuacją spektaklu przemocy. Tym samym film Martinellego zdaje się mimowolnie urzeczowiać Moro, w podobny sposób (choć bez równie tragicznych konsekwencji), jak czynili

to jego oprawcy. Co istotne, inaczej niż w filmie *Sprawa Moro*, w *Placu pięciu księżyców* lider chadecji pojawia się jedynie dwa razy: w momencie odnalezienia jego zwłok (archiwalny materiał ukazuje wtedy, o czym była już mowa, postać rzeczywistą) oraz w chwilę przed śmiercią – gdy wsiada do bagażnika (nie widzimy jego twarzy). Z jednej strony można to interpretować jako „dążenie do obiektywizmu” w prezentowaniu sprawy, z drugiej – uznać za uprzedmiotowienie zamordowanego polityka.

We wszystkich filmach Moro to ofiara – przemocy oraz machinacji politycznych. Wizerunek lidera chadecji jako swobodnego kozła ofiarnego utrwalony został przez *Sprawę Moro*. Film Ferrary, inspirowany wspomnianą już książką Sciascii pod tym samym tytułem, stał się swobodnym wzorem dla późniejszych fabularyzacji wydarzeń związanych z zabójstwem byłego premiera – jako pierwszy zwizualizował czas niewoli Moro, a zatem przedstawił to, co wcześniej pozostawało w sferze wyobraźni. Lider chadecji to w filmie Ferrary w pierwszej kolejności kochający mąż, ojciec i dziadek, osoba religijna, a dopiero później polityk. Moro poznajemy bowiem w domu, w otoczeniu rodziny (nie pojawia się ona w żadnym innym filmie), gdy opowiada swojemu wnuczkowi bajkę; przez okno widać natomiast kopułę Bazyliki Św. Piotra. Religijność Moro ilustruje zaś scena jego modlitwy w trakcie mszy odsłuchiwanej w niewoli oraz prośba o Biblię.

Zarówno w realizacji Ferrary jak i Martinellego pojawia się motyw listu polityka do żony. W *Sprawie Moro* scena z listem podkreśla przede wszystkim niezwykle silne uczucie łączące małżonków (ale także wspomnianych w liście innych członków rodziny). List polityka zespala bowiem, za pomocą wewnętrznego głosu ponadkadrowego, dwie przestrzenie (więzienia, w którym widzimy Moro piszącego tekst, oraz domu chadeka, gdzie żona czyta treść korespondencji). W *Placu pięciu księżyców* ten sam list Moro staje się akompaniamentem dla sekwencji także rodzinnej – ale łączącej tragedię sprzed lat z dramatem współczesnym. Słowa listu towarzyszą bowiem sekwencji zdjęć rodzinnych Moro, którą rozpoczyna jednakże przedarta przez męża bohaterki ze współczesnej linii narracyjnej fotografia (po małżeńskiej kłótni). Powstaje zatem sugestia, że polityka (rozumiana zarówno jako działalność chadeka, jak i zaangażowanie prawniczki w sprawę Moro) wymaga wyboru między dwiema sferami życia (publiczną i prywatną), a także jest źródłem tragedii (w *Placu pięciu księżyców* mąż dociekającej prawdy przedstawicielki prawa ginie w – zaplanowanym, jak się wydaje – wypadku samochodowym)¹⁴.

Wizerunek terrorystów w omawianych przeze mnie filmach jest bardzo zróżnicowany. W *Sprawie Moro* brygadierzy zostali pokazani jako

¹⁴ Motyw listu do żony pojawia się także w filmie *Witaj, nocy*, o czym piszę w końcowej części niniejszego rozdziału.

– powodowani w gruncie rzeczy szlachetnymi pobudkami (budową lepszego świata) – „towarzysze, którzy są w błędzie”¹⁵. Posługują się oni propagandową retoryką – mówią niemal wyłącznie o walce przeciw *imperialistycznemu państwu międzynarodowych koncernów*, postrzegając polityka jako „funkcję w systemie” i jego serce. Terrorysty w *Sprawie Moro* zdradzają także ludzkie uczucia – pytają z troską więzionego Moro: *Dlaczego nic pan nie zjadł?*; nieobcy jest im również strach (jedna z brygaderek wymiotuje z przerażenia).

W *Placu pięciu księżyców* terrorysty są zaś właściwie nieobecni, z wyjątkiem skruszonej figury chorego na raka „brygadiera”, któremu, jak sam mówi, *zostały co najwyżej dwa miesiące życia*, a który *nie chce zabierać prawdy do grobu*. Powiedziano już przecież tyle kłamstw! „Nawrócony radykał” wyznaje więc (*nomen omen*, w konfesjonale!), gdzie znajduje się manuskrypt Moro i podrzuca wspomniany filmik, rejestrujący akcję porwania lidera chadecji. Na pierwszy plan *Placu pięciu księżyców* wysuwają się machinacje polityczne, których ofiarą padł Moro. Sprawa lidera chadecji zostaje wpisana w szerszy dyskurs historyczny, ujęty lapidarnym zdaniem, iż to *Jałta zdecydowała o porwaniu Moro*¹⁶. Stwierdzenie to wskazuje, że morderstwo Moro i zablokowanie jego projektu otwarcia na komunistów było konsekwencją przynależności Włoch do amerykańskiej strefy wpływów. Uproszczając: Stany Zjednoczone nie mogły pozwolić na wejście komunistów w struktury władzy i postanowiły wyeliminować to zagrożenie przy pomocy łoża masońskiej P2 oraz Czerwonych Brygad¹⁷ (w filmie

¹⁵ Umberto Eco przyrównał mitologię wyznawaną przez Czerwone Brygady do „stylu Walta Disneya – dlatego mamy do czynienia z jednej strony ze złym, indywidualnym kapitalistą zwanym Sknerusem, z drugiej z Psią Bandą, wprawdzie drańską i zdradziecką, ale sympatyczną, ponieważ pod hasłem proletariackiego wywłaszczenia ograbia się skąpego i egoistycznego kapitalistę”. Umberto Eco, *Semiologia...*, s. 133. W innym miejscu zauważa: „Czerwone Brygady piszą dziewiętnastowieczną powieść odcinkową pełną mścicieli i dzielnych bohaterów wymierzających sprawiedliwość niczym Hrabia Monte Christo. Byłoby to śmieszne gdyby nie fakt, że powieść ta pisana jest krwią. [...] Nieszczęśny naród, który ma do czynienia z «bohaterami», szczególnie kiedy myślą oni w kategoriach religijnych i kiedy zmuszają innych, aby w krwawym marszu zmierzali do bram pustego raju”. Ibidem, s. 137.

¹⁶ To tawestacja słów „Jałta zdecydowała o tym, co zdarzyło się na Via Fani” autorstwa dziennikarza Pecorellego. Carmino Pecorelli, który odważył się na łamach prasy sugerować, że porwanie i zamordowanie Alda Moro było na rękę Andreottiemu (zasugerował spisek inspirowany przez masońską organizację P2), został zastrzelony przez mafię. Przeprowadzone kilkanaście lat później śledztwo w tej sprawie doprowadziło Andreottiego na salę sądową, gdzie w roku 2002 otrzymał wyrok 24 lat więzienia za podżeganie do morderstwa, uchylony następnie przez Sąd Najwyższy.

¹⁷ Związek Sowiecki miał być przeciwny historycznemu kompromisowi, gdyż polityczny konsensus byłby jednoznacznym świadectwem możliwości pokojowego dojścia do władzy komunistów, co – jak mówi na ekranie sędzia – *zachwiałoby ideologię ZSRR*.

zostaje powiedziane wprost, iż ówczesny dowódca terrorystycznej organizacji, Mario Moretti, był szpiegiem CIA¹⁸). W *Placu pięciu księżyców „źli terroryści”* (w istocie agencji CIA lub jej narzędzia) zdają się zatem należeć wyłącznie do przeszłości. To zabieg swoistej „eksternalizacji winy”, który umożliwia łatwiejsze oswojenie trudnej historii; w wersji, jaką prezentuje film Martinellego, Czerwone Brygady są tylko pionkami w wielkiej grze ekstremalnej prawicy i tajnych służb bezpieczeństwa.

W filmie *Sprawa Moro* chęć wyeliminowania przez partyjnych kolegów niewygodnego, bo otwartego na dialog, lidera chadecji, który *pisze zbyt dużo i do wszystkich*, unaocznia natomiast prezentowany w kuluarach politycznych debat, jeszcze przed śmiercią chadeka, plakat z napisem *Aldo Moro zamordowany, on żyje nadal w naszych sercach*¹⁹. Podobną funkcję pełni próba udowodnienia, za pomocą telewizyjnych wystąpień „biegłych ekspertów”, że przetrzymywany w zamknięciu lider chadecji oszalał – jego, wyrażanych listownie, prośb i apelów nie należy zatem traktować poważnie. Sugestię odpowiedzialności włoskiego rządu za śmierć Moro zawiera także sekwencja jego egzekucji. Obrazy przygotowywania się Moro do tej „ostatniej podróży” (zakładania marynarki, zapinania guzików) przeplatane są scenami kolejnego posiedzenia rządu. Co istotne, w filmie Ferrary decyzja o definitywnym zerwaniu planowanej koalicji z partią komunistyczną zapada jednak przed – ukazaną na ekranie – śmiercią chadeka. Dopiero w kolejnym ujęciu Czerwone Brygady wykonują swój wyrok na Moro. Bezpośrednie zestawienie ze sobą sceny podjęcia decyzji przez rząd oraz śmierci polityka wywołuje wrażenie, że była ona skutkiem ustaleń włoskich polityków.

Na dalszym planie (*Rok pod znakiem karabinu* Johna Frankenheimera, *Opowieść kryminalna* Michele Placido, *Boski Paola Sorrentino*)

Scenę porwania lidera chadecji zawiera także *Rok pod znakiem karabinu*, zrealizowany w latach 90., a zatem po odnalezieniu nieznanych dotąd listów polityka. W filmie Frankenheimera, jak słusznie zauważa Jonathan

¹⁸ Sugestię, iż w sprawę Moro zaangażowane były Stany Zjednoczone, zawiera także *Sprawa Moro*. W tym filmie wątek zмовы włoskiego rządu i CIA wprowadzony jest w scenie narady włoskich polityków. Zostaje ona przerwana informacją od prezydenta Stanów Zjednoczonych, która utwierdza zgromadzonych w przekonaniu, że obrona przez rząd Italii strategia niepertraktowania z porywaczami (tzw. *linea di fermezza*) to jedyna słuszna opcja.

¹⁹ W filmie wykorzystano autentyczny plakat. Plakat ma konotacje religijne, gdyż napis *Vive nei nostri cuori la sua fede nella libertà (żyje w naszych sercach jego wiara w wolność)* zawiera słówko „fede” (wiara), zamiast bardziej neutralnego „fiducia”.

Romney, stanowi ona jednak przede wszystkim swoisty „komercyjny wabik”²⁰. „Sprawa Moro” jest tu potraktowana pretekstowo – głównym wątkiem fabuły są tu bowiem perypetie Amerykanina, który, zafascynowany włoskim terroryzmem, pisze powieść o... możliwości porwania Alda Moro przez Czerwone Brygady (i romansuje z amerykańską dziennikarką; w tej roli wówczas jeszcze mało znana Sharon Stone). W *Roku pod znakiem karabinu* fikcja wyprzedza więc zdarzenia realne – scena rzeczywistego uprowadzenia chadeka, umieszczona w końcowej partii filmu, dopełnia niejako scenariusz napisany przez Amerykanina²¹.

Biorąc pod uwagę dramaturgię dzieła, porwanie Moro pełni raczej funkcję swoistego „MacGuffina”, który – owszem – wpływa na przebieg akcji (autor „proroczego dzieła” jest ścigany przez „podejrzliwe” Czerwone Brygady), ale cechy szczegółowe tego wydarzenia (tzn. jego przyczyny oraz kontekst) są drugorzędne. Film kończy napis: *54 dni po porwaniu, ciało Moro podziurawione strzałami zostało odnalezione w bagażniku samochodu zaparkowanego w centrum Rzymu*. Widz nie dowie się jednak, dlaczego porwanie polityka przybrało tak tragiczny finał. Z fabuły Frankenheimera wynika, że uprowadzenie i zabójstwo lidera chadecji to kolejny, niczym nieuzasadniony akt przemocy „szalonych Włochów”. Taką sugestię projektuje zresztą już sam początek filmu. Tytułowy „rok”, w którym rozgrywa się akcja (fabuła obejmuje wydarzenia od stycznia do maja 1978), to bowiem – wedle napisu otwierającego dzieło Frankenheimera – rok terroru, kiedy Włochy pogrążone są w chaosie, a grupa terrorystów, określająca się Czerwone Brygady, przywiodła wstrząśnięte społeczeństwo na granicę rewolucji.

Trudno nie zgodzić się zatem z Christianem Uvą, wedle którego pozbawiony jakiegokolwiek analizy włoskich realiów lat 70., *Rok pod znakiem karabinu* pozostaje w pierwszej kolejności świadectwem „amerykańskiego oglądu świata – filmem o *anni di piombo* prezentującym je w sposób tyleż nieprawdopodobny, co stereotypowy”²². Terrorysty są tu bowiem ukazani jako ekscentryczny gang złodziei i przypadkowych frustratów. Dla bohatera filmu – amerykańskiego dziennikarza – Czerwone Brygady to jedynie grupa *wkurzonych studentów dotkniętych impulsem zabijania*; znamienne przy tym, że ich szefowie grani są przez Lou Castela i Mattia Sbragę, a zatem

²⁰ Jonathan Romney, *Year of the Gun*, „Sight and Sound” 1992, no 1/10.

²¹ Można zatem powiedzieć, że *Rok pod znakiem karabinu* sugeruje uwikłanie sił amerykańskich w sprawę Moro. W filmie Frankenheimera wątek ten nie zostaje rozwinięty i wyjaśniony – przedziwny zbieg okoliczności nie wykracza tu poza prawdopodobieństwo „zwykłej koincydencji”.

²² Por. Christian Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Torino 2007, s. 70. Sam Frankheimer przyznawał: „dla Włochów zabójstwo Moro jest podobne do zabójstwa Kennedy’ego”. Cyt. za: Gerald Pratley, *The Films of Frankheimer: Forty Years in Film*, Cranbury 1998, s. 211.

aktorów wcielających się już w role terrorystów w kinie włoskim (*Włochy, ostatni akt?*, *Sprawa Moro*)²³. Na tym tle dość osobliwa wydaje się opinia Scotta Murray'a, którego zdaniem *Rok pod znakiem karabinu* może być interpretowany jako głos sprzeciwu wobec interwencjonizmu Ameryki w politykę innych krajów²⁴. Takie odczytanie filmu wydaje mi się chybotliwe. Włochy w realizacji Frankenheimera ukazane zostały bowiem w takim chaosie, że wydają się właśnie potrzebować pomocy z zewnątrz.

Wiadomość o porwaniu lidera chadeckiej została umieszczona także w filmie Michela Placido *Opowieść kryminalna*²⁵, który przedstawia na tle dziejów włoskiej republiki losy działającej od połowy lat 70. bandy Magliana. Film oferuje więc swoistą „historię najnowszej Italii w pigułce” – odnajdziemy w nim m.in. archiwalne zdjęcia wykonane po zamachu na dworcu w Bolonii (1980), rejestrujące zamach na Jana Pawła II (1981), zwycięstwo Włoch w piłkarskich mistrzostwach świata w 1982 r. oraz upadek muru berlińskiego²⁶. Informacja o porwaniu polityka również zaprezentowana zostaje za pomocą archiwalnego *footage* – w serii – szybko zmontowanych, niekiedy trudnych do zidentyfikowania obrazów (m.in. protestów ulicznych po porwaniu Moro, jego fotografii z „więzienia”, zmasakrowanych ciał ochroniarzy Moro oraz ich pogrzebu), przeplatanych fikcyjnymi scenami świętowania przez bandę Magliana przejęcia władzy nad Rzymem (to właśnie w barze, za pośrednictwem telewizji, pijący szampana, tańczący i roześmiani gangsterzy dowiadują się o uprowadzeniu chadeka). Niekiedy w obrębie samego *footage* mamy do czynienia z jawną manipulacją – przy czym nie chodzi tu wyłącznie o sporadycznie wprowadzane zwolnione tempo ruchu, ale przede wszystkim o zaburzoną chronologię wykorzystanych materiałów. Przykładowo, zdjęcia z pogrzebu eskorty Moro pojawiają się w całej sekwencji dwukrotnie – raz poprzedzają nawet telewizyjny *voice-over*, który informuje o porwaniu chadeka (dźwięk wzmacnia więc to, co już widzieliśmy). Takie

²³ Wyzierającą z filmu Frankenheimera – karykaturalną i nieintencjonalnie komiczną – wizję Włochów „zamieszanych w ciemne interesy”, doskonale podsumowuje Kim Newman, który w swoim esejcie zauważa: *Rok pod znakiem karabinu* „potwierdza starą prawdę, iż jeden nieuzbrojony Amerykanin posiada taką samą wartość, co jakakolwiek liczba włoskich terrorystów; przy czym jest on moralnie lepszy niż ci szaleni Włosi”. Kim Newman, *Year of the Gun*, „Empire” 1992, no 32.

²⁴ Scott Murray, *Year of the gun*, „Cinema Papers” 1992, no 90.

²⁵ W latach 2008–2010 we włoskiej telewizji wyświetlany był serial pod tym samym tytułem co film, w reżyserii Stefano Sollima.

²⁶ Podobną strategię „historii w pigułce” prezentuje film *Boski (Divo)*; w jednej z pierwszych sekwencji dzieła mamy bowiem przegląd politycznych śmierci, w które, jak sugeruje film, zamieszany był tytułowy Boski – Giulio Andreotti: oglądamy więc zabójstwo dziennikarza Pecorellego (1979), zgony bankierów Claviego (1982) i Sindony (1986), zabójstwa walczącego z mafią generała Chiesy (1982) i Falcone (1992) oraz zabójstwo Alda Moro.

(nie)uporządkowanie materiału fabularnego potęguje dezorientację widza oraz przydaje „sprawie Moro” tajemniczości.

Zestawienie hedonistycznego życia gangu z tragedią polityka i jego ochrony wydaje się przy tym dość prowokacyjne, tym bardziej, że całej sekwencji towarzyszy akompaniament w postaci popowej piosenki *Lady Marmalade*, stanowiącej ironiczny kontrpunkt muzyczny do prezentowanych obrazów²⁷. Dodatkowym łącznikiem jest tu telewizyjny *voice-over*: gdy słyhać informację o pięciu ochroniarzach – ofiarach porwania Moro, widzimy członków bandy Magliana, którym robione jest zdjęcie. Rozróżnienie pomiędzy światami „grupy tworzącej państwo” a „bandą” zostaje w ten sposób zamazane. Wspomniany chwyt można interpretować także jako sugestię bezpośredniej, choć niejasnej relacji między sprawą Moro a działalnością grupy.

Przywołana sekwencja zdaje się mieć przy tym charakter samozwrotny – prócz zwykłej prezentacji wydarzeń stanowi komentarz do medialnej reprezentacji historii oraz pamięci o niej. Dynamiczny montaż, ukazujący w serii migawkowych ujęć kolejne etapy sprawy Moro²⁸ (nie zważając na ich chronologię, o czym była już mowa), ilustruje proces konstruowania pamięci o tym wydarzeniu – i redukcji jej do powszechnie znanych, zapośredniczonych przez media, „wizualnych klisz” (jak np. fotografia przetrzymywanego w kryjówce Moro). Nieprzystający do tragicznych wiadomości akompaniament muzyczny, zespalający obrazy dramatu oraz zabawy, komentuje zaś proces włączania owej trudnej pamięci w nurt włoskiej kultury popularnej, w której „oswojona” w ten sposób historia współcześnie funkcjonuje²⁹.

Odpowiedzialność za śmierć polityka przypisana zostaje jego politycznym kolegom w zrealizowanym ponad dwadzieścia lat później filmie

²⁷ Takie kontrapunktowe użycie muzyki, wykorzystywane m.in. przez Stanleya Kubricka, przywodzi także na myśl twórczość Martina Scorsese. Tym bardziej, że szybko zmontowana pierwsza sekwencja filmu, prezentująca główne postaci (obraz każdej jest „przytrzymany na stopklatce” i opatrzony napisem) przypomina tę z *Chłopców z ferajny* (*Goodfellas*, 1990). Swoją drogą podobną formułę zastosował już wcześniej Sergio Leone w filmie *Dobry, Zły, Brzydki* (1966). Lindsey Irvine wskazuje także na podobieństwo pracy kamery w *Romanzo Criminale* do filmu *De Palmy Człowiek z blizną* (*Scarface*, 1983). Zob. Lindsey Irvine, *On mean street*, „The Guardian”, 15.11.2006. Spostrzeżenie to można uzupełnić o uwagę, że w *Życiu Carlita* (1993) w scenie prezentującej nocne życie, gdy bohater grający przez Alę Pacino jest u szczytu władzy, wykorzystano tę samą co w *Romanzo Criminale* piosenkę – *Lady Marmelade*.

²⁸ Odniesieniem do Moro w filmie Placido jest też fragment rozmowy telefonicznej jednego z brygadierów, w której terrorysta zawiadamia, gdzie znajduje się ciało polityka. Jeden z bohaterów *Opowieści kryminalnej* ogląda później pogrzeb Moro w telewizji.

²⁹ O funkcji muzyki w filmie *Romanzo Criminale* zob. Catherine O’Rave, *More more Moro: Music and montage in „Romanzo criminale”*, „The Italianist” 2009, no 2, s. 214–226.

Boski. Sprawa Moro, jak wspominałam, ma tu charakter drugoplanowy – stanowi jeden z wielu niechlubnych epizodów włoskiej demokracji, w które uwikłany jest tytułowy bohater dzieła – Giulio Andreotti (postać niewątpliwie wyjątkowa, zważywszy na fakt, że zasiadał w parlamencie nieprzerwanie od 1946 do śmierci w 2013 r.). Retrospektywnie stwierdza on: *pozwoliliśmy umrzeć Moro*, zaś jeden ze skruszonych mafiosów podczas składanych zeznań w latach 90. wyjaśnia: *Nie rozumiesz? Koledzy Moro z partii nie chcieli, żeby go uwolnili*.

W filmie *Boski* postać Moro pojawia się w ciekawej formule. Lider chadecji występuje tu bowiem wyłącznie jako duch widziany „oczami wyobraźni” przez Andreottiego. Moro niejako nawiedza sędziwego polityka, stanowiąc swego rodzaju wyrzut sumienia dla „boskiego”, który w filmie Sorrentino tłumaczy, iż *dopuszcza zło, żeby zapewnić dobro*. Andreotti przypomina sobie m.in. adresowany do niego, a pisany w niewoli przez Moro, list zawierający gorzkie słowa (*Co zapamiętają po Tobie, Andreotti? Bezduznego i niezdolnego do współczucia organizatora, który dla władzy, nie zawaha się przed niczym?*). Wybrzmiewają one jeszcze silniej, gdy Moro objawia się Andreottiemu w łazience (chadek jest widziany w lustrze) i przypomina: *moja krew będzie przelana za Ciebie*. Motyw „ducha Moro”, pojawiający się i w innych dziełach traktujących o tej sprawie (doskonałym przykładem jest tu książka Adriano Sofri zatytułowana *L'ombra di Moro*), może być interpretowany jako wyrażone wprost przekonanie o stałej obecności lidera chadecji w kolektywnej pamięci Włoch³⁰.

Z innej perspektywy (*Przekłęci, kochałem was* Marco Tulio Giordany, *Ogro* Gilla Pontecorvo)

Przez pryzmat sprawy Moro odczytywano także film *Ogro*. Realizacja Gilla Pontecorvo, która ostatecznie weszła na ekrany w 1979 r. (scenariusz został ukończony trzy lata wcześniej), fabularyzuje autentyczne wydarzenie z 1975 r. – prezentuje historię zamachu na ówczesnego premiera Hiszpanii i następcę Franco, admirała Carrera Blanco (tytułowego „Ogro”, hiszp. „potwór”) przez ETA, co dokładnie klaruje filmowy prolog (przed napisami początkowymi filmu, w czasie gdy komentarz ponadkadrowy informuje o sytuacji Basków w Hiszpanii, zarysowując pokrótce konflikt, widać nawet mapę z zaznaczonym terytorium, o którym mowa). Pomimo innego kontekstu historyczno-geograficznego w realizacji Pontecorvo doszukiwano się – niebezzasadnie – komentarza do tragicznych wydarzeń

³⁰ O „ombra di Moro”, które staje się szekspirowskim „ombra di Banco” wspominał też Ferrara. Cyt. za: Francesco Ventura, *Il cinema e il caso Moro*, Roma 2008, s. 153.

we Włoszech (tym bardziej, że ramą narracyjną dla prezentowanej historii pozostaje rok śmierci lidera chadeccji).

Planujących zamach aktywistów z ETA (znamiennie, że w jednego z nich wcielił się Gian Maria Volonté – ikona włoskiego kina politycznego) porównywano do członków Czerwonych Brygad. Jeden z krytyków pisał wprost, iż „Txabi to baskijski Curcio, którego poglądy kierują uwagę na problem terroryzmu w naszej ojczyźnie”³¹. Rzeczywiście, wypowiedzi Baska z początku filmu (w planie faktycznym jest to 1978 r., a zatem czas po upadku dyktatury Franco i zabójstwie Moro), w których bohater zarzuca żonie zaprzestanie walki i zdradę „sprawy” (*jesteście zdrajcami, choć nie zdajecie sobie z tego sprawy*), mogłyby z powodzeniem zostać przypisane radykalnym odłamom włoskiej lewicy pozaparlamentarnej. Odniesienia do losów Moro upatrywano także w rygorystycznie przestrzeganim, a przez to ułatwiającym podpatrywanie ofiary, niezmiennym porządku dnia Ogro. Przede wszystkim zwracano uwagę na jego codzienne wizyty w kościele, z jakich słynął także lider chadeccji³². Sam filmowy zamach, w wyniku którego zginęła ochrona polityka, a który miał miejsce podczas jazdy autem, także wydawał się znajomy (zdaniem krytyka, „czarny samochód Carrero Blanco staje się obsesją: nie ma tam Moro?”³³), podobnie jak zachowanie terrorystów. Pod wpływem okoliczności (Ogro zostaje mianowany następcą po Franco) decydują się oni zabić polityka, choć początkowo mieli zamiar go uprowadzić i wymienić na swoich uwięzionych kompanów. Za aluzje do włoskiego kontekstu mogą wreszcie zostać uznane sceny strajku na budowie (związkowcy są bici przez policję), a także sam krajobraz miasta, gdzie rozgrywa się akcja filmu – wąskie uliczki, kolorowe rolety w oknach oraz wszechobecne picie kawy, przypominają realia Italii.

Zogniskowanie narracji na terrorystach (to im towarzyszymy do ostatnich kadrów dzieła³⁴) oraz wspomniane wcześniej epizody – prolog prezentujący okrucieństwo reżimu Franco (akcentujący ciężką sytuację

³¹ Enzo Natta, *Ogro*, „Rivista del cinematografo” 1979, nr 12/52.

³² W tym kontekście ciekawy wydaje się artykuł z 1969 r. (dziewięć lat przed tragedią), w którym Pier Francesco Pingitore opisuje dzień Moro jako tak zaplanowany, że ma się wrażenie, iż przygotowany został na potrzeby ewentualnych zamachowców. Autor tekstu wskazuje przy tym na punkty newralgiczne potencjalnego ataku, wymieniając m.in. kościół Świętej Klary (Santa Chiara), gdzie modlił się Moro. Fragmenty tekstu zamieszczone w Christian Uva, *Schermi...*, s. 22.

³³ Ugo Finetti, *Ogro*, „Cinema Nuovo” 1980, nr 264.

³⁴ W pamięci szczególnie zapada kopanie tunelu przez czterech zamachowców, w którym miał zostać podłożony dynamit. Sekwencje podkopu przypominają western (tym bardziej, że postacie mają na twarzach chustki chroniące przed pyłem, niczym kowboje) – są jakby wyrwane z *Garści dynamitu* (1971) Leone (do obu filmów muzykę skomponował Morricone).

Basków) i sceny unaoczniające tłumienie przez władze wszelkiego oporu – mogą być interpretowane jako swego rodzaju uzasadnienie zamachu ETA. Jeśli film będziemy zaś odczytywać w sugerowanym wcześniej trybie – jako traktujący w istocie o sprawach Włoch – można by powiedzieć, że *Ogro* zawiera usprawiedliwienie dla działań Czerwonych Brygad. Czy na pewno?³⁵ Wydaje się, że Pontecorvo uniknął tego zagrożenia poprzez wprowadzenie postaci murarza-komunisty (poznajemy go w scenie strajku), który nie należy do ETA. Z punktu widzenia dramaturgii filmu związkowiec wydaje się bohaterem zbędnym. Wprawdzie pomaga on terrorystom wyszukać kryjówkę dla Carrera Blanco, ale w toku narracji porwanie polityka zostaje zmienione na wyrok śmierci; wątek skrytki-więzienia już zatem nie powraca. „Nieużyteczna” fabularnie postać wydaje się spełniać jednak ważną funkcję – słowa murarza można bowiem odczytać jako odautorski komentarz do prezentowanych wydarzeń. Na pytanie: *Jaka jest według ciebie właściwa walka?*, robotnik odpowiada:

Walka to praca każdego dnia. To organizacja. Dążenie do większej zgody. Zmiana świadomości ludzi krok po kroku, dzień po dniu. Wierzę tylko w kolektywną akcję zorganizowaną przez możliwie wiele osób, która służy jak największej ilości ludzi.

Znamienne w tym kontekście są także słowa byłego lidera grupy zamachowców. W szpitalu, przy łóżku śmiertelnie ranionego (w strzelanie z policjantem) towarzysza, który „odmówił złożenia broni”, Esarra przyznaje, że *świat może być zmieniony tylko wówczas, jeśli będziemy cierpliwi* i dodaje: *to trudne mieć cierpliwość; do tego także potrzeba odwagi*; odmawia tym samym siłowego, naznaczonego przemocą sposobu rozwiązywania politycznych problemów.

Na tle „ideologicznych gier z przeszłością” ciekawie prezentuje się film Marco Tulio Giordany *Przekłęci, kochałem was*. Już historia jego realizacji unaocznia „rozrachunkową” wymowę dzieła. Pierwsza – z perspektywy czasu można powiedzieć: niemal „prorocza” – wersja scenariusza, ukończona w 1977 r., wedle słów reżysera zakładała pojawienie się na ekranie Alda Moro, w charakterze... ofiary zamachu. Sprawcą próby zabójstwa miał być Svitoli – były kontestator, który w istocie został zmanipulowany przez komisarza policji. To przedstawiciel prawa miał bowiem „zachęcić” Svitoli do zamachu, aby złapać bohatera na gorącym uczynku, a tym samym dowieść, że terrorystami odpowiedzialnymi za atmosferę strachu i przelewanie krwi we Włoszech są wyłącznie „sympatycy

³⁵ Christian Uva podaje, że Pontecorvo obawiał się, iż po tragedii na Via Fani w 1978 r. jego film będzie uznany wręcz za apologię działań Czerwonych Brygad. Zob. Christian Uva, *Schermi...*, s. 44.

lewicy”³⁶. Po śmierci lidera chadecji (realizacja filmu z powodów finansowych przeciągała się) Giordana zdecydował się jednak na dokonanie zmiany. Jak wyznał w jednym z wywiadów:

Po porwaniu Moro i jego śmierci zadałem sobie pytanie, jaki sens ma robienie klasycznego filmu politycznego, ze zwykłym moralizatorskim przesłaniem, że lewacki ekstremizm niszczy ruch robotniczy i zachęca do reakcji państwo. O wiele bardziej interesujące wydało mi się pójść dalej – unaocznić swego rodzaju współudział umiarkowanej lewicy, jej współwinę za zaistniałą sytuację; jej regres nie tylko psychologiczny, ale także polityczny, spowodowany brakiem perspektyw i własnym wypaleniem³⁷.

W wersji ostatecznej filmu to eks-kontestator, wróciwszy do ojczyzny z Ameryki Południowej na początku lat 80., czyni z policjanta – prowokując go do oddania śmiertelnego strzału – instrument zabójstwa, które ma miejsce po wizycie Svitola na Via Caetani (na niej odnaleziono ciało Moro). Ów dziwny, rozgrywający się w westernowej scenerii finałowy pojedynek między przedstawicielem prawa a byłym buntownikiem może zostać odczytany jako oznaka bezradności tego ostatniego oraz graniczącego z rozpaczą niezadowolenia w obliczu pokolenia ‘68, które zrezygnowało z dawnych ideałów i uległo dezintegracji. Odwiedzani przez bohatera dawni przyjaciele albo pogodzili się z negowanym onegdaj systemem (stając się pracownikami wielkich korporacji), albo popadli w narkomanię (*zabija nas depresja, nie represja*, mówi jeden z kompanów³⁸). Napisane na murze przez Svitola – na chwilę przed śmiercią – (tytułowe) hasło: *Male-detti vi amerò* (*Przekłęci, kochałem was*) potwierdza taką hipotezę.

Pojedynek protagonisty z policjantem można zarazem interpretować w kategoriach pokuty bohatera, chęci odkupienia swojej winy (i reprezentowanego przez siebie lewicowego elektoratu) za „współudział” w zamachu na Moro i jego śmierć (przyznanie się do współodpowiedzialności wynikającej z przeświadczenia, iż Czerwone Brygady – jak słusznie dostrzega w swoich wspomnieniach Anna Braghetti – „należą tak jak umiarkowana lewica do rodzinnego albumu włoskiego komunizmu”³⁹). Dając się zabić przez przedstawiciela władzy, Svitola niejako odnajduje swoje miejsce w spo-

³⁶ Informacje podaje za: Franca Faldini, Goffredo Fofi, *Il cinema italiano d’oggi, 1970–1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Milan 1984, s. 618.

³⁷ Ibidem, s. 619.

³⁸ Jako swoisty „znak czasu” może być rozumiana osobliwa przechadzka bohatera po opuszczonej fabryce, pełnej odpadków i żelastwa – Svitola klaszcze i wznosi okrzyki, jakby uczestniczył w niewidzialnej manifestacji. Doskonała jest także scena ukazująca imprezę „dawnych hipisów”. Śpiewają oni m.in. piosenkę à la Bob Dylan, wzywającą do „wolnej miłości”, a następnie wciągają kokainę (narkotyki bogatych!), którą nazywają... *prochami Gramsciego*.

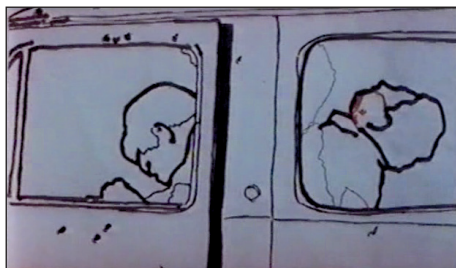
³⁹ Anna Braghetti, Paola Tavella, *Il prigioniero*, Milan 2003, s. 127.

łączeństwie – wybiera rolę męczennika wyznawanej onegdaj ideologii. Jak zauważa jeden z krytyków, z filmu Giordany wynika jasno, że

pokolenie '68 wbrew pozorom nie chciało zniszczyć władzy, by zaproponować inne alternatywne rozwiązanie; tym do czego młodzi dążyli, była władza. Dla nich Moro jest znienawidzonym ojcem, do którego są jednak podobni. Każdy z bohaterów wsiąka w system, stając się w jakiś sposób odbiciem ojca. To także przypadek Svitola⁴⁰.

Ową umowność pozornie przeciwstawnych racji, których granice w istocie uległy zatarciu, uzmysławia dość długi monolog wewnętrzny bohatera, który tworzy swoisty – absurdalny – słownik definicji, rzekomo właściwych lewicy i prawicy. Svitol twierdzi m.in.: *erotyzm jest po lewej, pornografia po prawej; po stronie prawej jest norma, po lewej szaleństwo*. Lewicy przypisuje także grzybki halucynogenne i... prysznic, zaś prawicy amfetaminę, heroinę oraz... kąpiel w wannie. Ta ironiczna scena znajduje swój odpowiednik w tragicznym rejestrze spraw poważnych – śmierci Moro i Pasoliniego, wymienianych w filmie, obok zamachu na Piazza Fontana oraz śmierci Pinellego, jako swoiste znaczniki *anni di piombo* (*skończyła się pewna epoka – zmarł Moro i Pasolini*, mówi do Svitola komisarz).

Obaj zamordowani – polityk i reżyser – wspomniani są w filmie kilkakrotnie. Razem zaś pojawiają się w osobliwej sekwencji wykonywania przez Svitola rysunków. Bohater przegląda stare gazety, najpierw odnajduje artykuł o śmierci Moro, zaś w kolejnym periodyku trafia na tekst o tajemniczej śmierci Pasoliniego oraz zdjęcie prezentujące jego zmasakrowane zwłoki. Przykłada wtedy gazetę do szyby i odrysowuje widoczny na fotografii kształt ciała artysty. W toku narracji okazuje się, że owa osobliwa zabawa powtarzana była przez bohatera wielokrotnie; w jej wyniku Svitol otrzymał serię rysunków – świadectw spraw, zredukowanych wyłącznie do konturów – bardzo do siebie podobnych (fot. 26). Dochodzi



Fot. 26. *Przeklęci, kochałem was*
(reż. Marco Tulio Giordana, 1980)

⁴⁰ Liborio Termine, *Maledetti vi amerò*, „Cinema Nuovo” 1980, nr 29/268, s. 44.

zatem do wniosku, że nie ma różnicy między ofiarami – *nie ma różnicy między Pasolinim a faszystą* [...]. *Próbowałem mieć litość dla jednych i drugich. Przeklęci, kochałem was* to zatem film o niepowodzeniu „odnowy politycznej”, do której impulsem miało być porwanie (a później i śmierć) lidera chadecji.

Dojrzałe spojrzenie z dystansu (*Witaj, nocy* Marca Bellocchia)

Niekonwencjonalne na tle omówionych wcześniej filmów jest (podobnie jak *Plac pięciu księżyców*, zrealizowane w 25 rocznicę śmierci Alda Moro) dzieło Bellocchia *Witaj, nocy*. Wprawdzie w niniejszej pracy perspektywa autorska jest drugorzędna, w tym akurat wypadku ma ona swoje znaczenie. Zanim zatem przejdę do analizy filmu, przypomnę kilka informacji z biografii reżysera; stwarzają one bowiem interesujący kontekst interpretacyjny.

Marco Bellocchio od lat w swych filmach wyraża sprzeciw wobec instytucji uznawanych za paradygmatyczne dla włoskiej kultury, a zatem rodziny i Kościoła Katolickiego⁴¹. Warto jednak wyeksponować swoistą ewolucję twórczości reżysera. Wydaje się bowiem, że z upływem czasu formy jego buntu uległy znaczącej zmianie: zawarty w dziełach artysty protest – o czym świadczy także *Witaj, nocy* – posiada inny ton niż czterdzieści lat temu.

Przejście Bellocchia od radykalizmu do politycznego umiarkowania można zilustrować, przypominając kilka wybranych faktów z biografii twórczej reżysera oraz niezwykle skrótowy przegląd powstałych na przestrzeni kilku dekad, „zaangażowanych fabuł” artysty. Bellocchio, który porzuca studia na Katolickim Uniwersytecie w Mediolanie na rzecz pisania do lewicowego periodyku „Quaderni Piacentini”, prowadzonego przez starszego brata Pier Giorgia, w pierwszej połowie lat 60. za sprawą swego debiutu *Pięści w kieszeni* (*I pugni nel tasca*, 1965) zostaje okrzyknięty prekursorem „kina kontestacji”, głosem młodego pokolenia zbuntowanych Włochów ujawniających wady ówczesnego systemu społecznego. Dwa lata później realizuje zaś, uhonorowaną w Wenecji Srebrnym Lwem i nagrodą FIPRESCI, polityczną satyrę *Chiny są blisko* (*La Cina è vicina*). Po festiwalowym pokazie prasa, czyniąc aluzje do przyjętego przez reżysera politycznego kierunku ataku, pisała, że Bellocchio *wyjmuje pięści z kieszeni*

⁴¹ Szerzej o twórczości Bellocchia piszę w artykule *Marco Bellocchio. Między buntem a ukojeniem*, [w:] *Autorzy kina europejskiego V*, red. Alicja Helman, Andrzej Pitrus, Kraków 2009, s. 39–58.

*i wymierza ciosy na lewo i na prawo*⁴². Rzeczywiście trudno orzec, by Bellocchio, kamuflując swój dyskurs o „walce klas” fabułą o erotycznym czworokacie, opowiadał się swoim filmem za jakąkolwiek opcją polityczną. Jak zauważa Lino Micciché w swej antologii włoskiego kina lat 60., socjaliści w filmie Bellocchia to grupa opętana żądzą władzy, komuniści przypominają „odrętwiałą opozycję”, zaś „chińczycy” (maoiści) są przedstawieni jako neurotycy, sfrustrowani ultrakonserwatywną edukacją, w której seks stanowi temat tabu⁴³.

W 1968 r. reżyser nawiązuje kontakt z ruchami studenckimi (doświadczenie to wykorzystuje twórczo przy realizacji etiudy *Discutiamo, Discussiamo*, o której była już mowa), a także wstępuje, jak mówi, „ze względu na ideę rewolucji” do Partii Marksistów-Leninistów, gdzie angażuje się we współpracę przy realizacji dwóch propagandowych dokumentów⁴⁴. Deklarował wówczas: „Wątpliwość, która sprawiła, że nie chciałem być artystą burżuazyjnym, zwróciła mnie ku służbie politycznej, przekształconej następnie w służbę ludowi” (z perspektywy czasu zaś przyznawał, iż tym, czego oczekiwano od „nawróconych synów burżuazji”, było obdarowanie partii pieniędzmi⁴⁵). Kontynuację politycznego tematu stanowi film *Dajcie sensację na pierwszą stronę* (*Sbatti il mostro in prima pagina*, 1972), o którym także była mowa wcześniej. W późniejszych filmach tylko sporadycznie – na przykład w *Diable wcielonym* – sięgał po tematykę polityczną, wekslując w stronę kina psychologicznego.

O ile w przywołanych filmach Bellocchio odnosił się do współczesnych mu zjawisk politycznych, o tyle *Witaj, nocy* to utwór zrealizowany z dystansu czasowego; film stanowi zatem swoistą „refleksję nad klęską utopii”⁴⁶ oraz próbę rozliczenia się reżysera z kontestacyjną przeszłością i bliskimi mu niegdyś lewackimi poglądami. Jak ujawnia reżyser w jednym z wywiadów: „To właśnie upadek komunizmu wywołał we mnie konieczność rewizji własnych poglądów i przeszłości. [...] Kiedy niszczy się ideę, w rzeczywistości ta idea nie znika, zostaje nostalgia, «święty obraz, iluzja szczęścia»”⁴⁷. Wypowiadając się o *Witaj, nocy*, reżyser podkreślał, że film może być odczytywany jako głos sprzeciwu wobec wszelkiego fanatyzmu

⁴² Czyni tak np. Sandro Zambetti na łamach „Cineforum” („Cineforum” 1967, nr 74; przedruk w: *Le forme della ribellione. Il cinema di Marco Bellocchio*, red. Luisa Ceretto, Giancarlo Zappoli, Torino 2004, s. 54.

⁴³ Por. Lino Micciché, *Il cinema degli anni '60*, Venezia 1975, s. 183.

⁴⁴ W drugiej połowie lat 60. we Włoszech powstaje kilkanaście tzw. kolektywów filmowych m.in. Centrum Dokumentacji Proletariackiej, Film a Walka Klas, które – związane z lewicą pozaparlamentarną – zajmowały się wyłącznie „dokumentacją walki klasowej”.

⁴⁵ Por. wypowiedź zamieszczoną w *Le forme della ribellione...*, s. 27.

⁴⁶ *Posiwiwały buntownik*, „Przegląd” 2007, nr 15, s. 39 (wywiad przeprowadzony przez Małgorzatę Bączyk).

⁴⁷ Wypowiedź zamieszczona w „La Repubblica”, 9.11.1995.

politycznego („w momencie, gdy «brygadierzy» negują wartość ludzkiego życia, [...] otwieramy abstrakcyjny wymiar szaleństwa, nieludzkości, która musi być radykalnie napiętnowana. [...] Zabicie z zimną krwią człowieka, ponieważ reprezentuje określone poglądy czy partię, nie ma dla mnie innego wymiaru niż psychopatyczny”⁴⁸).

O zamiarze ukierunkowania na bardziej uniwersalną wymowę filmu świadczą, prócz przywołanych słów artysty, zmiany kolejnych wersji scenariusza. Początkowo, okres niewoli Moro miał zostać opowiedziany pośrednio – przez działania i reakcję sztabu polityka oraz jego asystenta. Ten ostatni, zawsze w domu, w oczekiwaniu na telefon informujący o losach Moro, jest – podobnie jak przewodniczący chadeków – w pewnym sensie więźniem. Po ataku na World Trade Center Bellocchio planował wpleść do filmu o zabójstwie chadeka tragedię nowojorską: „miał to być rodzaj flashbacku. Nosilem się z zamiarem skonfrontowania obu tych wydarzeń. Potem zrozumiałem, że jakakolwiek konfrontacja między nimi byłaby zbyt sztuczna [...] zrezygnowałem więc z tego pomysłu” (dopowiedzieć można – na szczęście)⁴⁹.

Osobisty charakter utworu akcentuje natomiast zamieszczona przez Bellocchia dedykacja otwierająca film (*mojemu ojcu*) oraz następujący komentarz reżysera:

Mój ojciec miał coś wspólnego z Moro [...] on także był człowiekiem bardzo wytrwałym, głęboko „ludzkim”. [...] Obraz mojego ojca „wszedł” do filmu i dał początek wizerunkowi osoby, której nigdy nie poznałem. Może nieprzypadkowo wybrałem Roberto Herlitzka – aktora pochodzącego z północy, który mówi z północnym akcentem jak mój ojciec⁵⁰.

W podobny sposób można tłumaczyć powierzenie własnemu synowi – Pierowi Giorgio Bellocchio – roli jednego z „brygadierów” (Ernesto) oraz wyraźną stylizację przewodniczącego chadek na samego siebie (tj. Bellocchia).

Rozliczając się ze swym „maoizmem” i wracając do przeszłości, reżyser zdaje się jednak w filmie identyfikować przede wszystkim z postacią młodego bibliotekarza Enza Passoscuro. Ten ostatni okazuje się bowiem autorem scenariusza (o porwaniu Alda Moro) pod tytułem *Witaj, nocy*,

⁴⁸ Wypowiedź zamieszczona w *Le forme della ribellione...*, s. 31.

⁴⁹ Zob. *Posiwiaty buntownik*.

⁵⁰ Wypowiedź zamieszczona w: *Le forme della ribellione...*, s. 33. Postać Moro może też być odczytywana ogólnie, jako figura ojca. W tej optyce „brygadierzy” reprezentowałiby zbuntowane dzieci (wszak kilkakrotnie w filmie podkreślane jest sieroctwo Chiary). Jak pisała Barbara Grespi: „Moro jest ojcem, z którym Bellocchio szuka zgody; spojrzenie na synów, którzy zdradzili ’68 w imię ślepej ideologii przemocy, jest dość pogardliwe” (*„Segnocinema”* 2004, nr 129; przedruk w: *Le forme della ribellione...*, s. 179).

przypadkowo znalezione w pokoju Chiary. Z postacią tą narracja kojarzy znaczenie „ewolucja politycznych poglądów” (na ten trop naprowadza już „mówiące” nazwisko – Passoscuro oznacza „przekraczanie ciemności”) – co być może odnosi się do samego Bellocchia i jego drogi od radykalizmu do socjaldemokracji. Ciekawa pod tym względem jest scena rodzinnego obiadu zorganizowanego w rocznicę śmierci ojca kobiety – weterana ruchu oporu. Enzo chętnie przyłącza się bowiem do wspólnego odśpiewania starej rewolucyjnej pieśni *Fischia il vento* (*Gwiżdże wiatr*)⁵¹, lecz jednocześnie wyraża swój gwałtowny sprzeciw wobec działalności Czerwonych Brygad – w rozmowie z bratem Chiary bibliotekarz ubolewa, że są ludzie, pragnący zmienić świat za pomocą pistoletu.

Za komentarz reżysera do komunistycznego epizodu z przeszłości można także uznać scenę omyłkowego zabrania Enzo przez policję, podejrzewającą go o wyrysowanie krwią symbolu Czerwonych Brygad w bibliotecznej windzie. Przywołany fragment jest świetnie rozegrany dramaturgicznie – zarówno gdy chodzi o regułę strzelby Czechowa (widz jest przekonany, że policja idzie zaaresztować Chiare), jak i montaż równoległy (ujęcia wbiegającej po schodach policji przeplatane są obrazami wjeżdżającego windą Enzo oraz wchodzącej na piętro, przerażonej dziewczyny). Epizod ten uzmysławia, jak łatwo można otrzymać etykietkę lewackiego ekstremisty, nie będąc wcale politycznym radykałem. Tym samym sekwencja dopowiada niejako motywację postępowania bohaterki, która odmawia udziału w „politycznej paranoi”.

Warto zwrócić uwagę, że podczas przywołanej, „zaangażowanej” rozmowy młodych Włochów, na drugim planie widzimy młodą parę. Nieco wcześniej mamy następującą scenę: wuj wspomina zmarłego i jego utopijne poglądy (wierzył on, że *gdyby każdy zrobił jedną piątą tego co może, [...] zapanowałaby powszechna miłość, pokój, sprawiedliwość, braterstwo, radość*). Swoją tyradę porzuca jednak, gdy wchodzi młoda para. Kontrapunktem dla dyskursu politycznego jest więc sfera życia prywatnego.

Historia w filmie Bellocchia potraktowana jest zatem niekonwencjonalnie – niekiedy nawet z przymrużeniem oka. Doskonałym przykładem jest tu – rozsadzająca misterną konstrukcję całości – scena wspomnianego już seansu spirytystycznego, który dla nieznających tej „historiograficznej ciekawostki” może wydać się sceną delikatnie mówiąc – osobliwą. Epizod ten funkcjonuje bowiem w *Witaj, nocy* raczej na zasadzie skeczu: uczestnicy seansu wzywają enigmatycznego Bernarda, a później wypowiadają słowo „księżyc” (*luna*). Tylko znawcy twórczości Bellocchia dostrzegą tu

⁵¹ Pieśń ta jest jedną z najbardziej znanych pieśni partyzanckich we Włoszech. Autorstwo jej tekstu przypisuje się Felice Cascione (jednemu z partyzantów), zaś melodia została wzięta z rosyjskiej pieśni *Katiusza*.

odniesienie do twórczości jego „rywala” – Bernardo Bertolucciego, reżysera filmu *La Luna* (1979).

Wprawdzie zakres czasowy fabuły obejmuje te same wydarzenia co w *Sprawie Moro* (od przygotowań do zamachu aż do zabójstwa chadeka), jednak w filmie Bellocchia nie zostaje pokazane ani porwanie, ani śmierć, ani odnalezienie zwłok polityka – brak zatem wizualizacji wydarzeń, które nazwałam kluczowymi dla sprawy. O porwaniu Moro dowiadujemy się niejako mimochodem za pośrednictwem TV – głos spikera z *offu* informuje o tragicznym porwaniu Moro akurat w momencie, gdy brygadierka Chiara (która pozostaje w centrum uwagi reżysera) przyjmuje pod swą opiekę dziecko od sąsiadki. Ujęcie zbudowane jest zatem na zasadzie kontrastu: w warstwie wizualnej mamy symbol życia – niewinne niemowlę, warstwa dźwiękowa przypomina natomiast o śmierci, mroku politycznej działalności.

Hipotezę zniwelowania „wielkiej polityki” przez prywatność potwierdza scena, w której dziewczyna słucha wiadomości telewizyjnych: w tym samym ujęciu, gdy głos spikera zawiadamia widzów, że *należy sądzić, iż sprawa ma kontekst polityczny*, oglądamy Chiare karmiącą noworodka. Podobny efekt wytwarza ukazanie w filmie momentu przybycia Alda Moro do „więzienia”. Obraz prezentujący wnoszenie skrzyni z przewodniczącym chadecji do wynajętego przez „brygadierów” mieszkania jest nieostry; „akcja” rozgrywa się w tle: dwie trzecie kadru zajmuje dziecko pozostawione Chiarze do opieki przez sąsiadkę (fot. 27).

Opozycje życia i jego kresu, dobra i zła, prawdy oraz fałszu obecne są w zasadzie od pierwszych kadrów filmu dzięki wyrazistej grze światłem: kontrastowi ciemno/jasno. Utwór otwiera plama czerni; kamera eksploruje wnętrze ciemnego mieszkania, podczas gdy z *offu* dobiega głos: *Dzień dobry państwu, zanim wejdziemy do środka jeszcze kilka informacji na temat domu: ma sześć mieszkań, ładnych i cichutkich...* Sytuacja wydaje się zatem klarowna: oto jesteśmy świadkami próby sprzedania lub wynajęcia apartamentu. Przypuszczenia widza uzyskują potwierdzenie, gdy handlowiec



Fot. 27. Witaj, nocy
(reż. Marco Bellocchio, 2003)

nieruchomościami wprowadza do mieszkania parę bohaterów, kontynuuje jego zachwalanie (wskazuje na *pojemny przedsionek, porządną podłogę, drzwi*), jednocześnie odsłaniając okna lokalu. Gdy mężczyzna wypowiada słowa *jasno tu*, obraz zdaje się jednak zaprzeczać jego słowom: kamera wykonuje bowiem jazdę, ukazując plamę czerni. Zachowanie małżonka, który oddala się, by w mroku wymierzać odległość za pomocą kroków, w czasie gdy żona kontempluje zalany światłem salon i ogródek, wydaje się cokolwiek osobliwe. Wszystko staje się jasne (sic!), kiedy okazuje się, że „nowożeńcy” to w rzeczywistości „brygadierzy”, którzy kupują mieszkanie – przyszłe więzienie dla Alda Moro. Dom – sfera sacrum, oaza bezpieczeństwa, spokoju oraz rodzinnego ciepła – zostaje zatem odarty z właściwych mu wartości; stanowi wyłącznie zasłonę dla zbrodniczych zamiarów organizacji. Także małżeństwo, symbol bliskości, zaufania i odpowiedzialności dwojga kochających się osób – to jedynie wygodne alibi, stworzone na użytek otoczenia (Chiara wkłada obrączkę, gdy do drzwi dzwoni sąsiadka; zdejmuje pierścionek od razu po powrocie z pracy).

Śmierć Moro zasugerowana zostaje sceną wyprowadzania zakładnika z więzienia. Po ostatnim (zakończonym ściemnieniem) ujęciu tej sceny następuje – poprzedzony czarną planszą z czerwonym (krwawym?) napisem: *Witaj, nocy* – swoisty epilog filmu, który prezentuje za pomocą materiałów archiwalnych oficjalne uroczystości pogrzebowe. Sekwencji tej towarzyszy muzyka zespołu Pink Floyd. Taka ilustracja muzyczna jest, jak się wydaje, nawiązaniem do finału *Zabriskie Point* Michelangelo Antonioniego, w którym utwór *Careful with That Axe, Eugene* towarzyszył fantazjom Darii o zniszczeniu kapitalistycznego świata. Natomiast wykorzystane w filmie Bellocchia późniejsze o kilka lat nagrania Pink Floyd, demaskują raczej iluzję kontestacyjnej utopii; stanowią niejako krzyk bezsilnej rozpacz (znaczenia te modyfikowane są przez ostatnie kadry filmu – którym przyjrze się uważniej w dalszej części rozdziału)⁵².

Film Bellocchia koncentruje się na ukazaniu okresu niewoli Moro – jego relacjach z terrorystami. W przeciwieństwie do *Sprawy Moro* czy filmu Martinellogo nie rości sobie także pretensji do bycia zgodnym z prawdą historyczną – dystans twórczy podkreślają fikcyjne imiona „brygadierów”: filmowy Mariano to autentyczny Mario Moretti (szef), Primo to Prospero Gallinari, Ernesto to Gesmondo Maccari, zaś Chiara to Anna Laura Braghetii.

⁵² W filmie wykorzystano m.in. muzykę z albumów *Dark Side of the Moon* (*Ciemna strona Księżyca*) i *Wish You Were Here* (*Chciałbym, żebyś tu był*). Tekst tytułowej piosenki tego drugiego albumu bardzo trafnie mówi o złudzeniach kontestacyjnych dążeń: *Czy udało im się skłonić cię byś wymienić / Twoich bohaterów na zjawy? / [...] Czy zmieniłeś/ Statystowanie w wojnie / Na główną rolę w klatce? [...] Biegając wciąż po tej samej ziemi / Cóż znaleźliśmy? / Wciąż te same stare lęki.*

Dziewczyna (jej imię znaczy „jasna”) początkowo przynależy niejako do klaustrofobicznej przestrzeni mieszkania, które symbolicznie zdaje się odzwierciedlać zamknięcie „brygadierów” w pułapce ideologicznego fanatyzmu. Zasłepienie kobiety (bohaterka przed snem czyta *Świętą Rodzinę* Marksa) i hermetyczność jej przekonań sugeruje sekwencja zamykania okien, które symbolizują (jak często się w filmach Bellocchia zdarza) możliwość „wyjścia”, otwarcia się. Dopiero pod wpływem obcowania z więzieniem Chiara wyzwala się z ideologicznego zamknięcia, o czym świadczą jej senne marzenia. „Wizje” – sygnały budzenia się wrażliwości bohaterki na ludzką krzywdę – widz identyfikuje jako fantazje kobiety z uwagi na zastosowanie zwolnionego tempa ruchu. Podczas odczytania przez brygadierów wyroku na Moro dziewczyna wyobraża sobie na przykład, że oprawcy mają odwagę ujawnić swe twarze przed skazanym. A przed posiłkiem, umożliwiającym kobiecie uwolnienie przewodniczącego chadecji w marzeniach (Chiara dosypuje swym towarzyszom środki nasenne do zupy), „brygadierce” wydaje się, iż kompani wykonują znak krzyża. Mamy zatem „terrorystkę nawróconą” i to jej świat wewnętrzny poznajemy. Pod tym względem film wpisuje się w ten model reinterpretacji *anni di piombo*, który – o czym była już mowa – nasilił się we Włoszech w latach 90. za sprawą osobistych wspomnień publikowanych przez dawnych terrorystów.

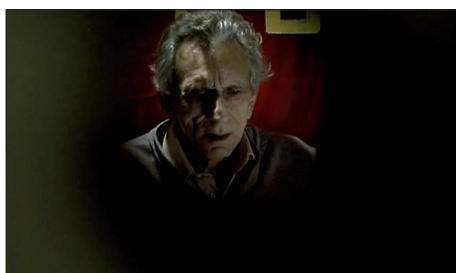
Witaj, nocy zawiera jednak również krytyczny obraz terrorystów. Jak wynika z dzieła Bellocchia, mieszczańskiej strukturze świata przeciwstawiają oni nie tyle alternatywną ideę, ale jej lustrzane odbicie; dogmatyczną wizję przypominającą swoistą dewocję. Fanatyzm członków Czerwonych Brygad uwypuklony został w scenie oglądania przez nich telewizyjnych wiadomości. W czasie gdy Giovanni Galloni (autentyczny polityk chadecji) komentuje odnalezienie zdjęcia uwięzionego Moro, grupa terrorystów zaczyna bowiem powtarzać z rosnącym zaangażowaniem, niczym swoistą litanię, zdanie: *la classe operaia deve dirigere tutto* (dosł. *klasa robotnicza musi wszystkim rządzić*, przetłumaczone w polskiej wersji językowej jako *prowadź ludu pracujący*), po którym następuje, przypominająca teledysk, szybko zmontowana pod muzykę Verdiego⁵³ sekwencja fragmentów stalinowskich filmów propagandowych. Porównanie zamachowców do wyznawców Kościoła pada zresztą w filmie wprost, z ust Alda Moro. Odnosi on bowiem ich oddanie sprawie do entuzjazmu pierwszych chrześcijan, konstatując, iż poglądy „brygadierów” to także *religia*. Moro obnaża tym samym „sekciarski”, a zatem sprzeczny z deklarowanym,

⁵³ Przywołana sekwencja zdaje się być swoistym cytatem z *Mechanicznej pomarańczy*. Myślę o scenie „terapii Lodovycy” (zawierającej, m.in., kroniki filmowe z czasów II wojny światowej) aplikowanej Alexowi w akompaniamencie *IX Symfonii* Beethovena. I w jednym, i w drugim filmie, muzyka klasyczna zyskuje „zbrodniczy wymiar”, łączy się z totalitarną ideologią.

sposób myślenia terrorystów, zaznaczając jednocześnie, iż Kościół zmienił swe metody działania: *wszak ostatnia krucjata miała miejsce w 1270 roku, a ostatnią czarownicę spalono na stosie w początkach XVIII wieku*. Zaślepienie „brygadierów” ideologią, która w pogardzie ma ludzkie życie, uzmysławiają także słowa jednego z oprawców, twierdzącego, że *dla zwycięstwa proletariatu można zabić własną matkę*.

Aldo Moro – bezbronna ofiara zamachu (przewodniczącego chadecji oglądamy po raz pierwszy, gdy skulony leży na więziennym łóżku) – jest osobą głęboko ufającą Bogu. Przez wizjer – z punktu widzenia Chiary (fot. 28) – widzimy, że porwany modli się oraz wykonuje znak krzyża przed rozpoczęciem posiłku. Wiarę w boską opatrność zdradzają nie tylko wypowiedziane przez bohatera słowa, ale także listy, które decyduje się on wysłać do papieża Pawła VI⁵⁴ i rodziny: przede wszystkim żony oraz wnuczka. Ujawniają one nadzieję, jaką Moro pokłada w Stwórcy (*Taka jest wola Boża. Chciałbym ujrzeć [...] nasze przyszłe spotkanie*).

W *Witaj, nocy* tekst jednego z listów polityka do żony (*Kochana Norretto, [...] ucałuj ode mnie wszystkich, każdą twarz i każde oczy. Niech Twoje ręce przekażą tkliwość, którą czuję [...] moja najukochańsza*) czytany jest przez



Fot. 28. *Witaj, nocy*
(reż. Marco Bellocchio, 2003)

⁵⁴ Kościół instytucjonalny w filmie Bellocchia niewiele ma wspólnego z wartościami postulowanymi przez etykę chrześcijańską. Podczas gdy Moro rozmawia z „brygadierem” na temat pokuty i przebaczenia, ksiądz w transmitowanej w telewizji homilii wykrzykuje z ambony, że *dla oprawców nie znamy okoliczności łagodzących*. Proboszcz, który zjawia się przypadkiem w więzieniu przewodniczącego chadecji, by pobłogosławić dom, ogranicza się jedynie do bezrefleksyjnego, mechanicznego „odklepania” modlitwy oraz pokropienia apartamentu święconą wodą. Kleryk ufnie przyjmuje wytłumaczenie nagłego omdlenia Chiary („brygadier” wyjaśnia, że żona jest zmęczona, gdyż *spodziewa się dziecka*) i z zadowoleniem, wynikającym z otrzymania wysokiego datku „na ofiarę”, szybko opuszcza mieszkanie terrorystów. Papież, który prowadzi oficjalny pogrzeb premiera, w obecności politycznych dygnitarzy (w filmie wykorzystano dokumentalny *footage*), przypomina niewzruszonego patriarchę. Niesiony w lektyce, odziany w kosztowaną szatę Paweł VI, wcześniej domagający się zwolnienia Moro bez wymiany politycznych więźniów (zgodnie z instrukcją, jaką otrzymał od włoskiego rządu), zdaje się wykonywać wyłącznie konwencjonalne gesty.

terrorystkę i przywołuje jej wspomnienia listu partyzanta z książki, którą czytał dziewczynie ojciec, gdy była mała. Jego głos, deklamujący słowa antyfaszysty, nakłada się początkowo na (stopniowo wyciszane) kwestie wypowiedane przez Moro, wyrażając także słowa miłości ukochanej kobiecie: *zanim umrę, chcę Ci powiedzieć, że gdybym żył zostałabyś moją żoną i uczyniłbym Cię szczęśliwym*. W scenie czytania listu widać natomiast obrazy wyobrażonej egzekucji partyzantów (z filmu Rosselliniego *Paisà*)⁵⁵. Powstają zatem dwa skojarzenia: Moro – ojciec i Moro – partyzant. To drugie, podkreślające związek między *resistenzą* a *anni di piombo*, może być uzasadnione tym, że walka partyzantów i Moro – choć zakończona tu śmiercią – nie była na próżno: pamięć o nich przetrwała.

Wspominałam wcześniej o możliwości dostrzeżenia autobiograficznych tropów w *Witaj, nocy*. Ostatnie kadry filmu przedstawiają uśmiechniętą twarz spacerującego o świcie Moro, który, wychodząc z pola widzenia kamery, pozwala jej jeszcze przez sekundę kontemplować szarzące niebo – zapowiedź nowego dnia. Narracja sugeruje tym samym istnienie innego świata – „życia po życiu”. Moro nie umiera, lecz niejako „zmarłychwstaje” (czy przypadkowo akcja rozgrywa się w okresie Wielkanocy?) zgodnie ze swą wiarą, której dowód dał w czasie ostatnich dni niewoli w świecie doczesnym⁵⁶. Finałowa scena filmu, ukazująca spacerującego o poranku Moro, sugeruje istnienie transcendencji i nadaje filmowi charakter wypowiedzi zgoła religijnej⁵⁷. Za wypowiedź odchodzącego Moro,

⁵⁵ W przywołanej wizji dziewczyny mamy także fragment propagandowego filmu Dżigi Wiertowa *Trzy pieśni o Leninie* (1934) oraz ujęcia prezentujące parady w Związku Sowieckim za czasów Stalina. Ruth Glynn interpretuje to osobliwe połączenie obrazów jako świadectwo niedojrzałości politycznej Chiary będącej „obiektem, na który rzutowane są różne ideologie”. Zob. Ruth Glynn, *Through the Lens of Trauma: The Figure of The Female Terrorist in “Il Prigioniero” and “Buongiorno, notte”*, [w:] *Imagining terrorism...*, s. 72. Wydaje się jednak, że film Bellocchia, zawierający w sobie tak różne formy historycznego dyskursu – fragmenty wiadomości telewizyjnych, dokumentalny *footage*, wyimki z innych filmów fikcjonalnych (jak np. *Paisà*) – może być interpretowany także jako refleksja reżysera nad konstruowaniem „historii”. Tym bardziej, iż w strukturze dramaturgicznej filmu mamy wątek autotematyczny związany z postacią bibliotekarza piszącego scenariusz.

⁵⁶ Ruth Glynn przyrównuje nawet Moro do Chrystusa – twierdzi, że *Witaj, nocy* wykorzystuje chrystologiczną ikonografię, by film mógł zostać odczytany jako „pasja Alda Moro” (wedle autorki ujęcie prezentujące Moro na tle czerwonego emblematu Czerwonych Brygad przypomina... Jezusa na krzyżu – gwiazda na fladze to korona cierniowa, zaś barwa „sztandaru” symbolizuje krew). Zob. Ruth Glynn, *Through the Lens of...*, s. 71. Przywołana scena bywa także interpretowana bez kontekstu religijnego, jako świadectwo stałej obecności Moro w świadomości Włochów. Por. Alan O’Leary, *Tragedia all’italiana...*, s. 86.

⁵⁷ Z przedstawioną tu interpretacją najpewniej nie zgodziłby się sam reżyser. W rozmowie telefonicznej przeprowadzonej przeze mnie 10 lipca 2010 r., Bellocchio zapytany o wymowę *Witaj, nocy*, twierdził, że scena spacerującego o świcie Moro nie kończy filmu – zatem trudno jej przypisać charakter transcendentny. Być może finał zawdzięczamy więc

można uznać w moim przekonaniu wiersz Emily Dickinson, z którego zresztą Bellocchio zaczerpnął tytuł filmu:

*Good Morning Midnight / I'm coming Home / Day got tired of Me / How could I of Him?
Sunshine was a sweet place / I liked to stay / But Morn didn't want me now/ So Goodnight
Day! I can look can't I / When the East is Red? / The Hills have a way then / That puts the Heart
abroad You are not so fair Midnight / I chose Day / But please take a little Girl / He turned away.*

Za taką hipotezą przemawia niewątpliwie sytuacja podmiotu lirycznego z wierszów Dickinson, który podobnie jak Moro, wita się wbrew swej woli ze śmiercią (nocą) i „zmartwychwstały” wraca do Domu (Boga?). O tym, że przychodzi mu opuścić życie doczesne (Dzień) niechętnie, odbiorca dowiaduje się wprost: osoba mówiąca (przewodniczący chadeccji) wyznaje bowiem, iż pragnął zostać (*I liked to stay*) – wszak „ziemski świat” to cudowne miejsce (*Sunshine was a sweet place*), które nie może się znużyć – ale z pokorą przyjmuje „los” (*Morn didn't want me now / So Goodnight Day!*). Bezpośrednim odniesieniem do fabuły filmu wydaje się także postać małej dziewczynki – można w niej dopatrywać się młodej Chiary. Odchodząc, Moro prosi, by „światło Dnia”, a zatem wartość życia, które było niewidoczne dla zaślepionej politycznym fanatyzmem kobiety, ukazało jej swe oblicze. Innymi słowy, by dziewczyna, zgodnie z przeznaczeniem projektowanym przez swe imię, wybrała miłość dającą życie, tak jak więziony polityk.

Wymowa *Witaj, nocy* – filmu zrealizowanego przez niegdysiejszego konstatatora, niekryjącego swych lewicowych poglądów oraz ateizmu – jest co najmniej zaskakująca. Idea, ku której można „poprowadzić ludzkość” istnieje; należy jednak pamiętać o pojedynczym człowieku – istocie, jak sugeruje Bellocchio, z natury dobrej. Tylko wówczas będziemy mogli, wolni niczym „zmartwychwstały” Aldo Moro, spojrzeć z wiarą i uśmiechem w przyszłość rysującą się na horyzoncie – lepsze jutro. Wymiar etyczny nie tylko pozostaje istotnym składnikiem oglądu świata w *Witaj, nocy*, ale wręcz przeważa nad perspektywą polityczną. Jej osłabienie przez Bellocchia stało się jednym z zarzutów krytyki wobec filmu. Środowisko lewicowe piętnowało ukazanie Czerwonych Brygad niczym fanatyków religijnych, zaś prawica zarzucała reżyserowi, że zaprezentował terrorystów z sympatią⁵⁸. Sam Bellocchio we wstępie do scenariusza dzieła pisze: „Nie mogłem znieść tragedii sprzed

montażystce i partnerce Bellocchia, Francesce Calvelli (pokłosiem rozmowy był opublikowany wywiad z Bellocchiem – zob. *Umarli rządzą Włochami*, „Dziennik. Gazeta Prawna”, 30.07.2010).

⁵⁸ Podkreślano szczególnie, że Chiara – w filmie Bellocchia „terrorystka skruszona *ante litteram*” – w rzeczywistości pozostała po zabójstwie Moro aktywną członkinią BR, biorąc udział m.in. w zabójstwie Vittorio Bacheleta, włoskiego sędziego i polityka.

25 lat; nie mogłem zaakceptować fatalności losu. Musiałem ją zdradzić, musiałem uwolnić się od obojętnego, bezradnego kronikarstwa”⁵⁹.

Kontrowersje te dowodzą, że *Witaj, nocy* jest filmem cokolwiek zagadkowym – z pewnością w zbyt małym stopniu „deklaratywnym”, by zaspokoić niedosyt widzów, oczekujących jednoznacznego sprofilowania. W *Witaj, nocy* reżyser patrzy „chłodnym okiem” na smutną transformację kontestacyjnych idei, przyznając, że przepoczwarzyły się one w akceptujące przemoc i podszyte fanatyzmem ideologie. Owo zdystansowane spojrzenie wstecz, na tragiczne wydarzenia sprzed lat, świadczy o dojrzałości artystycznej reżysera, który potrafił zrewidować poglądy, nie popadłszy w skrajność nostalgicznej afirmacji kontestacyjnej przeszłości.

* * *

Filmy o sprawie Moro (lub te do niej nawiązujące) uzmysławiają, iż stanowi ona ważny epizod historii najnowszej Włoch, często interpretowany w kategoriach narodowej traumy. Współczesne realizacje, wplatające w swoją strukturę motyw tragicznego wydarzenia, wydają się najlepiej świadczyć o jego trwałości w pamięci kulturowej kraju. Symboliczny wymiar śmierci chadeka potwierdza decyzja włoskiego Parlamentu, który w 2007 r. (była już o tym mowa) ustanowił 9 maja – datę zgonu polityka – dniem „pamięci Moro i wszystkich ofiar terroryzmu”.

We Włoszech pamięć o Moro stanowi nadal źródło sporu. Choć istnieją ulice i szkoły imienia Moro, nie ma zgody co do przebiegu wypadków i tożsamości porywaczy polityka. Ten rozdzźwięk opinii uzmysławiają kontrowersje, jakie wzbudził pomnik Moro w Lecce – miejscu jego urodzenia, ukazujący lidera chrześcijańskiej demokracji z egzemplarzem komunistycznej „L’Unità” pod pachą. Jedno jest pewne: zamach na serce „imperialistycznego państwa międzynarodowych koncernów” nie udał się. Jak słusznie zauważa Eco, „objawia ono niezwykle zdolności do minimalizowania szkód i powracania do równowagi [...] Nie może funkcjonować w warunkach wojny światowej [...] dlatego zgadza się na małe wojny lokalne”⁶⁰. Terroryzm nie jest zatem wrogiem wielkich systemów [...] – to zaledwie trwająca jeden dzień gorączka. Z tego właśnie powodu, zdaniem autora *Imienia róży*, „porwanie jednego, dziesięciu, stu takich jak Moro nie osłabia systemu, a wręcz przeciwnie, odtwarza konsens wokół symbolicznego widma jego zranionego serca”⁶¹.

⁵⁹ Cyt. za: Marco Bellocchio, *Il cinema e il film*, red. Adriano Aprà, Venezia 2005, s. 220.

⁶⁰ Umberto Eco, *Semiologia...*, s. 135.

⁶¹ Umberto Eco, *Falsyfikacja*, [w:] idem, *Semiologia...*, s. 232.

O ile filmowy wizerunek Moro, poczynawszy od lat 80., w zasadzie nie uległ zasadniczej zmianie (jawi się on jako bezbronna ofiara *anni di piombo*), o tyle sposób prezentacji terrorystów z upływem czasu uległ transformacji. Współczesne realizacje sugerują, że źli „brygadierzy” należą wyłącznie do przeszłości, gdyż zdolni są do wewnętrznej przemiany. Swoistej eksternalizacji winy, umożliwiającej łatwiejsze oswojenie trudnej historii, można doszukać się także w teorii spiskowej, którą chętnie wykorzystują narracje fabularyzujące „sprawę Moro”. Niezależnie od narracyjnych i estetycznych strategii użytych w omówionych filmach nie ulega wątpliwości, że kino przyczynia się do silnej mitologizacji postaci Alda Moro i czynnie współtworzy pamięć o jego losach.

Zakończenie

Napisana w 1976 r. ballada Gianfranca Manfrediego *Quarto Oggiario Story* celnie unaocznia ewolucję, którą przeszła młodzieżowa kontestacja – dowodzi, że w istocie włoskim „dzieciom kwiatom” wyrosły kolce.

Widziałem filmy Bertolucciego
Widziałem Cavani
Świętego Franciszka¹ [...] *Widziałem Scapponsanfan*²
Braci Taviani,
*I Byliśmy tacy uzbrojeni*³ [...] *Tego wieczoru obejrzę*
Filmy szwedzkie
Z dwoma towarzyszkami Chinkami
A ciebie widzę w telewizji
Z tym draniem Totonno.

Spotkałem Cię w księgarni Feltrinelli
Obchodziły Cię tylko kryminały
Nawet nie pięknie wydane – lecz broszurowe
Widać, że twoja świadomość polityczna jest niewystarczająca
Spójrz na mnie: mam tu Kerouaca
Mam dzieła Marqueza
Mam dramaty Fo
Kto wie co z nimi zrobię?
Dziś wieczorem poczytam Morante
z wesołą dziewczyną [...]

¹ Odwołanie do telewizyjnego filmu Liliany Cavani *Franciszek z Asyżu* (*Francesco d'Assisi*, 1966), w którym wystąpili – w tytułowej roli – Lou Castel oraz Marco Bellochio, a zatem artyści kojarzeni z kinem kontestacji. Ciekawostką jest fakt, że Liliana Cavani w 1989 r. nakręciła kolejny film o św. Franciszku (*Franciszek* [*Francesco*], 1989) z Mickeyem Rourke'em w roli głównej. Więcej o filmowych portretach św. Franciszka zob. Anna Miller-Klejsa, *Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu: filmowa hagiografia w trzech odsłonach*, [w:] *Od Boccaccia do Tabucchiego. Adaptacje literatury włoskiej*, red. Artur Gałkowski, Anna Miller-Klejsa, Warszawa 2012.

² Gra słów: odwołanie do filmu *Allonsanfan* (1974) braci Taviani; a zarazem do czasownika *scappare* – uciekać.

³ Odwołanie do filmu *Byliśmy tacy zakochani* (*C'eravamo tanto amati*, 1974) Ettore Scoli.

Spotkałem Cię przed składem amunicji.
Czekałeś, z wielką torbą na zakupy!
Kupowałem żołnierzyki
Ty broń z ołowianymi nabojami.
Widać, że twoja świadomość polityczna wzrasta!
Mam w domu okręt wojenny Potiomkin z załogą,
Szpadę dziadka karabiniera
Mam pistolety z masy perłowej [...]
Mam plastikowe kolty Jessie Jamesa
I broń z materiału drewnopodobnego
z futerałem ze skayu
i ze ślepymi nabojami
A ty przyłączyłeś się do bandy sił zbrojnych
[...]
drań Tontonino puszcza serię z karabinu
A twój przyjaciel z Potere Operaia
dzierży czterdzieści koktajli mołotowa [...]
Może twoja świadomość polityczna zbyt szybko wzrasta?

Jak widać, światy politycznych i estetycznych wyobrażeń włoskiej „dekady ołowiu” budowane były ze strzępów ideologicznych sloganów i popkulturowych tropów.

Ten osobliwy amalgamat dotyczył także kultury filmowej. Analiza przedstawionych w poprzednich rozdziałach przykładów, ilustrujących strategię reprezentacji *anni di piombo* we włoskim kinie powojennym, pozwala na postawienie kilku wniosków. W filmowych reprezentacjach *anni di piombo* dominują realizacje fikcjonalne pozbawione materiałów archiwalnych. Sporadycznie mamy natomiast do czynienia z rekonstrukcjami faktycznych wydarzeń dekady (w latach 1969–1978 to przede wszystkim filmy o Pinellim, a w okresie 1979–2012 – o zabójstwie Alda Moro). W fabułach dążących do rekonstrukcji faktów *anni di piombo* niemal zawsze wykorzystany jest dokumentalny *footage* z tamtych lat – co nie powinno dziwić, zważywszy na fakt, iż zamachy terrorystyczne oraz wydarzenia im towarzyszące były przedmiotem szczególnego zainteresowania telewizji. Warto też podkreślić, że w latach 1969–1978 temat *anni di piombo* pojawiał się przede wszystkim w kinie gatunkowym – głównie w politycznych kryminałach (*giallo-politico*) oraz komediach. Na obszarze *art cinema* (w rozumieniu Davida Bordwella) jedynym powstałym wtedy filmem zawierającym aluzje do „dekady ołowiu” jest *Portret rodzinny we wnętrzu* Viscontiego. Wypowiedzi innych uznanych włoskich autorów – m.in. Federico Felliniego i Bernardo Bertolucciego – na temat terroryzmu pojawiają się dopiero po 1978 r.

Analiza filmów o *anni di piombo* ujawnia jeszcze jeden sposób opowiadania o „latach ołowiu” (nie umieściłam go w rozdziale teoretycznym, bowiem poszczególne strategie wyróżniałam wyłącznie na podstawie

tekstualnych właściwości dzieł). Szczególnie w latach 1969–1978 powstają mianowicie filmy odnoszące się do *anni di piombo* w sposób aluzyjny, przy pomocy swoistej „mowy ezopowej”. Filmy te można rozpatrywać przez pryzmat *anni di piombo* z zastrzeżeniem, że interpretacja taka nieuchronnie wkracza na obszar swobodnej „gry skojarzeń”. Gdy zaś mowa o historycznej recepcji tych filmów (w czasie ich kinowej dystrybucji), tylko w niektórych wypadkach dysponuję materiałem dowodowym (wypowiedzi twórców, głosy krytyki) na poparcie hipotezy, iż taki sposób interpretacji był bądź celowo obierany przez twórców, bądź/oraz odczytywany przez ówczesną krytykę.

Z kolei w wielu filmach po 1978 r. pojawia się wątek wyłączenia (dosłownego lub metaforycznego) terrorystów z włoskiego społeczeństwa – przebywają oni bądź w więzieniu (np. na dalekim Południu – *Moje pokolenie*, lub na peryferiach miasta – *Drugi raz*), bądź poza granicami kraju (m.in. *Żyjąc w zawieszeniu*) oraz nie utrzymują kontaktów ze swoją rodziną (np. *Nasze najlepsze lata*, *Żyjąc w zawieszeniu*). Jest to interesujące o tyle, że podobnych motywów nie odnajdziemy w filmach zrealizowanych przed 1978 r. – w pierwszych latach dekady lewacy terroryści są ukazywani jako część „włoskiej rodziny” (m.in. *Drogi Michele*). Jak słusznie zauważa Gino Nocera, „o ile przed 1978 r. kino ukazywało przemoc radykalnej lewicy jako coś swojskiego, właściwego naturalnym transformacjom społecznym (wskazując raczej na przemoc skrajnej prawicy jako coś obcego ruchom społecznym w Italii), o tyle [...] po 1978 roku nie umieszcza się już w kinie scen przemocy radykalnej lewicy, interpretowanych w tradycji włoskich walk historycznych; terroryści prezentowani są zaś często jako neurotycy i chorzy psychicznie”⁴. Rzeczywiście, w filmach lat 1969–1978 wywrotowcy o lewicowym światopoglądzie, choć ukazywani są niekiedy z przymrużeniem oka (np. *Niegrzeczny weekend*), jawią się raczej jako ofiary podszytego przemocą społeczeństwa (m.in. *Szaleństwo małego człowieka*, *San Babila*, *godzina 20*, *Nowe potwory*). Dominują przy tym fabuły spiskowe (np. *Boję się*), podkreślane jest bowiem zagrożenie „czarnym terroryzmem” (m.in. *San Babila*, *godzina 20*, *Zamach stanu*, *Chcemy pułkowników*) i jego alianse z włoskimi władzami (np. *Szacowni nieboszczycy*).

Na stosunek reżyserów do działań ugrupowań lewicy pozaparlamentarnej po 1978 r. wskazują już niektóre tytuły filmów, w których pojawiają się określenia: *maledetti* (przeklęci), *caduta* (upadek), *tragedia* (tragedia), *colpire* (uderzyć, zranić). Warto zauważyć, iż wiele ze współczesnych realizacji sugeruje, że „brygadierzy” są zdolni do wewnętrznej przemiany.

⁴ Gino Nocera, *Gli anni di piombo al Cinema*, [w:] *Il libro degli anni di piombo. Storia e memoria del terrorismo italiano*, red. Marc Lazar i Marie-Anne Matard-Bonucci, Milano 2010, s. 282–283.

Można zatem powiedzieć, że poczynawszy od 1979 r. włoskie kino poprzez rozmaite zabiegi dramaturgiczne (m.in. wiktyimizację wywrotowców oraz koncentrowanie się na ich życiu prywatnym) zdaje się zapowiadać reinterpretację *anni di piombo* oraz aprobatę dla włączania terrorystów do włoskiego społeczeństwa.

Większość włoskich filmów o *anni di piombo* traktuje o terroryzmie lewackim/czerwonym. Wedle Christiana Uvy taki stan rzeczy spowodowany jest „brakiem chęci, zdolności i odwagi, by ukazać terroryzm czarny”⁵. Podobną opinię wyraża Andrea Pergolari, który twierdzi, iż „czarny terroryzm w kinie włoskim to temat tabu”⁶. Nie zamierzam rozstrzygać tej kwestii – wyjaśnienie przyczyn znaczących różnic w reprezentacji czerwonego i czarnego terroryzmu wykracza poza ramy niniejszej pracy. Ekranową dominację terroryzmu czerwonego można łączyć np. z faktem, iż był prawdopodobnie bardziej „medialny”. Czerwonym Brygadam zależało na rozpowszechnianiu wiadomości na temat swoich akcji – stąd m.in. przetrzymywanie zakładników zapewniające porywaczom medialny rozgłos. Strategia zaznaczenia swej obecności w publicznym dyskursie odcisnęła trwałe piętno w pamięci kulturowej Włoch, czego wyrazem są rozpoznawalne przez publiczność, a przez to fabularnie atrakcyjniejsze dla filmowców, symbole przez te grupy wykorzystywane („skok Pinellego” czy zdjęcie porwanego Alda Moro). Jedynym kulturowo rozpoznawalnym znakiem terroryzmu czarnego jest zaś zatrzymany zegar o 10.25 na dworcu w Bolonii, który pokazywał godzinę zamachu 2 sierpnia 1980 r. (obraz ten, co należy podkreślić, nie został jednak wybrany przez samych terrorystów)⁷.

Wspominając o dysproporcji filmowych reprezentacji czerwonego i czarnego terroryzmu, Tom Behan stwierdza, iż mamy do czynienia ze świadomym „zniekształcaniem historii”. Wedle badacza m.in. dzięki kinu „obecnie większość młodych identyfikuje dziesięć lat młodzieżowej i robotniczej rebelii zapoczątkowanej w 1968 roku wyłącznie z lewackim terroryzmem”⁸, zapominając o istnieniu terroryzmu ultraprawicowego. Behan zwraca przy tym uwagę, iż o ile porwania i morderstwa

⁵ Zob. Christian Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Rubbettino 2007, s. 57.

⁶ Andrea Pergolari, *La fisionomia del terrorismo nero nel cinema poliziesco italiano degli anni 70*, [w:] Christian Uva, *Schermi di piombo...*, s. 165.

⁷ W ostatniej dekadzie (2005–2015) powstały filmy dokumentalne o tragedii w Bolonii: *Il trentasette. Memorie di una città ferita* (reż. Roberto Greco, 2005), zawierający świadectwa osób, które brały udział w pomocy po zamachu, oraz *Un solo errore. Bologna, 2 agosto 1980* (reż. Matteo Pasi, 2010), konfrontujący Bolonię współczesną i tę dawniejszą.

⁸ Tom Behan, *Allende, Berlinguer, Pinochet and Dario Fo*, [w:] *Speaking out and Silencing: Culture, Society and Politics in Italy in the 1970*, ed. Anna Cento Bull, Giorgio Adalgisa, Oxford, s. 168.

dokonywane przez ugrupowania lewackie zostały osądzone przez włoski wymiar sprawiedliwości, o tyle sprawcy zamachów skrajnej prawicy albo uniknęli kary, albo wydarzenia te nie zostały do dziś wyjaśnione. Z drugiej strony można powiedzieć, iż owszem – mamy do czynienia z reinterpretacją włoskiej historii, ale polega ona przede wszystkim na swoistej mitologizacji dekadę lat 70. i jej aktorów. Jak zostało powiedziane wcześniej, lewicowi radykałowie, na których najczęściej koncentruje się narracja, we włoskim kinie prezentowani są często jako ofiary systemu, ich pełna przemoc działalności zostaje w ten sposób ujęta w „usprawiedliwiający nawias”. Eksploatowanie tematu *anni di piombo* wydaje się zarazem także symptomem dokonującej się obecnie w mediach swoistej celebracji włoskiego terroryzmu (co bardzo dobrze unaocznia cykl filmów o Moro⁹).

W „dekadzie ołowiu” walka rozgrywała się, o czym była już mowa, nie tylko w sensie dosłownym, ale również na polu symbolicznym. Świadectwem czerpania z tradycji ruchu oporu przez ugrupowania lewackie były slogany skandowane podczas manifestacji: „*resistenza* nas nauczyła, że zabicie faszysty nie jest przestępstwem”; „faszyści, dla was nie ma jutra, właśnie organizują się nowi partyzanci”; „towarzysze partyzanci, jesteśmy u waszego boku”¹⁰. Nietrudno więc zauważyć, że dla młodych aktywistów faszyzm nie odnosił się do historii (reżimu Mussoliniego), ale dotyczył także rzeczywistości współczesnej. Przynależność do tradycji *resistenzy* oznaczała swoiste usprawiedliwienie dla używania tych samych co partyzanci „siłowych środków dywersji”. Jak słusznie zauważa Paul Ginsborg, „terroryści uważali, iż podobnie jak antyfaszystowski ruch oporu stanowią przykład mniejszości ludzi młodych, którzy używają przemocy dla słuszych celów”¹¹.

Świadectwem wykorzystywania ruchu oporu przez środowiska politycznych radykałów są nie tylko wspomniane ulotki i komunikaty politycznych ugrupowań, ale także agitacyjne plakaty. Wiele z nich, choć mówiło o czasach współczesnych, odwoływało się do czasów II wojny światowej. Przykładowo, plakat ultraprawicowego MSI (Włoskiego Ruchu Społecznego) prezentował żołnierza trzymanego na muszce pistoletu; wizerunek mężczyzny – hełm, karminowe usta i kwadratowa szczerka – przypominał ikoniczne reprezentacje Duce. Z jednej strony plakat

⁹ Podobnie dzieje się w kinie niemieckim – w ostatnich latach zrealizowano w Niemczech kilka filmów fabularnych o Baader-Meinhoff. Zob. Ewa Fiuk, *Od „Niemiec jesieni” do „Niemiec 09”. Historia Frakcji Czerwonej Armii i jej filmowe multiplikacje*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 69, s. 164–190.

¹⁰ W oryginale slogany te niejednokrotnie rymują się: *la resistenza ce l’ha insegnato uccidere un fascista non è reato; fascisti, padroni, per voi non c’è domani, si stanno organizzando i nuovi partigiani*.

¹¹ Por. Paul Ginsborg, *Storia d’Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino 1990, s. 128.

umownie ukazywał więc egzekucję Mussoliniego jako akt terroryzmu; z drugiej zaś oskarżał lewackich terrorystów, że są „synami *resistenzy*”.

Resistenza funkcjonowała także jako oficjalna pamięć lewackiego terroryzmu¹². Wielu członków Czerwonych Brygad podkreślało rodzinne więzi z bojownikami oporu, uwypuklając tym samym pokoleniową ciągłość „wojennych doświadczeń”¹³. Owszem, zdarzały się przypadki rzeczywistego zaangażowania byłych partyzantów w działalność lewackich ekstremistów¹⁴, jednak to głównie media przyczyniły się do wykreowania wspólnej historii „brygadierów” i partyzantów¹⁵. O tym, że cały czas temat *anni di piombo* jest atrakcyjny dla twórców i publiczności świadczy jego stała obecność we włoskim kinie, w tym projekty najnowsze – m.in. film *Rzeź na Piazza Fontana* (*Strage di Piazza Fontana*, reż. Marco Tulio Giordana, 2012), poświęcony tragicznym wydarzeniom z 1969 r. (w tym sprawie Pinellogo¹⁶).

¹² W książce *Mara, Renato e io*, Alberto Franceschini, jeden z założycieli grupy, opisuje spotkanie z partyzantem, który ponoć przekazał mu broń użytą przeciw Niemcom. Franceschini wyznaje, iż gest ten był zarazem powierzeniem mu przez sędziego „żołnierza” partyzanckich ideałów oraz utraconej młodości i siły (Alberto Franceschini, *Mara, Renato e io. Storia dei fondatori delle BR*, Milano 1988, s. 3–4). W innym miejscu wspomina: „słuchaliśmy opowieści bojowników ruchu oporu. Podążając za ich wskazówkami, szukaliśmy składów broni ukrytych w górach. Wejście na partyzancką ścieżkę było jednym z naszych inicjacyjnych rytów” (wypowiedź cytowana w: Mario Moretti, *Brigate Rosse. Una storia italiana*, Milano 2007, s. 157).

¹³ Morucci i Franceschini opowiadają o swoich ojcach – partyzantach i więźniach Auschwitz; Franceschini wspomina dziadka antyfaszystę, deklarując, iż jego opowieści o *resistenzy* były dla niego bajkami na dobranoc, zaś Renato Curcio przywołuje pamięć o wujku, który został zabity przez nazistów podczas wyzwolenia Turynu. Zob. rozdział: *Usi dell'antifascismo e della resistenza nelle Brigate rosse*, [w:] *Il libro degli anni di piombo*.

¹⁴ Jednym z takich partyzantów był Cino Moscatelli, z którym ukrywający się Franceschini jadał obiady. Tak to wspomina: „nasi towarzysze wyglądali na zadowolonych, że mogą zjeść z wielkim Cino. I także my byliśmy, czuliśmy się prawie jak szefowie partyzanckich grup. Więcej o tym zob. Alberto Franceschini, *Mara, Renato...*, s. 50–51.

¹⁵ Znamienny pod tym względem jest np. tytuł artykułu zamieszczonego w „La Repubblica” 1990 r.: „Franceschini: Czerwone Brygady używają broni partyzantów”. Cyt. za: *Il libro degli anni di piombo*, s. 27.

¹⁶ Włoski tytuł filmu (anglojęzyczna wersja to: *Piazza Fontana: The Italian Conspiracy*) odnosi się do cytowanego w niniejszej książce artykułu Pasoliniego – *Che cos'è questo golpe? Io so*, który pojawił się w „Corriere della Sera” 14 listopada 1974. Zapamiętany jako *Romanzo delle Stragi*. W ostatnich latach *anni di piombo* nieustannie pojawia się także w fikcyjnej literaturze (i nie tylko – w 2009 r. został wydany komiks *Piazza Fontana* autorstwa Francesca Barilli i Mattea Fenoglio). Powieści z ostatnich lat – m.in. Gabriele Marconi, *Io non scordo* (*Nie zapomnę*), Roma 2004, oraz *Buio rivoluzione* (*Mroczna rewolucja*) Valeria Lucarellego (2006) – analizuje Łukasz Berezowski. Zob. Łukasz Berezowski, *Władza i polityka w literaturze political fiction: prawda czy fikcja?*, Warszawa 2013, s. 196–198.

Film Giordany, inspirowany książką dziennikarza Paola Cucchiarellego¹⁷ – może wydać się mało czytelny dla widzów nieobeznanych z historią *anni di piombo*. Pełno w nim bowiem pograżonych w długich dyskusjach bohaterów, którzy najczęściej nie zostają przedstawieni wprost (z kontekstu należy domyślić się, kim są). Natłok słów i nowych twarzy z pewnością utrudnia podążanie za nicią dość wątlej intrygi. Wrażenie monotonii wzmocnione zostaje dodatkowo przez wnętrza, w których rozgrywa się lwią część akcji oraz bliskie plany, utrudniające rozeznanie w przestrzeni. A jednak film Giordany jest interesujący przynajmniej z dwóch powodów.

Po pierwsze, prócz głównego wątku – sprawy zamachu na Piazza Fontana i Giuseppe Pinellego – w *Strage di Piazza Fontana* obecny jest także Aldo Moro. I choć w fabule filmu jest on dopiero u progu wielkiej politycznej kariery, to decyzja o umieszczeniu tej postaci w narracji wydaje mi się znacząca. Dzięki temu produkcja opowiada niejako o całej dekadzie lat 70., a nie tylko o pierwszych latach dziesięciolecia (film kończy zabójstwo Calabresiego z 1972 r.). Wrażenie to zostaje wzmocnione poprzez informację o zabójstwie Moro zawartą w finale filmu. Co więcej, w realizacji Giordany przełamany zostaje jednoznacznie pozytywny obraz chadeka – pojawia się bowiem sugestia, iż polityk przemilcza odpowiedzialność ugrupowań neofaszystowskich za zamach na Piazza Fontana.

Po drugie, istotny jest także odmienny niż w innych filmach wizerunek Maria Calabresiego. Odpowiedzialny za przesłuchanie Pinellego policjant – który, o czym była już mowa, został zabity przez terrorystów z Lotta Continua w dwa lata po śmierci anarchisty – w filmie Giordany jawi się jako kochający mąż i ojciec. Co więcej, jest jasno pokazane, że Calabresi był nieobecny w pokoju w chwili tragedii (sam moment wypadnięcia Pinellego przez okno nie zostaje na ekranie ukazany). Taki obraz policjanta docenił Mario Calabresi junior, syn zamordowanego, a obecnie dziennikarz „La Stampa” – choć zarazem wyraził żal, iż film nie rozwinął wątku nagonki, jaka miała miejsce na jego ojca po śmierci anarchisty¹⁸.

Z kolei Adriano Sofri, członek Lotta Continua, jeden ze skazanych w procesie za zabójstwo Calabresiego, twierdził, że zarówno film Giordany, jak i książka Cucchiarellego przeinaczają fakty i historyczną prawdę. Dzień po kinowej premierze filmu, opublikował on ponad 100 stronicową książkę, *43 anni. Piazza Fontana, un libro, un film*, w której podaje własną

¹⁷ Paolo Cucchiarelli, *Il segreto di Piazza Fontana*, Firenze 2012.

¹⁸ Calabresi e il film su Piazza Fontana «Sparita la campagna contro papà», „Corriere della Sera” 25.03.2012, http://www.corriere.it/cronache/12_marzo_25/calabresi-cazzullo_3e597db2-764d-11e1-a3d3-9215de971286.shtml?refresh_ce-cp (dostęp 24 czerwca 2015). Mario Calabresi napisał także książkę o swoich losach i innych ofiarach zamachów terrorystycznych. Zob. Mario Calabresi, *Spingendo la notte più in là. Storia della mia famiglia e di altre vittime del terrorismo*, Milano 2007.

wersję ówczesnych wydarzeń. Choć więc film Giordany kończy się napisem informującym, że dla włoskiego aparatu sprawiedliwości sprawa Pinellego (a także Calabresiego i Moro) jest już zamknięta¹⁹, żywa dyskusja wokół tej produkcji świadczy, że temperatura sporu o pamięć *anni di piombo* cały czas jest wysoka.

Można zatem powiedzieć, że kino nadal jest istotnym medium prowokującym do publicznej debaty – choć zmieniła się jego społeczna rola. Polityczny wymiar twórczości filmowej bywa wprawdzie nadal chętnie podkreślany przez niektórych reżyserów (zwłaszcza tych, którzy związani są z lewicą), ale deklaracje te pozostają raczej w obszarze retoryki niż *praxis* mającej faktyczny wpływ na rzeczywistość. Z pewnością nie są one tak płomienne, jak hasła wypowiedziane przez twórców z lat 70., na przykład Elio Petriego, który twierdził:

Wiele filmów może wpłynąć na sposób myślenia społeczeństwa, doprowadzając tym sposobem do przemian w świadomości zbiorowej. Na razie możemy jedynie rzucać na głowy ludzi pudełka z taśmą filmową, ale rzucać z taką siłą, jakby to były kamienie wyrwane z bruku²⁰.

¹⁹ Do 2012 r. odbyły się trzy różne procesy sądowe, w wyniku czego wszyscy podejrzani, nawet ci uznani za winnych (jak Freda i Ventura – członkowie skrajnie prawicowego ugrupowania) zostali uniewinnieni, z uwagi na przedawnienie sprawy.

²⁰ Wypowiedź Petriego zamieszczona w: Maria Kornatowska, *Elio Petri – od egzystencjalizmu do kina politycznego*, „Kino” 1972, nr 10, s. 53.

Bibliografia

- Aldo Moro. *Ultimi scritti*, red. Eugenio Tassini, Monferrato 2003
- Allen Beverly, *Terrorism Tales: Gender and the Fictions of Italian National Identity*, "Italica" 1992, vol. 69, no 2
- Allen Beverly, *They're Not Children Anymore: The Novelization of Italians and Terrorism*, [w:] *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture*, eds. Beverly Allen, Paolo Russo, Mineapolis 1997
- Apello di intellettuali: *C'è un piano eversivo*, „La Repubblica”, 27–28.11.1977
- Augias Corrado, *Ma chi è il direttore d'Orchestra?* „La Repubblica”, 20.10.1978
- Barilla Francesco, Fenoglio Matteo, *Piazza Fontana*, Padova 2010
- Behan Tom, *Allende, Berlinguer, Pinochet and Dario Fo*, [w:] *Speaking out and Silencing: Culture, Society and Politics in Italy in the 1970*, ed. Anna Cento Bull, Giorgio Adalgisa, Oxford 2006
- Berezowski Łukasz, *Władza i polityka w literaturze political fiction: prawda czy fikcja?*, Warszawa 2013
- Bernardo Bertolucci *Discussing "Tragedy of a Ridiculous Man"*, „Films and Filming” 1982, no 328
- Bernardo Bertolucci *w opinii krytyki zagranicznej*, oprac. Tadeusz Miczka, Warszawa 1993
- Bettetini Gianfranco, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano 1984
- Bisoni Claudio, *Gli anni affollati*, Roma 2009
- Bizzarro Salvator, *Dancing with Corpses: Murder, Politics and Power In "Illustrious Corpses"*, [w:] *Poet of Civic Courage*, ed. Carlo Testa, Wiltshire 1996
- Boatti Giorgio, *Piazza Fontana. 12 dicembre 1969: il giorno dell'innocenza perduta*, Milano 1999
- Bocheński Jacek, *Krwawe specjały włoskie*, Warszawa 2009
- Bolzoni Francesco, *I film di Francesco Rosi*, Roma 1986
- Bondanella Peter, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York 2004
- Borucki Piotr, *Czerwone Brygady – czarna rzeczywistość Włoch*, Warszawa 1980
- Braghetti Anna, Tavella Paola, *Il prigioniero*, Milan 2003
- Brunetta Gian Piero, *Il cinema come storia*, [w:] *La storia al Cinema. Ricostruzione del passato/interpretazione del presente*, red. Gianfranco Gori, Roma 1994
- Brunetta Gian Piero, *Il cinema italiano contemporaneo da La dolce vita a centochiodi*, Bari 2007
- Bruschini Antonio, Tentori Antonio, *Guida al Cinema poliziesco italiano: „Italia a mano armata”*, Roma 2011
- Calabresi Mario, *Spingendo la notte più in là. Storia della mia famiglia e di altre vittime del terrorismo*, Milano 2007
- Casanova Alessandro, *Scritti e immaginati. I film mai realizzati di Federico Fellini*, Rimini 2005
- Cederna Camilla, *Pinelli. Una finestra sulle strage*, Milano 2009
- Chiesi Roberto, *Pasolini: la „trilogia della vita” e il film della morte*, [w:] *Storia del cinema italiano*, red. Flavio De Bernardis, (t. 1970–1976), Venezia–Roma 2008

- Collin Richard, *The De Lorenzo Gambit: the Italian Coup Manqué*, Beverly Hills–London 1976
- Crainz Guido, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma 1996
- Cucchiarelli Paolo, *Il segreto di Piazza Fontana*, Firenze 2012
- Curcio Renato, Scialoja Mario, *A viso aperto: Vita e memoire del fondatore delle BR*, Milano 1993
- Curti Roberto, *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*, Torino 2006
- Czaja Jan, *Terroryzm polityczny we Włoszech*, [w:] *Terroryzm polityczny*, red. Jerzy Muszyński, Warszawa 1981
- D'Alema non frena sull'indulto, „Il Messaggero”, 25.05.1999
- D'Attilio Robert, *Sacco e Vanzetti: fatti finzione, cinema*, „Bollettino” 1993, nr 2
- Dalle Vacche Angela, *The Body in the Mirror: Shapes of history in Italian Cinema*, Princeton 1992
- Demby Łucja, *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej*, Kraków 2002
- Di Marino Bruno, *Oltre l'underground. Il cinema di ricerca, il videotape e l'animazione d'autore*, [w:] *Storia del cinema italiano*, red. Flavio De Bernardis, (t. 1970–1976), Venezia–Roma 2008
- Dzisiejsze 15-dwudziestolatki są straszne... Wywiad z Pier Paolo Pasolinim, tłum. W. Bońkowski, „Lewą Nogą” 2000, nr 12
- Eco Umberto, *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 1996
- Eco Umberto, *Ugodzić państwo w samo serce*, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, [w:] idem, *Semiologia życia codziennego*, Warszawa 1996
- Elio Petri, red. Jean Gili, Nice 1974
- European Film Noir, ed. Andrew Spicer, Manchester 2007
- Ex-terroristi dovete stare ziti, „La stampa”, 25.10.1995
- Faldini Franca, Fofi Goffredo, *Il cinema italiano d'oggi 1970–1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Milano 1984
- Fear Without Frontiers: Horror Cinema Across the Globe, ed. Steven J. Schneider, London 2003
- Ferro Marc, *Historycy i kino*, „Kino” 1989, nr 10
- Ferro Marc, *Kino i historia*, tłum. T. Falkowski, Warszawa 2011
- Film i historia, red. Iwona Kurz, Warszawa 2008
- Finetti Ugo, Ogro, „Cinema Nuovo” 1980, nr 264
- Fittante Aldo, *La seconda volta*, „Segnocinema” 1996, nr 16/77
- Fiuk Ewa, *Od „Niemiec jesienią” do „Niemiec 09”*. Historia Frakcji Czerwonej Armii i jej filmowe multiplikacje, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 69
- Flamini Gianni, *Il partito del golpe*, vol. I, Ferrara 1981
- Fo Dario, *Morte accidentale di un anarchico*, Torino 2004
- Fo Dario, *Pum, Pum: Chi è? La polizia!*, Verona 1972
- Fofi Goffredo, *Il cinema italiano: servi e padroni*, Milano 1971
- Fofi Goffredo, *Capire con il cinema. 200 film prima e dopo il '68*, Milano 1977
- Foot John, *Contested Memories: Milan and Piazza Fontana*, [w:] *Imagining Terrorism. The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969–2009*, eds. Pierpaolo Antonello i Alan O'Leary, Leeds 2009
- Franceschini Alberto, *Mara, Renato e io. Storia dei fondatori delle BR*, Milano 1988
- Francesco Rosi Talking About Three Brothers, „Films and Filming” 1981, no 235
- Frayling Christopher, *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, London 1981
- Galli Giorgio, *La destra in Italia*, Milano 1983
- Garbicz Adam, *Kino wehikuł magiczny. Podróż czwarta 1967–1973*, Kraków 2000
- Garlicki Andrzej, *Film wobec świadomości historycznej*, „Kino” 1975, nr 10
- Giacovazzo Giuseppe, *Moro 25 anni dopo: misteri*, Bari 2003
- Gian Maria Volonté. *L'immagine e la memoria*, red. Valeria Mannelli, Ancona 2005

- Ginsborg Paul, *A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943–1980*, Harmondsworth 1990
- Ginsborg Paul, *Italy and Its Discontents: Family, Civil Society, State 1980–2001*, London 2001
- Ginsborg Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino 1990
- Giovanni Moro, *Anni settanta*, Torino 2007
- Giżycki Marcin, *Spaghetti i polityka*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 39
- Glynn Ruth, *Through the Lens of Trauma: The Figure of the Female Terrorist in “Il prigioniero” and “Buongiorno, notte”*, [w:] *Imagining Terrorism. The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969–2009*, ed. Pierpaolo Antonello i Alan O’Leary, Leeds 2009
- Gramsci Antonio, *Listy z więzienia*, tłum. M. Brahmer, Warszawa 1950
- Guastella Antonio, *Italia ultimo atto. Guida al cinema politico civile dalle origini a Buongiorno, notte*, „Nocturno Dossier” 2003, nr 15
- Helman Alicja, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, Gdańsk 2001
- Hendrykowski Marek, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000
- Historia powszechna, red. Luca Serafini, Novara–Warszawa 2008
- Ignazi Piero, *Il polo escluso. Profilo storico del Movimento Sociale Italiano*, Bologna 1989
- Il cinema di Bertolucci*, red. Antonio Marali, Cesena 1991
- Il libro degli anni di piombo. Storia e memoria del terrorismo italiano*, red. Marc Lazar i Marie-Anne Matard-Bonucci, Milano 2010
- Imagining Terrorism: The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy, 1969–2009*, eds. Pierpaolo Antonello, Alan O’Leary, Leeds 2009
- Irvine Lindsey, *On mean street*, „The Guardian”, 15.11.2006
- Janicki Janusz, *Lewacy. Historia i współczesność ekstremistycznej lewicy*, Warszawa 1981
- Jean Luc-Godard. *Interviews*, ed. David Sterritt, Jackson 2001
- Jones Tobias, *The Dark Heart of Italy: Travels Through Time and Space Across Italy*, London 2003
- Katz Robert, *I giorni d’Ira*, Roma 1982
- Kisielewska Alicja, *Polskie tele-sagi, mitologie rodzinności*, Kraków 2009
- Klejsa Konrad, *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa 2008
- Kolker Robert Palmer, *Bernardo Bertolucci*, New York 1985
- Kornatowska Maria, *Elio Petri – od egzystencjalizmu do kina politycznego*, „Kino” 1972, nr 10
- Kornatowska Maria, *Fellini*, Warszawa 1989
- Korycka Jadwiga, *Badania audytorium filmowego we Włoszech*, „Kino” 1978, nr 7
- Koven Mikel, *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Oxford 2006
- La storia al Cinema. Ricostruzione del passato/interpretazione del presente*, red. Gianfranco Gori, Roma 1994
- Lanaro Silvio, *Storia dell’Italia repubblicana: dalla fine della guerra agli anni novanta*, Venezia 1992
- Le forme della ribellione. Il cinema di Marco Bellocchio*, red. Luisa Ceretto, Giancarlo Zappoli, Torino 2004
- Lenci Sergio, *Colpo alla nuca*, Roma 1988
- Lombardi Giancarlo, *Screening Terror: Political Terrorism in Italian Cinema*, [w:] *Imagining Terrorism. The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy, 1969–2009*, eds. Pierpaolo Antonello i Alan O’Leary, Leeds 2009
- Luzzatto Sergio, *La crisi dell’ antifascismo*, Torino 2004
- Mammarella Giuseppe, *L’Italia contemporanea*, Bologna 1990
- Marco Bellocchio. *Il cinema e i film*, red. Adriano Aprà, Venezia 2005
- Marconi Gabriele, *Io non scordo*, Roma 2004
- Marcus Millicent, *Beyond Cinema Politico: Family as Political Allegory in “Three Brothers”*, [w:] *Poet of Civic Courage: The Films of Francesco Rosi*, ed. Carlo Testa, Throwbridge 1996

- Marszałek Rafał, *Film i historia* (II), „Kino” 1981, nr 2
- Mazierska Ewa, *Viva la famiglia! Jednostka, rodzina i kryzys męskości*, „Film na Świecie” 2005, nr 405
- Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. Dorota Skotarczak, Poznań 2008
- Mellen Joan, *Cinema Is Not for an Elite, but for the Masses: An Interview with Elio Petri*, „Cinéaste” 1973, no 1
- Micciché Lino, *Film i historia*, „Kino” 1981, nr 7
- Micciché Lino, *Il cinema degli anni '60.*, Venezia 1975
- Micciché Lino, *Il cinema italiano degli anni 70.*, Venezia 1980
- Micciché Lino, *Kino włoskie – w oczekiwaniu na Godot*, tłum. W. Wertenstein, „Kino” 1976, nr 2
- Michalczyk John, *The Italian political filmmakers*, Rutherford 1986
- Michałek Bolesław, *Kino naszych czasów*, Warszawa 1972
- Michałek Bolesław, *Filmy, które widzieliśmy: erotyzm i śmierć*, „Kino” 1976, nr 3
- Michałek Bolesław, *Kino protestu i jego odmiany*, „Film” 1970, nr 21
- Miczka Tadeusz, *10 000 km od Hollywood. Historia kina włoskiego od 1896 roku do połowy lat 50. XX wieku*, Kraków 1992
- Miczka Tadeusz, *Kino włoskie*, Gdańsk 2009
- Miczka Tadeusz, *W Cinecittà i okolicach. Historia kina włoskiego od połowy lat pięćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych XX wieku*, Kraków 1993
- Miller Anna, *Giallo-politico: śledztwo w sprawie gatunku poza wszelkim podejrzeniem*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31
- Miller Anna, Marco Bellocchio. *Między buntem a ukojeniem*, [w:] *Autorzy kina europejskiego V*, red. Alicja Helman, Andrzej Pitrus, Kraków 2009
- Miller Anna, Marco Ferreri: *kultura w stanie rozkładu*, [w:] *Autorzy kina europejskiego VI*, red. Alicja Helman, Andrzej Pitrus, Kraków 2011
- Miller Anna, *Strategia pająka Bernarda Bertolucciego: narracja pamięci*, [w:] *Od Cervantesa do Pereza-Reverte'a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej*, red. Alicja Helman, Kamila Żyto, Warszawa 2011
- Miller-Klejsa Anna, *Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu: filmowa hagiografia w trzech odsłonach*, [w:] *Od Boccaccia do Tabucchiego. Adaptacje literatury włoskiej*, red. Artur Gałkowski, Anna Miller-Klejsa, Warszawa 2012
- Miller-Klejsa Anna, *Resistenza we włoskim filmie fabularnym*, Łódź 2013
- Minkner Kamil, *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Warszawa 2012
- Minuz Andrea, *Cronaca di una stagione annunciata. Note sul cinema politico di Elio Petri*, [w:] *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Rubettino 2007
- Minuz Andrea, *Viaggio al Termine dell'Italia. Fellini politico*, Rubettino 2012
- Miti e storia dell'Italia unita*, red. Giovanni Sabbatucci et al., Bologna 1999
- Moje filmy są rodzajem requiem*, „Film na Świecie” 1977, nr 3–4
- Mondadori Sebastiano, *La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli*, Milano 2005
- Morandini Morando, *Macché Rebus, è solo un film di Fellini*, „Corriere della Sera”, 25.02.1979
- Moretti Mario, *Brigate Rosse. Una storia italiana*, Milano 2007
- Moro Agnese, *Un uomo così*, Milano 2003
- Moro Alfredo, *Storia di un delitto annunciato. Le ombre di caso Moro*, Roma 1998
- Mortimer Douglas, *Possibilmente freddi. Come l'Italia esporta cultura (1964–1980)*, Roma 2006
- Morucci Valerio, *A guerra finita: sei racconti*, Roma 1994
- Moss David, *Memorialization without Memory: The Case of Aldo Moro*, [w:] *Imagining Terrorism: The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy, 1969–2009*, eds. Pierpaolo Antonello, Alan O'Leary, Leeds 2009

- Murray Scott, *Year of the gun*, "Cinema Papers" 1992, no 90
- Natalini Fabrizio, *Diavolo in corpo*, [w:] Marco Bellocchio. *Il cinema e i film*, red. Adriano Aprà, Venezia 2005
- Natta Enzo, *Ogro*, "Rivista del cinematografo" 1979, nr 12/52
- Needham Gary, *Playing with Genre: Defining the Italian Giallo*, [w:] *Fear Without Frontiers: Horror Cinema Across the Globe*, ed. Steven J. Schneider, London 2003
- Newman Kim, *Year of the Gun*, "Empire" 1992, no 32
- Nocera Gino, *Gli anni di piombo al cinema*, [w:] *Il libro degli anni di piombo. Storia e memoria del terrorismo italiano*, red. Marc Lazar i Marie-Anne Matard-Bonucci, Milano 2010
- O'Leary Alan, *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e Memoria*, Tissi 2007
- O'Rave Catherine, *More more Moro: Music and montage in "Romanzo criminale"*, "The Italianist" 2009, no 2
- Od Boccaccia do Tabucchiego. Adaptacje literatury włoskiej*, red. Artur Gałkowski, Anna Miller-Klejsa, Warszawa 2012
- Od Cervantesa do Pereza-Reverte'a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej*, red. Alicja Helman, Kamila Żyto, Warszawa 2011
- Opere 1971–1983*, red. Claude Ambroise, Milano 1989
- Ortoleva Peppino, *Cinema politico e uso politico del cinema*, [w:] *Storia del cinema italiano*, red. Flavio De Bernardis, (t. 1970–1976), Venezia–Roma 2008
- Ortoleva Peppino, *Impegno, riformismo, militanza*, [w:] *Storia del cinema italiano*, red. Flavio De Bernardis, (t. 1970–1976), Venezia–Roma 2008
- Pasolini Pier Paolo, *Co jest a co nie jest neożdanowszczyzną*, tłum. I. Napiórkowska, [w:] idem, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, Warszawa 2012
- Pasolini Pier Paolo, *Kino niepopularne*, tłum. M. Salwa, [w:] idem, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, Warszawa 2012
- Pasolini Pier Paolo, *Młodzi nieszczęśliwcy*, tłum. A. Osmólska-Mętrak, [w:] *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, Warszawa 2012
- Pasolini Pier Paolo, *"Mowa" włosów*, tłum. A. Osmólska-Mętrak, [w:] idem, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, Warszawa 2012
- Pasolini Pier Paolo, *Kino niepopularne*, tłum. M. Salwa, [w:] idem, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, Warszawa 2012
- Pasolini Pier Paolo, *Pisma korsarskie*, tłum. A. Osmólska-Mętrak, [w:] idem, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, Warszawa 2012
- Pasolini Pier Paolo, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, wybór i wstęp Mateusz Werner, Warszawa 2012
- Pasolini: *L'Italia, una fossa di serpenti*, intervista a cura di Gian Luigi Rondi, "Il Tempo", 24.08.1975
- Passeron René, *Encyklopedia surrealizmu*, tłum. K. Janicka, Warszawa 1997
- Pecori Francesco, *Il metodo americano del cinema politico*, "Filmcritica" 1973, nr 232
- Pergolari Andrea, *La fisionomia del terrorismo nero nel cinema poliziesco italiano degli anni 70*, [w:] *Il libro degli anni di piombo. Storia e memoria del terrorismo italiano*, red. Marc Lazar i Marie-Anne Matard-Bonucci, Milano 2010
- Personalizing Political Issues: An Interview with Francesco Rosi*, "Cineaste" 1982, nr 12/2
- Pesce Sara, *Memoria e immaginario. La seconda guerra mondiale nel cinema italiano*, Genova 2008
- Petraglia Sandro, Rulli Stefano, *La meglio gioventù*, Roma 2004
- Petronio Giuseppe, *Il punto su: Il Romanzo Poliziesco*, Bari 1985
- Pezotta Alberto, *Né classici né enfants prodiges: adulti*, [w:] *Storia del cinema italiano*, red. Flavio De Bernardis, (t. 1970–1976), Venezia–Roma 2008
- Pezzini Isabella, *Television and Terrorism in Italy: Sergio Zavoli's "La notte della repubblica"*, [w:] *Imagining Terrorism: The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969–2009*, eds. Pierpaolo Antonello i Alan O'Leary, Leeds 2009

- Pezzotta Alberto, *Regia Damiano Damiani*, Udine 2004
- Pirro Ugo, *Il cinema della nostra vita*, Torino 2001
- Plaźewski Jerzy, *Historia filmu 1985–2005*, Warszawa 2007
- Plaźewski Jerzy, *Nad mapą nowego kontynentu*, „Kino” 1974, nr 99
- Poet of Civic Courage: The Films of Francesco Rosi, ed. Carlo Testa, Throwbridge 1996
- Posiwiaty buntownik, „Przegląd” 2007, nr 15
- Pratley Gerald, *The Films of Frankenheimer: Forty Years in Film*, Cranbury 1998
- Prawo nie jest Bogiem – mówi Damiano Damiani, tłum. A. Horoszczak, „Kultura Filmowa” 1973, nr 9
- Przyłipiak Mirosław, *Narracja*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, red. Alicja Helman, t. 5, Kraków 1993
- Reich Wilhelm, *The Mass Psychology of Fascism*, New York 1970
- Revisioning Italy: National Identity and Global Culture, eds. Beverly Allen, Paolo Russo, Minneapolis 1997
- Romney Jonathan, *Year of the Gun*, “Sight and Sound” 1992, no 1/10
- Rosenstone Robert A., *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, tłum. Ł. Zaremba, [w:] *Film i historia*, red. Iwona Kurz, Warszawa 2008
- Rosenstone Robert A., *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge 1995
- Rossa Sabina, *Guido Rossa, mio Padre*, Milano 2006
- Sabbatucci Giovanni, *I misteri del caso Moro*, [w:] *Miti e storia dell'Italia unita*, red. Giovanni Sabbatucci et al., Bologna 1999
- Sarris Andrew, *Politics and Cinema*, New York 1978
- Satta Vladimiro, *Odissea nel caso Moro. Viaggio controcorrente attraverso la documentazione della Commissione Stragi*, Roma 2003
- Schifano Laurence, *Luchino Visconti*, Warszawa 2010
- Sciascia Leonardo, *Kontekst. Parodia*, tłum. T. Jekiel, Warszawa 2010
- Sciascia Leonardo, *L'affaire Moro*, [w:] *Opere 1971–1983*, red. Claude Ambroise, Milano 1989
- Sciascia Leonardo, *Letteratura del giallo*, „Letteratura” 1953, nr 3
- Segio Sergio, *Miccia corta. Una storia di Prima Linea*, Roma 2005
- Selva Gustavo, Marucci Eugenio, *Aldo Moro: quei terribili 55 giorni*, Rubbettino 2003
- Settantasette. La rivoluzione che viene, red. Sergio Bianchi, Lanfranco Caminiti, Roma 2004
- Silj Alessandro, *Malpaese. Criminalità, corruzione e politica nell'Italia della prima Repubblica 1943–1994*, Roma 1994
- Sofri Adriano, *La notte che Pinelli*, Palermo 2009
- Sommier Isabelle, *La storia infinita: implicazioni e limiti delle interpretazioni degli anni di piombo*, [w:] *Il libro degli anni di piombo. Storia e memoria del terrorismo italiano*, red. Marc Lazar, Marie-Anne Matard-Bonucci, Milano 2010
- Sorlin Pierre, *Klio na ekranie albo historyk w mroku*, „Film na Świecie” 1980, nr 4
- Speaking out and Silencing: Culture, Society and Politics in Italy in the 1970, eds. Anna Cento Bull, Giorgio Adalgisa, Oxford 2006
- Stajano Corrado et al, *Pinelli. La diciassettesima vittima*, Pisa 2007
- Storia del cinema italiano, red. Flavio De Bernardis, (t. 1970–1976), Venezia–Roma 2008
- Storia del cinema italiano, red. Vito Zagarrio, (t. 1977–1985), Venezia–Roma 2008
- Strane storie. Il cinema e i misteri d'Italia, ed. Christian Uva, Rubbettino 2011
- Strategia nonkonformisty według Bertolucciego, [w:] *Bernardo Bertolucci w opinii krytyki zagranicznej*, oprac. Tadeusz Miczka, Warszawa 1993
- Tassone Aldo, *Parla il cinema italiano*, Milan 1979
- Termine Liborio, *Maledetti vi amerò*, „Cinema Nuovo” 1980, nr 29/268

Terrorismo il successo da star, „La Repubblica”, 2.11.1996
Terroristi e narcisti, „Panorama”, 23.11.1995
Terroryzm polityczny, red. Jerzy Muszyński, Warszawa 1981
 Testori Giovanni, *Un insubordinazione di natura metafisica*, „Il Tempo”, 14. 01.1979
The Oxford History of World Cinema, ed. Geoffrey Nowell-Smith, Oxford 1997
 Tranfaglia Nicola, *Republikańskie Włochy*, [w:] *Historia powszechna*, red. Luca Serafini, t. 19, Warszawa 2008
Trzy rozmowy z Dino Risim, „Film na Świecie” 1981, nr 1
Umarli rządzą Włochami (wywiad z Marco Bellocchiem), „Dziennik. Gazeta Prawna”, 30.07.2010
 Umberto Lenzi, red. Manlio Gomarasca, Milano 1999
 Uva Christian, Picchi Mario, *Destra e Sinistra nel cinema italiano*, Roma 2006
 Uva Christian, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Rubbettino 2007
 Valcarengi Andrea, *Underground: a pugno chiuso*, Rimini 2007
 Valentini Tiziana, de Cataldo Neuberger Luisella, *Women and Terrorism*, New York 1996
 Ventura Francesco, *Il cinema e il caso Moro*, Roma 2008
 Verbitsky Horacio, *L'isola del silenzio*, Roma 2006
 White Hayden, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, [w:] *Film i historia*, red. Iwona Kurz, Warszawa 2008
 Witek Piotr, *Kultura – film – historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005
 Wojnicka Joanna, *Świat umierający. O późnej twórczości Luchina Viscontiego*, Kraków 2001
 Wood Mary, *Italian Cinema*, Oxford 2005
 Wood Mary, *Italian Film Noir*, [w:] *European Film Noir*, ed. Andrew Spicer, Manchester 2007
 Zagarrì Vito, *La televisione produttrice di cinema*, [w:] *Storia del cinema italiano*, red. Flavio De Bernardinis, (t. 1970–1976) Venezia–Roma 2008
 Zinni Fortunato, *Piazza Fontana: nessuno è Stato*, Bresso 2007

Filmografia¹

1967–1970

Bandyci w Mediolanie (*Banditi a Milano*, reż. Carlo Lizzani, 1968)

Chlew (*Porcile*, reż. Pier Paolo Pasolini, 1969)

Hipotezy na temat śmierci Giuseppe Pinellego (*Ipotesi su morte di Giuseppe Pinelli*, reż. Elio Petri, Nelo Risi, Gian Maria Volonté, 1970)

List otwarty do redakcji dziennika wieczornego (*Lettera aperta a un giornale della sera*, reż. Francesco Maselli, 1970)

Ludzie przeciwko sobie (*Uomini contro*, reż. Francesco Rosi, 1970)

Miłość i wściekłość (*Amore e rabbia*, reż. Carlo Lizzani, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, 1969)

Siedząc po jego prawicy (*Seduta alla sua destra*, Valerio Zurlini 1968)

Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, reż. Elio Petri, 1970)

Wywrotowcy (*Sovversivi*, reż. Paolo i Vittorio Taviani, 1967)

Zamach stanu (*Colpo di stato*, reż. Luciano Salce, 1969)

Zwykły dzień przemocy (*Un normale giorno di violenza*, reż. Georgio Rizzini, 1969)

1971–1975

Byliśmy tacy zakochani (*C'eravamo tanti amati*, reż. Ettore Scola, 1974)

Chcemy pułkowników (*Vogliamo i colonelli*, reż. Mario Monicelli, 1973)

Czarny Turyn (*Torino nera*, reż. Carlo Lizzani, 1972)

Dajcie sensację na pierwszą stronę (*Sbatti il mostro in prima pagina*, reż. Marco Bellocchio, 1972)

Klasa robotnicza idzie do raju (*La classe operaia va in paradiso*, reż. Elio Petri, 1971)

Majątek nie hańbi (*La proprietà non è più un furto*, reż. Elio Petri, 1973)

Mediolan drży: policja żąda sprawiedliwości (*Milano trema: la polizia vuole giustizia*, reż. Sergio Martino, 1973)

Mediolan, kaliber 9 (*Milano calibro 9*, reż. Fernando Di Leo, 1972)

Mediolan nienawidzi: policja nie może strzelać (*Milano odia: la polizia non può sparare*, reż. Umberto Lenzi, 1974)

Miłość bywa zbrodnią (*Delitto d'amore*, reż. Luigi Comencini, 1974)

Nadużycie władzy (*Abuso di potere*, reż. Camillo Bazzoni, 1972)

Niegrzeczny weekend (*Mordi e fuggi*, reż. Dino Risi, 1973)

Oskarżenie o zabójstwo studenta (*Imputazione di omicidio per uno studente*, reż. Mauro Bolognini, 1972)

Policja dziękuje (*La polizia ringrazia*, reż. Stefano Vanzina, 1972)

Policja ma związane ręce (*Polizia ha le mani legate*, reż. Luciano Ercoli, 1974)

Policja przygląda się (*La polizia sta a guardare*, reż. Roberto Infascelli, 1973)

¹ Obejmuje wybrane kinowe włoskie filmy fabularne o *anni di piombo*; została uszeregowana alfabetycznie w obrębie lat, uwzględniając rok premiery.

Policja interweniuje: rozkaz by zabijać! (*La polizia interviene: ordine di uccidere!*, reż. Giuseppe Rosati, 1975)

Policja oskarża: tajne służby zabijają (*La polizia accusa: il servizio segreto uccide*, reż. Sergio Martino, 1975)

Portret rodzinny we wnętrzu (*Gruppo di famiglia in un interno*, reż. Luchino Visconti, 1974)

Postępowanie przyspieszone (*Processo per direttissima*, reż. Lucio De Caro, 1974)

Rozpalony Mediolan (*Milano rovente*, reż. Umberto Lenzi, 1973)

Rzym pełen przemocy (*Roma violenta*, reż. Franco Martinelli, 1975)

Sprawa Mattei (*Il caso Mattei*, reż. Francesco Rosi, 1972)

Turyn pełen przemocy (*Torino violenta*, reż. Carlo Ausino, 1972)

1976–1980

Boję się (*Io ho paura*, reż. Damiano Damiani, 1977)

Brutalni policjanci (*Poliziotti violenti*, reż. Michele Massimo Tarantini, 1976)

Chłopcy z pełnego przemocy Rzymu (*I ragazzi della Roma violenta*, reż. Renato Savino, 1976)

Drogi Michele (*Caro Michele*, reż. Mario Monicelli, 1976)

Drogi Tato (*Caro Papà*, reż. Dino Risi, 1979)

Ecce bombo (reż. Nanni Moretti, 1978)

Kleinhoff Hotel (reż. Carlo Lizzani, 1977)

Kocham Cię, Berlinguer (*Berlinguer, ti voglio bene*, reż. Giuseppe Bertolucci, 1977)

Nowe potwory (*Nuovi mostri*, reż. Dino Risi, Mario Monicelli, Ettore Scola, 1977)

Próba orkiestry (*Prova d'orchestra*, reż. Federico Fellini, 1978)

Przekłęci, kochałem was (*Maledetti vi amerò*, reż. Marco Tulio Giordana, 1980)

Rzym, inne oblicze przemocy (*Roma l'altra faccia della violenza*, reż. Franco Martinelli, 1976)

San Babila: godzina 20 (*San Babila ore 20 un delitto inutile*, reż. Carlo Lizzani, 1976)

Szacowni nieboszczycy (*Cadaveri eccellenti*, reż. Francesco Rosi, 1976)

Szaleństwo małego człowieka (*Un borghese piccolo piccolo*, reż. Mario Monicelli, 1977)

Todo modo (reż. Elio Petri, 1976)

Uzbrojony Rzym (*Roma a mano armata*, reż. Umberto Lenzi, 1976)

Włochy, ostatni akt? (*Italia, ultimo atto?*, reż. Massimo Pirri, 1977)

1981–1990

Diabeł wcielony (*Diavolo in corpo*, reż. Marco Bellocchio, 1986)

Idźcie, ofiara spełniona (*La messa è finita*, reż. Nanni Moretti, 1985)

Komórka zero (*Nucleo zero*, reż. Carlo Lizzani, 1984)

Kronika zapowiedzianej śmierci (*Cronaca di una morte annunciata*, reż. Francesco Rosi, 1987)

Pod wieczór (*Verso sera*, reż. Francesca Archibugi, 1990)

Sekrety, sekrety (*Segreti, segreti*, reż. Giuseppe Bertolucci, 1984)

Sprawa Moro (*Il caso Moro*, reż. Giuseppe Ferrara, 1986)

Rodzina (*Famiglia*, reż. Ettore Scola, 1986)

Tragedia śmiesznego człowieka (*La tragedia di un uomo ridicolo*, reż. Bernardo Bertolucci, 1981)

Trzej bracia (*Tre fratelli*, reż. Francesco Rosi, 1981)

Ugodzić w serce (*Colpire al cuore*, reż. Gianni Amelio, 1981)

Upadek zbuntowanych aniołów (*Caduta degli angeli ribelli*, reż. Marco Tulio Giordana, 1981)

Żyjąc w zawieszeniu (*Vite in sospenso*, reż. Marco Tulio Giordana, 1988)

1991–2000

Drugi raz (*La seconda volta*, reż. Mimmo Calopresti, 1996)

Moje pokolenie (*La mia generazione*, reż. Wilma Labate, 1996)

Przymierze z Claudią (*Le mani forti*, reż. Franco Bernini, 1997)

2001–2012

Boski (Divo, reż. Paolo Sorrentino, 2008)

Guido, który wyzwiał Czerwone Brygady (Guido che sfido le BR, reż. Giuseppe Ferrara, 2007)

Mój brat jest jedynakiem (Mio fratello è figlio unico, reż. Daniele Luchetti, 2005)

Na pierwszej linii (Prima Linea, reż. Renato di Maria, 2009)

Nasze najlepsze lata (La meglio gioventù, reż. Marco Tulio Giordana, 2003)

Opowieść kryminalna (Romanzo Criminale, reż. Michele Placido, 2005)

Plac pięciu księżyców (Piazza delle cinque lune, reż. Renzo Martinelli, 2003)

Pracować w powolnym rytmie – Radio Alice 100.6 MHz (Lavorare con lentezza – Radio Alice 100.6 MHz, reż. Guido Chiesa, 2004)

Rzeź na Piazza Fontana (Strage di Piazza Fontana, reż. Marco Tulio Giordana, 2012)

Witaj, nocy (Buongiorno, notte, reż. Marco Bellocchio, 2003)

Indeks filmów¹

- Abuso di potere* zob. *Nadużycie władzy*
Agnese va a morire zob. *Agnieszka idzie na śmierć*
albero degli zoccoli, L'zob. Drzewo na saboty
Aldo Moro – il presidente zob. *Aldo Moro – prezydent*
Agnieszka idzie na śmierć (Agnese va a morire) 20
Aldo Moro – prezydent (Aldo Moro – il presidente) 156
Allonsanfan 81–82, 187
Amarcord 37–38
Amore e rabbia zob. *Miłość i wściekłość*
Apocalypse now zob. *Czas apokalipsy*
avventura, L'zob. Przyszłość
- Banditi a Milano* zob. *Bandyci w Mediolanie*
Bandyci w Mediolanie (Banditi a Milano) 64
Battaglia di Algeri zob. *Bitwa o Algier*
Berlinguer, ti voglio bene zob. *Kocham Cię, Berlinguer*
Biegnij człowieku, biegnij (Corri uomo, corri) 86
Bleierne Zeit, Die zob. *Czas ołowiu*
Bitwa o Algier (Battaglia di Algeri) 19, 81, 83–85
Boje się (Io ho paura) 44, 59–61, 189, 204
borghese piccolo piccolo, Un zob. *Szaleństwo małego człowieka*
Boski (Divo) 108, 156, 165, 167, 169, 205
Brutalni policjanci (Poliziotti violenti) 62, 204
Buongiorno, notte zob. *Witaj, nocy*
Buono, il brutto, il cattivo, Il zob. *Dobry, Zły, Brzydki*
Byliśmy tacy zakochani (C'eravamo tanti amati) 187, 203
- C'eravamo tanti amati* zob. *Byliśmy tacy zakochani*
Cadaveri eccellenti zob. *Szacowni nieboszczycy*
Caduta degli angeli ribelli zob. *Upadek zbuntowanych aniołów*
Caduta degli dei zob. *Zmierzch Bogów*
Caro Michele zob. *Drogi Michele*
Caro Papà zob. *Drogi Tato*
Casanova di Federico Fellini zob. *Casanova Federico Felliniego*
Casanova Federico Felliniego (Casanova di Federico Fellini) 38
caso Mattei, Il zob. *Sprawa Mattei*
caso Moro, Il zob. *Sprawa Moro*

¹ W wypadku koprodukcji, podano włoski tytuł dystrybucyjny.

C'era una volta il West zob. *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie*
Che c'entriamo noi con la rivoluzione zob. *Co mamy wspólnego z rewolucją?*
Chcemy pułkowników (Vogliamo i colonelli) 69–70, 189, 203
Chinka (Chinoise) 72, 78
Chinoise zob. *Chinka*
Chlew (Porcile) 144, 203
Chłodnym okiem (Medium cool) 77, 184
Chłopcy z ferajny (Goodfellas) 168
Chłopcy z pełnego przemocy Rzymu (I ragazzi della Roma violenta) 64, 204
Chrystus zatrzymał się w Eboli (Cristo si è fermato a Eboli) 54
classe operaia va in paradiso, La zob. *Klasa robotnicza idzie do raju*
Clockwork Orange, A zob. *Mechaniczna pomarańcza*
Co mamy wspólnego z rewolucją? (Che c'entriamo noi con la rivoluzione) 86
Colorado (La resa dei conti) 86
Colpire al cuore zob. *Ugodzić w serce*
Colpo di stato zob. *Zamach stanu*
Corbari 20, 81
Corri uomo, corri zob. *Biegnij człowieku, biegnij*
Cristo si è fermato a Eboli zob. *Chrystus zatrzymał się w Eboli*
Cronaca di una morte annunciata zob. *Kronika zapowiedzianej śmierci*
Czarny Turyn (Torino nera) 64, 203
Czas apokalipsy (Apocalypse now) 39
Czas ołowiu (Die bleierne Zeit) 27, 136
Człowiek z blizną (Scarface) 168

Dajcie sensację na pierwszą stronę (Sbatti il mostro in prima pagina) 19, 69, 73–74, 80, 175, 203
Death and the Maiden zob. *Śmierć i dziewczyna*
Delitto d'amore zob. *Miłość bywa zbrodnią*
Dernier Tango à Paris, Le zob. *Ostatnie tango w Paryżu*
Diabeł wcielony (Diavolo in corpo) 108, 110, 153, 204
Diavolo in corpo zob. *Diabeł wcielony*
Divo zob. *Boski*
Django 87
Dobry, Zły, Brzydki (Il buono, il brutto, il cattivo) 168
Documenti su Pinelli zob. *Dokumenty na temat Pinellego*
Dokumenty na temat Pinellego (Documenti su Pinelli) 88, 94, 97–101
Drogi Michele (Caro Michele) 40, 189, 204
Drogi Tato (Caro Papà) 137–138, 142, 153, 204
Drugi raz (La seconda volta) 129, 131, 133, 135, 189, 204
Drzewo na saboty (L'albero degli zoccoli) 38
Dzień dobry, Babilonio (Goodmorning Babilonia) 107
Dzika banda (The Wild Bunch) 86
Dzisiejsze potwory (Mostri oggi) 67

Ecce bombo 131, 204
État de siège zob. *Stan oblężenia*

Faccia a Faccia zob. *Twarzą w twarz*
Faccia di spia zob. *Twarz szpiega*
Familia zob. *Rodzina*

filo della memoria, Il, Giuseppe Pinelli 97, 203

Francesco zob. Franciszek

Franciszek (Francesco d'Assini zob. Franciszek z Asyżu)

Franciszek z Asyżu (Francesco d'Assisi) 187

Garść dynamitu (Giù la testa) 81, 86–87, 89

Gattopardo zob. Lampart

Giù la testa zob. *Garść dynamitu*

Głęboka czerwień (Profondo rosso) 43, 45

Goodfellas zob. Chłopcy z ferajny

Goodmorning Babilonia zob. Dzień dobry, Babilonio

Gringo (Quien sabe?) 86

Gruppo di famiglia in un interno zob. Portret rodzinny we wnętrzu

Guido che sfido le BR zob. *Guido, który wyzwiał Czerwone Brygady*

Guido, który wyzwiał Czerwone Brygady (Guido che sfido le BR) 33, 205

ho paura, Io zob. *Boję się*

Idźcie, ofiara spełniona (La messa è finita) 77, 125, 127, 130, 204

Imputazione di omicidio per uno studente zob. *Oskarżenie o zabójstwo studenta*

Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto zob. *Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem*

Italia, ultimo atto? zob. *Włochy, ostatni akt?*

Kino Paradiso (Nuovo cinema Paradiso) 107

Klasa robotnicza idzie do raju (La classe operaia va in paradiso) 39, 47, 203

Kleinhoff Hotel 153, 204

Kocham Cię, Berlinguer (Berlinguer, ti voglio bene) 33, 64–65, 108, 160, 190, 195, 204

Komórka zero (Nucleo zero) 108, 204

Kronika zapowiedzianej śmierci (Cronaca di una morte annunciata) 54, 204

Księżyc (Luna) 177–178

Lampart (Gattopardo) 32, 40, 41

Lavorare con lentezza – Radio Alice 100.6 MHz zob. *Pracować w powolnym rytmie – Radio Alice 100.6 MHz*

Lettera aperta a un giornale della sera zob. *List otwarty do redakcji dziennika wieczornego*

Libera, amore mio zob. *Libera, moja miłość*

Libera, moja miłość (Libera, amore mio) 81

List otwarty do redakcji dziennika wieczornego (Lettera aperta a un giornale della sera) 64–65, 203

Lot nad kukułczym gniazdem 97

Ludwig 37

Ludzie przeciwko sobie (Uomini contro) 54, 203

Luna zob. Księżyc

Magia kina (Nitrato d'argento) 107

Majątek nie hańbi (La proprietà non è più un furto) 47, 203

Maledetti vi amerò zob. *Przeklęci, kochałem was*

mani forti, Le zob. *Przymierze z Claudią*

mani sulla città, Le zob. *Ręce nad miastem*

Masakra w Rzymie (Rappresaglia) 89

Mechaniczna pomarańcza (A Clockwork Orange) 86
Mediolan drży: policja żąda sprawiedliwości (Milano trema: la polizia vuole giustizia) 62, 64, 203
Mediolan nienawidzi: policja nie może strzelać (Milano odia: la polizia non può sparare) 64, 203
Mediolan, kaliber 9 (Milano calibro 9) 64, 203
Medium cool zob. *Chłodnym okiem*
meglio gioventù, La zob. *Nasze najlepsze lata*
mercenario, l zob. *Zawodowiec*
messa è finita, La zob. *Idźcie, ofiara spełniona*
Metello 24
mia generazione, La zob. *Moje pokolenie*
Milano calibro 9 zob. *Mediolan, kaliber 9*
Milano odia: la polizia non può sparare zob. *Mediolan nienawidzi: policja nie może strzelać*
Milano rovente zob. *Rozpalony Mediolan*
Milano trema: la polizia vuole giustizia zob. *Mediolan drży: policja żąda sprawiedliwości*
Miłość bywa zbrodnią (Delitto d'amore) 21, 203
Miłość i wściekłość (Amore e rabbia) 203
Mimi metallurgico ferito nell'onore zob. *Urażony honor hutnika Mimi*
Mio fratello è figlio unico zob. *Mój brat jest jedynakiem*
Mój brat jest jedynakiem (Mio fratello è figlio unico) 118, 205
Moje pokolenie (La mia generazione) 88, 129, 131, 135–136, 189, 204
Mordi e fuggi zob. *Niegrzeczny weekend*
Morte a Venezia zob. *Śmierć w Wenecji*
Mostri oggi zob. *Dzisiejsze potwory*
Mostri zob. *Potwory*

Nadużycie władzy (Abuso di potere) 95, 203
Nasienie mężczyzny (Seme dell'uomo) 38
Nasze najlepsze lata (La meglio gioventù) 115, 117, 119–122, 189, 199, 205
Nie tykać łupu (Touchez pas au grisbi) 53
Niegrzeczny weekend (Mordi e fuggi) 66, 189, 203
Nitrato d' argento zob. *Magia kina*
Nocny portier (Portiere di notte) 133
normale giorno di violenza, Un zob. *Zwykły dzień przemocy*
Nowe potwory (Nuovi mostri) 67, 189, 204
Nucleo zero zob. *Komórka zero*
Nuovi mostri zob. *Nowe potwory*
Nuovo cinema Paradiso zob. *Kino Paradiso*

Ogro 156, 169–171, 196, 199
Opowieść kryminalna (Romanzo Criminale) 156, 165, 167–168, 199, 205
Oskarżenie o zabójstwo studenta (Imputazione di omicidio per uno studente) 63, 203
Ostatnie tango w Paryżu (Le Dernier Tango à Paris) 109

Padre padrone zob. *We władzy ojca*
Paisà 182
Per un pugno di dollari zob. *Za garść dolarów*
Pewnego razu na Dzikim Zachodzie (C'era una volta il West) 74
Piazza delle cinque lune zob. *Plac pięciu księżyców*
Pięści w kieszeni (Pugni in tasca) 19
Plac pięciu księżyców (Piazza delle cinque lune) 156, 159, 174, 205

Pod wieczór (Verso sera) 125, 128, 204
Policja dziękuje (La polizia ringrazia) 62, 203
Policja interweniuje: rozkaz by zabijać! (La polizia interviene: ordine di uccidere!) 62, 204
Policja ma związane ręce (Polizia ha le mani legate) 94, 101–102, 203
Policja oskarża: tajne służby zabijają (La polizia accusa: il servizio segreto uccide) 61, 204
Policja przygląda się (La polizia sta a guardare) 62, 203
polizia accusa: il servizio segreto uccide, La zob. Policja oskarża: tajne służby zabijają
polizia ha le mani legate zob. Policja ma związane ręce
polizia interviene: ordine di uccidere, La zob. Policja interweniuje: rozkaz by zabijać
polizia ringrazia, La zob. Policja dziękuje
polizia sta a guardare, La zob. Policja przygląda się
Poliziotti violenti zob. Brutalni policjanci
Porcile zob. Chlew
Portiere di notte zob. Nocny portier
Portret rodzinny we wnętrzu (Gruppo di famiglia in un interno) 17, 40–41, 70, 188, 204
Postępowanie przyspieszone (Processo per direttissima) 94, 204
Potwory (Mostri) 67, 204
Pracować w powolnym rytmie – Radio Alice 100.6 MHz (Lavorare con lentezza – Radio Alice 100.6 MHz) 115, 117, 205
proprietà non è più un furto, La zob. Majątek nie hañbi
Prima della rivoluzione zob. Przed rewolucją
Processo per direttissima zob. Postępowanie przyspieszone
Professione: reporter zob. Zawód reporter
Profondo rosso zob. Głęboka czerwień
Prova d'orchestra zob. Próba orkiestry
Próba orkiestry (Prova d'orchestra) 148–152
Przed rewolucją (Prima della rivoluzione) 19, 122, 145
Przekłęci, kochałem was (Maledetti vi amerò) 156, 169, 171–174
Przygoda (L'avventura) 45
Przymierze z Claudią (Le mani forti) 125–126, 204
Ptaki i ptaszyska (Uccelcacci e uccellini) 82
Pugni in tasca zob. Pięści w kieszeni

Quemada 83
Quien sabe? zob. Gringo

ragazzi della Roma violenta, I zob. Chłopcy z pełnego przemocy Rzymu
Rappresaglia zob. Masakra w Rzymie
Ręce nad miastem (Le mani sulla città) 54, 112
resa dei conti, La zob. Colorado
Rodzina (Familia) 107, 204
Rok pod znakiem karabinu (Year of the gun) 156, 165–167, 199–200
Roma a mano armata zob. Uzbrojony Rzym
Roma l'altra faccia della violenza zob. Rzym, inne oblicze przemocy
Roma violenta zob. Rzym pełen przemocy
Roma zob. Rzym
Romanzo Criminale zob. Opowieść kryminalna
Rozejm (Tregua) 54
Rozpalony Mediolan (Milano rovente) 64, 204
Rzeź na Piazza Fontana (Strage di Piazza Fontana) 192–193, 205

Rzym (Roma) 37, 132, 204
Rzym pełen przemocy (Roma violenta) 64, 204
Rzym, inne oblicze przemocy (Roma l'altra faccia della violenza) 64, 204

Sacco e Vanzetti zob. Sacco i Vanzetti
Sacco i Vanzetti (Sacco e Vanzetti) 102, 196
Salò czyli 120 dni Sodomy (Salò o le 120 giornate di Sodoma)
Salò o le 120 giornate di Sodoma zob. Salò czyli 120 dni Sodomy
Salvatore Giuliano 54, 112
San Babila ore 20 un delitto inutile zob. San Babila: godzina
San Babila: godzina 20 (San Babila ore 20 un delitto inutile) 91, 189, 204
San Michele aveva un gallo zob. Święty Michał miał koguta
Sbatti il mostro in prima pagina zob. Dajcie sensację na pierwszą stronę
Scarface zob. Człowiek z blizną
seconda volta, La zob. Drugi raz
Seduta alla sua destra zob. Siedząc po jego prawicy
Segreti, segreti zob. Sekrety, sekrety
Sekrety, sekrety (Segreti, segreti) 137, 146, 204
Seme dell'uomo zob. Nasienie męczyzny
sfida, La zob. Wyzwanie
Siedząc po jego prawicy (Seduta alla sua destra) 78, 203
Sovversivi zob. Wywrotowcy
Sprawa Mattei (Il caso Mattei) 20, 54, 159
Sprawa Moro (Il caso Moro) 156, 157, 159, 160, 161, 163, 165–169
Stan oblężenia (État de siège) 83
Strage di Piazza Fontana zob. Rzeź na Piazza Fontana
Strategia del ragno zob. Strategia pająka
Strategia pająka (Strategia del ragno) 24, 145, 198
Szacowni nieboszczycy (Cadaveri eccellenti) 44, 53–54, 56–57, 59, 189, 204
Szaleństwo małego człowieka (Un borghese piccolo piccolo) 64, 68–69, 189, 204

Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto) 17, 24, 47, 203
Śmierć i dziewczyna (Death and the Maiden) 133
Śmierć w Wenecji (Morte a Venezia) 37
Święty Michał miał koguta (San Michele aveva un gallo) 81

The Wild Bunch zob. Dzika banda
Todo modo 50, 161, 204
Torino nera zob. Czarny Turyn
Torino violenta zob. Turyn pełen przemocy
Touchez pas au grisbi zob. Nie tykać tupu
Tout va bien zob. Wszystko w porządku
tragedia di un uomo ridicolo, La zob. Tragedia śmiesznego człowieka
Tragedia śmiesznego człowieka (La tragedia di un uomo ridicolo) 137, 140–142, 144–145, 153, 204
Tre fratelli zob. Trzej bracia
Tregua zob. Rozejm
Tri pesni o Lenine zob. Trzy pieśni o Leninie
Trzej bracia (Tre fratelli) 54, 108, 110, 113, 204
Trzy pieśni o Leninie (Tri pesni o Lenine) 182

Turyn pełen przemocy (*Torino violenta*) 64, 204
Twarz szpiega (*Faccia di spia*) 97
Twarzą w twarz (*Faccia a Faccia*) 86

Uccelcacci e uccellini zob. *Ptaki i ptaszyska*
Ugodzić w serce (*Colpire al cuore*) 136, 204
Uomini contro zob. *Ludzie przeciwko sobie*
Upadek zbuntowanych aniołów (*Caduta degli angeli ribelli*) 109, 153, 204
Urażony honor hutnika Mimi (*Mimi metallurgico ferito nell'onore*) 24
Utracona cześć Katarzyny Blum (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*) 77
Uzbrojony Rzym (*Roma a mano armata*) 64, 204

Vent d'Est zob. *Wiatr ze Wschodu*
Verlorene Ehre der Katharina Blum, *Die* zob. *Utracona cześć Katarzyny Blum*
Verso sera zob. *Pod wieczór*
Vite in sospenso zob. *Żyjąc w zawieszeniu*
Vogliamo i colonelli zob. *Chcemy pułkowników*

We władzy ojca (*Padre padrone*) 38, 145
Wiatr ze Wschodu (*Vent d'Est*) 30, 89
Witaj, nocy (*Buongiorno, notte*) 107, 122, 155, 156, 163, 174–184
Włochy, ostatni akt? (*Italia, ultimo atto?*) 67, 79, 197, 204
Wszystko w porządku (*Tout va bien*) 142
Wywrotowcy (*Sovversivi*) 79, 82–84, 92, 189, 203
Wyzwanie (*La sfida*) 44, 54

Year of the gun zob. *Rok pod znakiem karabinu*

Za garść dolarów (*Per un pugno di dollari*) 44, 87
Zabriskie Point 37–38, 179
Zamach stanu (*Colpo di stato*) 41, 55, 69–70, 72–73, 189, 203
Zawód reporter (*Professione: reporter*) 37
Zawodowiec (*Il mercenario*) 86
Zmierzch Bogów (*Caduta degli dei*) 37
Zwykły dzień przemocy (*Un normale giorno di violenza*) 73, 203

Żyjąc w zawieszeniu (*Vite in sospenso*) 129, 204

Indeks nazwisk

- Adalgisa** Giorgio 190, 195, 200
Albonetti Guido 97
Alessandrini Emilio 123, 124
Allen Beverly 7, 119, 120, 153, 195, 200
Ambroise Claude 157, 199, 200
Amelio Gianni 129, 136, 204
Andreotti Giulio 70, 108, 152, 164, 167, 169
Anger Kenneth 142
Annamamura Antonio 73
Antonello Pierpaolo 7, 96, 106
Antonioni Michelangelo 140, 141, 179
Aprà Adriano 109, 184, 197, 199
Archibugi Francesca 125, 128, 129, 204
Argento Dario 45
Asti Adriana 145
Augias Corrado 149, 195
Ausino Carlo 64, 204
Avati Pupi 108
- Bączyk** Małgorzata 175
Badalassi Piero 78
Badoglio Pietro 114
Baez Joan 104
Baj Enrico 94, 105
Balducci Armenia 159
Barilla Francesco 192
Bava Mario 45
Bazzoni Camillo 96, 203
Becker Jacques 53
Behan Tom 190, 195
Bellocchio Marco 74, 76–79, 95, 108–110, 156, 174–176, 178, 18–84, 187, 197–199, 203–205
Benigni Roberto 64, 108
Berezowski Łukasz 29, 34, 192, 195
Berger Helmut 42
Berlinguer Enrico 33, 34, 64, 65, 108, 149, 150, 160, 190, 195, 204, 207, 209
Bernardi Franco 20, 38, 148
- Bernini** Franco 125, 126, 204
Bertinotti Fausto 86
Bertoli Gianfranco 105
Bertolucci Bernardo 19, 24, 78, 90, 107, 137, 140, 141, 142, 144, 145, 178, 188, 195, 198, 200, 203, 204
Bertolucci Giuseppe 64, 108, 137, 146, 147, 178, 187, 188, 195, 197, 204
Bettetini Gianfranco 107, 195
Bianchi Sergio 200
Bisoni Claudio 10, 195
Bizzarro Salvator 59, 195
Boatti Giorgio 105, 195
Bobbio Norberto 32
Bocheński Jacek 31, 195
Bolkan Florinda 47
Böll Heinrich 77
Bolognini Mauro 24, 63, 81, 203
Bolzoni Francesco 111, 195
Bondanella Peter 68, 195
Bordwell David 188
Borghese Junio Valerio 41, 70
Borucki Piotr 29, 30, 155, 195
Bozano Lorenzo 76,
Braghetti Anna Laura 35, 155, 172, 179, 195
Brando Marlon 83
Brasili Alberto 91, 92
Brecht Bertolt 50, 78, 79
Brunetta Gian Piero 13, 45, 195
Bruschini Antonio 62, 195
Bull Anna Cento 190, 195, 200
- Calabresi** Luigi 35, 47, 95
Calabresi Mario 35, 193
Calopresti Mimmo 108, 129, 131–135, 204
Calvelli Francesca 183
Calvino Italo 27, 32
Caminiti Lanfranco 148, 200
Caroll Lewis 115

- Casanova Alessandro 148, 195, 207
 Cascione Felice 177
 Castel Lou 79, 166, 187
 Cavani Liliana 133, 159, 187
 Cederna Camilla 195
 Cerami Vincenzo 68
 Ceretto Luisa 79, 175, 197
 Chiarelli Luigi 193, 196
 Chiesa Guido 108, 116, 117, 205
 Chiesi Roberto 81, 195
 Chopin Fryderyk 56
 Coburn James 87
 Collin Richard 41, 196
 Comencini Luigi 21, 95, 203
 Coppola Francis Ford
 Corbucci Sergio 86, 87
 Cosmatos George 89
 Costa-Gavras Constantin 83
 Crainz Guido 35, 196
 Croce Benedetto 78
 Cucchiarelli Paolo 193, 196
 Curcio Renato 66, 134, 170, 192, 196
 Curti Roberto 61, 196
 Czaja Jan 30, 196

 D'Antona Massimo 120
 D'Attilio Robert 102, 196
 D'Eramo Luce 108
 Dalle Vacche Angela 196
 Damiani Damiano 86, 200, 204
 De Bernardinis Flavio 38, 48, 201
 De Caro Lucio 204
 De Cataldo Neuberger Luisella 119, 201
 De Filippo Eduardo 81
 Del Re Enzo 115
 De Lorenzo Giovanni 41, 196
 De Palma Brian 168
 De Sica Vittorio 37
 Demby Łucja 22, 196
 Di Leo Fernando 64, 203
 Di Marino Bruno 21, 196
 Di Palma Carlo 141
 Dickinson Emily 183
 Donati Sergio 74
 Dukakis Michael 103
 Duras Marguerite 90
 Dylan Bob 116, 172

 Eco Umberto 32, 114, 158, 164, 184, 196
 Ercoli Luciano 94, 101, 203

 Fabrizio Natalini 91, 109, 199
 Falcone Giovanni 122, 167
 Faldini Franca 21, 172, 196
 Fanfani Amintore 33, 34
 Fellini Federico 24, 33, 37, 38, 95, 148, 149,
 150–152, 188, 195, 19–199, 207
 Feltrinelli Giangiacomo 32, 74, 187
 Fenoglio Matteo 192, 195
 Fenzi Enrico 136
 Ferrara Giuseppe 156, 159, 161, 169, 196,
 204, 205
 Ferreri Marco 38, 107, 140, 198
 Ferro Marc 8, 13, 196
 Finetti Ugo 170, 196
 Fittante Aldo 133, 196
 Fiuk Ewa 191, 196
 Flamigni Sergio 159
 Flamini Gianni 41, 196
 Fo Dario 41, 196
 Fofi Goffredo 21, 47, 74, 172, 196
 Foot John 96, 105
 Forman Miloš 97
 Franceschini Alberto 158, 192, 196
 Frankenheimer John 156, 165–167, 200
 Frayling Christopher 87, 88, 90, 196
 Freda Riccardo 194
 Frezzi Romeo 98, 104
 Fromm Erich 52
 Fulci Lucio 45
 Furlan Angelo 125

 Gaetano Rino 116, 118
 Galli Giorgio 41, 66, 179, 196
 Gallinari Prospero 179
 Garbicz Adam 47, 196
 Garlicki Andrzej 13, 196
 Gassman Vittorio 24, 139
 Germi Pietro 37
 Giacobuzzo Giuseppe 156, 196
 Gili Jean 39, 47, 90, 196
 Ginsborg Paul 35, 119, 120, 191, 197
 Ginzburg Natalia 40
 Giordana Marco Tulio 108, 119, 156, 172,
 173, 192, 204, 205
 Giżycki Marcin 87, 197
 Glynn Ruth 132, 147, 182, 197
 Godard Jean-Luc 20, 21, 23, 72, 78, 89, 90,
 142, 197, 203
 Gomasca Manlio 45, 201
 Gori Gianfranco 13, 195, 197

- Gorin Jean-Pierre 90
 Gramsci Antonio 32, 79, 172, 197
 Grazzini Giovanni 65
 Greco Roberto 190
 Grimaldi Aurelio 156
 Guastella Antonio 67, 197
 Guevara Ernesto 32
 Gui Luigi 28
 Guibert Michel 79
- Helman Alicja** 16, 24, 38, 42, 43, 174, 197–200
 Hendrykowski Marek 8, 13, 197
 Hölderlin Friedrich 27
- Ignazi Piero 41, 197
 Infascelli Roberto 203
 Ingrao Pietro 152
 Irvine Lindsey 168, 197
- Janicki Janusz 29, 197
 Jones Tobias 34, 197
- Katz Robert** 159, 197
 Kennedy Robert 34, 98, 141, 166
 Kesey Ken 97
 King Martin Luther 98
 Kirchner Ernst Ludwig 85
 Kisielewska Alicja 121, 197
 Klejsa Konrad 9, 19, 21, 22, 27, 82, 117, 197
 Kolker Robert Palmer 142, 145, 197
 Kornatowska Maria 149–151, 194, 197
 Korycka Jadwiga 39, 197
 Koven Mikel 45, 197
 Kubrick Stanley 87, 168
 Kurz Iwona 8, 11, 196, 200, 201
- La Pira Giorgio 157
 La Russo Ignazio 74
 Labate Wilma 129, 131, 135, 204
 Lanaro Silvio 35, 126, 197
 Lancaster Burt 40
 Lazar Marc 7, 30, 97, 156, 189, 197, 199, 200
 Leary Alan 7, 9, 34, 96, 106, 117, 118, 120, 122, 131, 133, 153, 156, 159, 182, 196–199
 Lenci Sergio 132, 197
 Lenzi Umberto 44, 45, 64, 201, 203, 204
 Leone Giovanni 86–89, 168
 Leone Sergio 30, 45, 74, 81, 90, 196
 Levi Carlo 54
 Levi Primo 32, 55
- Lizzani Carlo 64, 78, 91, 92, 108, 203, 204
 Lo Cascio Luigi 122
 Lo Russo Francesco 116, 118
 Lombardi Giancarlo 131, 147, 157, 197
 Longo Nicola 148
 Lucarelli Carlo 99, 100
 Lucarelli Valerio 99, 100
 Luchetti Daniele 116, 118, 205
 Luzzatto Sergio 152, 197
- Maccari Gesmondo** 179
 Macchiarini Idalgo 66
 Mammarella Giuseppe 41, 197
 Manfredi Gianfranco 187
 Mannelli Valeria 159, 196
 Mannerinni Riccardo 94
 Mannino Vincenzo 44
 Manzoni Alessandro 57
 Marali Antonio 65, 197
 Marconi Gabriele 192, 197
 Marcuse Herbert 76
 Marks Karol 76, 116, 180
 Marszałek Rafał 13, 198
 Martin Jean 83
 Martinelli Franco 64
 Martinelli Renzo 156, 159, 205
 Martino Sergio 61, 62, 64, 203, 204
 Marucci Eugenio 156, 200
 Maselli Francesco 65, 66, 203
 Matard-Bonucci Marie-Anne 7, 30, 97, 189, 197, 199, 200
 Mazierska Ewa 127, 198
 Medioli Enrico 44
 Mellen Joan 48, 53, 198
 Micciché Lino 13, 37, 38, 39, 49, 50, 54, 56, 62, 77, 104, 150, 175, 198
 Michalczyk John 109, 198
 Michałek Bolesław 21, 38, 48, 50, 66, 198
 Miczka Tadeusz 9, 18, 70, 78, 83, 107, 140, 147, 195, 198, 200
 Miller-Klejsa Anna 11, 14, 99, 187, 198, 199
 Millicent Marcus 111, 197
 Minkner Kamil 18, 198
 Minuz Andrea 7, 33, 150, 152, 198
 Mondadori Sebastiano 70, 198
 Monicelli Mario 67, 70, 198, 203, 204
 Montaldo Giuliano 94, 102–104
 Montanelli Indro 75, 95, 99
 Morandini Morando 65, 149, 198
 Moravia Alberto 57

- Moretti Mario 35, 165, 179, 192, 198
 Moretti Nanni 108, 125, 127, 131, 132, 204
 Moro Agnese 156
 Moro Aldo 7, 9, 33–35, 37, 66, 85, 107, 119, 123, 129, 141, 153, 155–174, 176, 178–185, 188, 190, 191, 193–201, 204, 207, 212
 Moro Alfredo 158
 Moro Giovanni 34, 197
 Mortimer Douglas 45, 198
 Morucci Valerio 35, 85, 86, 121, 161, 192, 198
 Moss David 158, 198
 Muszyński Jerzy 30, 196, 201
- Napiórkowska Izabella 23, 199
 Natta Enzo 170, 199
 Needham Gary 45, 199
 Negri Antonio 218, 136
 Newman Kim 167, 199
 Nocera Gino 8, 189, 199
 Nowell-Smith Geoffrey 19, 201
- O’Leary Alan 131, 133, 156, 159, 182, 196–199
 O’Rave Catherine 168, 199
 Ohnesorg Benno 116
 Oldoini Enrico 67
 Olmi Ermanno 38
 Orsini Valentino 81
 Ortoleva Peppino 19, 20, 47, 199
 Osmólska-Mętrak Anna 31, 32, 199
- Pasi Matteo 190
 Pasolini Pier Paolo 23, 24, 31–33, 37, 38, 78, 81, 82, 93–95, 199, 120, 143, 144, 173, 174, 192, 195, 196, 199, 203
 Passeron René 57, 199
 Peckinpah Sam 86
 Pecorelli Carmino 164
 Pecori Francesco 22, 199
 Pergolari Andrea 62, 190, 199
 Pesce Sara 28, 199
 Petraglia Sandro 121, 127, 199
 Petri Elio 7, 17, 24, 39, 44, 47–53, 90, 94, 95, 97, 98, 104, 161, 194, 196–198, 203, 204
 Petronio Giuseppe 45, 199
 Pezotta Alberto 104, 199
 Pezzini Isabella 156, 199
 Piazzesi Gianfranco 33
 Picchi Mario 86, 88, 201
 Pillitteri Paolo 106
- Pinelli Giuseppe 188, 195, 200, 203, 208, 209
 Pirri Massimo 79, 80, 204
 Pirro Ugo 21, 47–49, 200
 Pitrus Andrzej 38, 74, 198
 Placido Michele 156, 165, 167, 168, 205
 Płatonow Andriej 110
 Płażewski Jerzy 22, 61, 200
 Polański Roman 133
 Pontecorvo Gillo 81, 83, 84, 85, 90, 95, 156, 169, 171
 Pratley Gerald 166, 200
 Praz Mario 40, 41
 Prodi Romano 157
 Przyłipiak Mirosław 16, 200
 Pucci Puccio 78
 Puccini Francesco 91
- Reich Wilhelm 53, 90, 200
 Rey Fernando 54
 Risi Dino 66, 67, 137–140, 201, 203, 204
 Risi Nelo, 94, 95, 97, 98, 203
 Rizzini Giorgio 73, 203
 Romney Jonathan 166, 200
 Rondolino Gianni 131
 Rosati Giuseppe 62, 204
 Rosenstone Robert 8, 11–13, 200
 Rosi Francesco 39, 44, 53, 56, 108, 110–113, 159, 19–197, 199, 200, 203, 204
 Rosi Luigi 34
 Rossa Guido 35, 200
 Rossa Sabina 35, 200
 Rossellini Roberto 37, 99, 114, 182
 Rossi Guido 124
 Rota Nino 39
 Rulli Stefano 121, 199
 Rumor Mariano 30
 Rusconi Emilio 41
 Russo Paolo 7, 116, 118, 120, 195, 200
- Saadi Yacef 84
 Sabbatucci Giovanni 158, 198, 200
 Salce Luciano 69–72, 203
 Salerno Giambattista 63
 Salsedo Andrea 104, 218
 Saltarelli Saverio 105
 Salwa Mateusz 23, 199
 Sarris Andrew 102, 103, 200
 Satta Vladimiro 158, 200
 Savino Renato 64, 204
 Scaglione Petro 57

- Scalfaro Oscar 120, 158
 Schifano Laurence 41, 42, 43, 200
 Schleyer Hans Martin 158
 Schlöndorff Volker 77
 Schneider Steven 45, 196, 199
 Scialoja Mario 134, 196
 Sciascia Leonardo 45, 54, 55, 57, 59, 157, 200
 Scola Ettore 67, 107, 203, 204
 Scorsese Martin 168
 Segio Sergio 122, 200
 Selva Gustavo 156, 200
 Serafini Luca 28, 93, 197, 201
 Silj Alessandro 30, 200
 Skotarczak Dorota 8, 198
 Sofri Adriano 105, 169, 193, 200
 Solinas Franco 83
 Sollima Stefano 167
 Sommer Isabelle 7, 200
 Sordi Alberto 68
 Sorlin Pierre 14, 153, 200
 Sorrentino Paolo 169, 204
 Spicer Andrew 46, 196
 Stajano Corrado 201
 Steiger Rod 87
 Sterritt David 20, 197
 Storaro Vittorio 39
 Straub Jean Marie 90
 Sutter Milena 76

 Tarantini Michele Massimo 62, 204
 Tassini Eugenio 156, 195
 Tassone Aldo 50, 200
 Tautin Gilles 116
 Tavarelli Gianluca 156
 Tavella Paola 172, 195
 Taviani Paolo 81, 38, 81, 82, 107, 145, 187, 203
 Taviani Vittorio 81, 38, 81, 82, 107, 145, 187, 203
 Tentori Antonio 62, 195
 Termine Liborio 173, 200
 Testa Carlo 59, 111, 114, 195, 197, 200, 209
 Testori Giovanni 151, 201
 Togliatti Palmiro 33, 82
 Tognazzi Riccardo 24, 70, 139, 140
 Tognazzi Ugo 140, 144
 Tołstoj Lew 82

 Tornatore Giuseppe 107
 Tranfaglia Nicola 28, 201
 Uva Christian 7–9, 37, 49, 60, 62, 66, 70, 86–89, 94, 95, 116, 131, 146, 148, 156, 166, 170, 171, 190, 200, 201

 Valcarengi Andrea 77, 201
 Valentini Tiziana 119, 201
 Valpreda Pietro 76, 97, 105
 Vanzina Stefano 62, 203
 Ventura Francesco 169, 193, 201
 Ventura Lino 53
 Verbitsky Horacio 85, 201
 Vico Giambattista 153
 Visconti Luchino 201, 204
 Volonté Gian Maria 24, 47, 50, 51, 61, 75, 89, 97, 98, 100, 103, 104, 159, 161, 170, 196, 203
 von Sydow Max 54
 von Trotta Margarete 27

 Wechsler Lazar 156
 Welscher Willi 123, 124
 Werner Mateusz 23, 31, 143, 199
 Wertmüller Lina 24
 Wexler Haskell 77
 White Hayden 8, 11, 12, 13, 201
 Wiertow Dżiga 182
 Witek Piotr 201
 Wojnicka Joanna 42, 201
 Wołoszański Bogusław 100
 Wood Mary 46, 156, 201

 Zagarrío Vito 10, 38, 69, 112, 141, 200, 201
 Zambetti Sandro 175
 Zampini Enrico 99
 Zapata Emiliano 87
 Zappoli Giancarlo 79, 175, 197
 Zavattini Cesare 156
 Zavoli Sergio 99, 156, 199
 Zedong Mao 76, 87, 139
 Zibecchi Giannino 80
 Zinni Fortunato 105, 201
 Zurlini Valerio 78, 203

 Żyto Kamila 24, 198, 199

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT
90-323 Łódź, ul. Targowa 61/63
www.filmschool.lodz.pl
wydawnictwo@filmschool.lodz.pl
ksiegarnia.filmschool.lodz.pl
tel./faks (42) 63 45 870, (42) 27 55 870