

ANNA MILLER-KLEJSA

DEKADA OŁOWIU NA EKRANIE

POLITYCZNY TERRORYZM LAT 70.
WE WŁOSKIM FILMIE FABULARNYM

FILMO!ZNAWCY



DEKADA OŁOWIU NA EKRANIE

REDAKCJA SERII WYDAWNICZEJ
„FILMO!ZNAWCY”

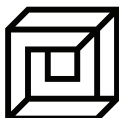
PWSFTviT

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 EKSTRANIE

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

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

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> (<i>Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem</i> 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 Montanellego</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 zawieszaniu</i> Marco Tulio Giordany, <i>Pierwszy raz</i> Mimmo Caloprestiego, <i>Moje pokolenie</i> Wilmy Labate, <i>Ugodzić w serce</i> Gianniogo 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>Przekłęci, 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” nastrożają 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 wspomnianych 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 problematyki 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 zaproponowałam 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 Zagarrò (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 terazniejszymi 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 twierdzą, 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 nastrocza 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*-historycznymi 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 ulokowany jest w teraźniejszości	tak	nie
1	•		•		•	
2	•		•			•
3	•			•	•	
4	•			•		•
5		•			•	
6		•				•
7		•		•	•	
8		•		•		•

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”) odnoszą 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 *Sledztwie 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 bezpośrednio 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 faszystów 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 strategie 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.