

KONFLIKT
POKOLENIOWY
JAKO
ZWIERCIADŁO
SPORU
IDEOLOGICZNEGO

Retrospektywne spojrzenie
na *anni di piombo*
w wybranych włoskich
filmach fabularnych
przełomu lat 70. i 80.



ANNA
MILLER-KLEJSA



Pojęcie *anni di piombo* – oznaczające dosłownie „lata ołowiu” – jest w kulturze włoskiej używane dla określenia lat 70., a zatem dekady, której polityczne oblicze było zdominowane przez liczne akty terrorku (zarówno ultralewackiego, jak i neofaszystowskiego). Termin ten jest dzieckiem X Muzy – pochodzi od tytułu filmu Margharete von Trotty *Czas ołowiu* (*Die bleierne Zeit*), który został nagrodzony Złotym Lwem w Wenecji w 1981 roku.

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 dobro”), zaś jej zdegenerowaną do terroryzmu formę – 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 odmienne od ich rodziców; pojawiły się subkultury hipisów (zwanymi *capelloni* – od długich włosów), pierwsze komuny oraz grupy inspirowane działaniami sytuacjonistów (tzw. *onda verde* – „zielona fala”). Studenci (początkowo głównie z Trydentu i Turynu) już w 1967 roku, a więc wcześniej niż ich rówieśnicy we Francji, rozpoczęli uczelniane strajki. Protesty 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, kiedy to doszło także do zamachu w Mediolanie na Piazza Fontana (odpowiedzialnością za tragedię obarczono działaczy ruchów anarchistycznych). Wydarzenie to – uznawane przez historyków za symboliczny początek *anni di piombo* – uważane jest także za

świadectwo tzw. strategii podsycania społecznego napięcia (*strategia della tensione*), która wedle Nicoli Tranfaglia „jednoczyła siły ekstremistów neofaszystowskich, część tajnych służb i ważnych sektorów partii rządzących”¹.

Początkowe pacyfistyczne formy ruchów studenckich rychło uległy radykalizacji (wyrażanej sloganem *alla generazione dei fiori sono spuntate le spine* – „pokoleniu dzieci-kwiatów wyrosły kolce”). Konsekwencją było powstanie wielu grup o charakterze terrorystycznym – największymi z nich były lewackie Lotta Continua (Walka Trwa) i Brigate Rosse (Czerwone Brygady)². 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)³. Polityczni radykałowie uznali, iż w zaistniałej sytuacji jedyną drogą do zmian jest „rewolucja”, zaś jej naturalnym elementem – 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 proletariatus, rozszerzając ruch oporu i zbrojną inicjatywę ku żywotnym ośrodkom państwowym. Klasa robotnicza zdobędzie władzę jedynie w walce zbrojnej”⁴.

Lewacki terroryzm wspierał się także mitem komunistycznego ruchu oporu: w latach 70. działania wymierzone w politycznych przeciwników nazywano „walką partyzancką” (*lotta partigiana*) lub „partyzanckim ruchem oporu” (*resistenza partigiana*) i tłumaczono

je koniecznością oporu przeciwko jakoby autorytarnej władzy. Fenomen *resistenzy* – partyzanckiego ruchu antyfaszystowskiego z końca II wojny światowej – 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.

Jeśli wierzyć statystykom, między 1969 a 1980 rokiem we Włoszech odnotowano około 12 000 aktów przemocy o motywacji politycznej, w wyniku których zginęły 362 osoby, a ok. 4500 zostało rannych⁵. Fala aktów terroru wraz z upływem lat narastała – Piotr Borucki podaje, że o ile w 1975 roku ich liczba wynosiła 702, o tyle rok później już 1198, by w 1977 osiągnąć ilość 2128⁶.

Prawdą jest, że ustrój polityczny Włoch niewolny był od wad. Triumfy święciła korupcja (proces pięciokrotnego premiera Mariano Rumora w 1976 roku oraz ustąpienie prezydenta Giovanniego Leone z powodu „afery Lockheeda” dwa lata później), a konstytucja realizowana była jedynie w części (dopiero w 1970 roku 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], *fine dell'innocenza* [koniec niewinności]). Mechanizm stopniowej radykalizacji postaw ironicznie, ale celnie opisuje Jacek Bocheński w książce *Krwawe zapiski włoskie*. Tok rozumowania terrorysty pisarz przedstawia następująco:

„[...] 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, czci 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 zbójceją”⁷.

Włoskiemu terroryzmowi sprzyjało niewątpliwie zainteresowanie mediów – to za pośrednictwem prasy i telewizji terroryści domagali się praw dla siebie, odmawiając ich wszystkim pozostałym. 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, zawiera zdanie: „Waga problemów państwowych, nieustanne zagrożenie wystąpieniami reakcjonistycznymi i konieczność zainicjowania rzeczywistego rozwoju gospodarczego, odnowy społecznej i postępu demokratycznego sprawiają, że coraz bardziej nagłące 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 włoskiego”⁸.

Ostatecznie do „wielkiej koalicji” jednak nie dochodzi – w 1978 roku historyczny sojusz zostaje uniemożliwiony przez porwanie i zabójstwo Aldo Moro (wieloletniego premiera Włoch i lidera chadecji) przez Czerwone Brygady. Data ta jest uznawana za symboliczny koniec

„dekady ołowiu” – choć niektórzy badacze za cezurę *anni di piombo* uznają rok 1982 (w którym nastąpiło rozwiązanie Czerwonych Brygad)⁹.

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) 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, 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 ludu”¹⁰.

Włoskie kino „dekady ołowiu”

Radykalizacja debaty politycznej nie ominęła także środowiska filmowego. W „dekadzie ołowiu” ulega ono istotnym przeobrażeniom: odchodzą autorzy-mistrzowie (De Sica, Rossellini, Visconti, Pasolini), a młodzi reżyserzy nie są w stanie dorównać ich osiągnięciom. W zgodnej opinii badaczy, wydarzenia bieżące oraz polityczno-społeczne napięcia trafnie komentowało najczęściej – w trybie fikcyjnym – kino popularne, przede wszystkim kryminał i tzw. *giallo-politico*¹¹. Jak zauważał wybitny krytyk 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 niepokój”¹².

Owo napięcie 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 zdewastowane w każdym sensie – ekonomicznie, politycznie, moralnie, są krajem pomieszanych idei”¹³.

Dobrym odzwierciedleniem tej „materii pomieszania” są filmy z przełomu lat 70. i 80., a zatem z okresu tuż po zakończeniu „dekady ołowiu” (jeśli za datę graniczną tego okresu uznamy zabójstwo Moro). Znamienne, że kilka włoskich fabuł tamtego czasu wykorzystuje motyw relacji ojciec-syn. Jest on obecny m.in. w filmie Dino Risiego *Drogi tato* (*Caro papà*, 1979), w *Tragedii śmiesznego człowieka* (*La Tragedia di un uomo ridicolo*, 1981) Bernardo Bertolliciego, a także w produkcji Gianniiego Amelio *Ugodzić w serce* (*Colpire al cuore*, 1981).

Odsłona pierwsza: *Drogi Tato*

Głównym bohaterem realizacji Risiego jest przedsiębiorca Albin (Vittorio Gassman), oraz syn Marco sympatyzujący z terrorystami. W filmie nie pada, co prawda, nazwa żadnego z faktycznych ugrupowań, ale wiemy, że przyjaciele syna to zwolennicy radykalnej lewicy.

Nie stronią oni od użycia siły wobec rzekomych „politycznych” przeciwników. Zachłyśnięcie się syna rewolucyjną retoryką powoduje, iż Marco zgadza się na wyrok śmierci dla swojego rodzica – w notatniku pomiędzy cytatami wypowiedzi Lenina i Mao-Tse-Tunga chłopak zapisuje: *P. został skazany, żadnych okoliczności łagodzących*. W finale filmu ojciec zostaje postrzelony; dowiaduje się, że do końca życia będzie kaleką.

Film Risiego unaocznia hipokryzję młodego pokolenia. Sprzeciw młodych wobec reprezentowanej przez rodziców wizji człowieka, która sprowadza sens jego egzystencji do zdobywania i posiadania rzeczy, w *Drogim tacie* okazuje się pozorny. Wprawdzie podczas kłótni z ojcem Marco wykrzykuje, że się go wstydzi i nie chce jego pieniędzy, 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).

Poglądy młodego pokolenia nie przeszkadzają również w roman-sie między ojcem a dziewczyną syna. Epizodowi temu towarzyszy niezamierzony komizm. Młoda kobieta, spotkana przypadkowo na dysko-tece, ku zaskoczeniu Albina zaprasza go do domu. Gdy zdez-orientowany bohater ogląda ściany pokoju (są one pokryte plakata-mi Che, sztuk Majakowskiego oraz obrazami Mana 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 rozpo-wszechnionych 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 Kriszny. Odziana w zwiewną szatkę i zapatrzona w swojego *spirito guida*

dziewczyna zdaje się nie zauważać, że osiągnięcie 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. (jak wspomniałam, w finale filmu bohater zostaje postrzelony), 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 osiągnięcie celów materialnie wymiernych. Problemy 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 Marka) 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”.

Terrorystyczna działalność w filmie Risiego unaoczniona zostaje 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 widocznych 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 powodowany 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, w ekranowych produkcjach sygnowanych przez innych włoskich reżyserów lat 70. – choćby Ferreriego czy Antonioniego¹⁴. Risi daje jednak, inaczej niż przywołani twórcy, cień 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*.

Odślona druga: Tragedia śmiesznego człowieka

Podobną wymowę posiada 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”¹⁵). 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 jednak 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 hipotezę 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 organizacją¹⁶ – 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 Kennedyego lub Aldo Moro. W przypadku Moro i Mattei nie wiadomo absolutnie nic [...] Niejasność staje się naszą codzienną pożywką”¹⁷.

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 pokolenia, podlega w *Tragedii śmiesznego człowieka* ostrej

krytyce. Przywiązanie Prima do fabryki, której bohater poświęcił całe życie, doskonale unaocznia scena w wytwórni nabrała – gdy przedsiębiorca, powodowany strachem, że będzie musiał się z fabryką 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)¹⁸. Kiedy zaś fabrykant dowiaduje się, że Giovanni nie żyje, jako „rasowy” kapitalista chce wykorzystać ten fakt dla własnego zysku – deklaruje, że *krew jego syna będzie kompostem, który pozwoli odbudować fabrykę*. Zresztą sama intryga, podsztyta 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 także 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 nabrała (a zarazem studentami), którzy próbują zorganizować strajk¹⁹; 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?”;

dziewczyna zaś odpowiada: „Nieaktywnymi proletariuszami dryfującymi pod powierzchnią strumienia historii”.

Choć skojarzenie młodych z lawą, która może eksplodować, zostaje po chwili obrócone w żart, a w całym filmie żaden terrorystyczny akt nie został pokazany (rozpoczynające film porwanie 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 strategię radykalnych wywrotowców. Czyni to w sposób dwójaki – na poziomie dramaturgii filmu (ukazując, że młodzi posługują się w istocie strategią wyzysku i oszustwa), ale i bezpośrednio w dialogach. Jedna 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 posepni. 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. Piera 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 przejdiesz 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 zamordują”²⁰.

Kluczowa sekwencja filmu rozgrywa się w chlewie. 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 (przeraźliwe dźwięki przez nie wydawane stanowią akompaniament dla słów postaci). Montaż zestawiający przedsiębiorcę ze świnioobicie (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 świnioobicia przeplatane są również ujęciami prezentującymi Adelfia i Laureę. Scena ta jest swoistym hołdem złożonym Pasolinemu – 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 pozerające 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 lodowate”²¹.

Istotna dla diagnozy włoskiego społeczeństwa wydaje się ostatnia scena filmu – osobliwej dyskoteki. Przy dźwiękach muzyki punkowej 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 oznajmia, 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 deklaruje: „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 poniósł porażkę jako ruch masowy [...], ale cały czas modyfikuje psychologiczne relacje między ludźmi”²².

Sam Bertolucci łączył *Tragedię...* z filmem *Strategia pająka* (1970), którego bohater poszukuje prawdy o swoim ojcu, uznanym za bohatera *resistenzy*. Reżyser mówił: „Tragedia śmiesznego człowieka jest jakby lustrzanym odbiciem Strategii pająka [...] Tu ojciec wyrusza na poszukiwanie syna, który dla niego jest niezajmowany i który podobnie jak Athos senior jest zdrajcą”. 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 – Primo, podobnie jak Athos junior o ojcu, próbuje stworzyć narrację o synu i podług niej interpretować wydarzenia. Istnieją również inne podobieństwa – w obu filmach pojawiają się m.in.: motyw marynarza (prócz lornetki Primo dostaje od syna marynarską czapkę) oraz obrazy włoskiego prymitywisty Ligabue; wykorzystano również muzykę Verdiego.

Co łączy film *Drogi tato* z *Tragedią śmiesznego człowieka*, prócz pierwszoplanowego motywu relacji „ojciec-syn”²³? W obu realizacjach

ojcowie to byli partyzanci, którzy wedle swoich synów zaprzepaścili ideały ruchu oporu. To wątek ważny, bo odzwierciedla ówczesne dysputy polityczne. Radykalna lewica oskarżała bowiem Włoską Partię Komunistyczną (z którą ruch oporu był kojarzony) o zdradę „wyzwoleńczej rewolucji” (*resistenza tradita*) na rzecz polityki jedności narodowej z chadekami, która dokonała się wedle radykałów po wojnie (w latach 70. przejawem tej „ugodowej” polityki miał być tzw. kompromis historyczny, między chrześcijańską demokracją a partią komunistyczną).

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: *Terrorysti są gorsi niż naziści – też skuteczniają wyroki i procesy; chcą zmieniać świat, a zmienili tylko koszule*). Również w filmie Bertolucciego ojciec wspomina partyzanckie walki (*prawdziwa szkoła życia*) i oznajmia, że także obecnie *jesteśmy w czasie wojny*.

Co interesujące, obie strony konfliktu określają siebie mianem faszystów – synowie ojców; zaś pokolenie ojców – synów. Przywołana wypowiedź, w której mowa o „koszulach” to oczywiście odniesienie do „czarnych koszul” (bojówek Mussoliniego), o tyle „dotkliwie”, iż jak wspominałam, lewacy chętnie posługiwali się mitem ruchu oporu, a faszystami nazywali ultrapravicowców.

Odłona trzecia: Ugodzić w serce

To dyskursywne powiązanie antyfaszystowskiego ruchu oporu z działalnością ugrupowań radykalnej lewicy pojawia się także w filmie Gianniego Amelio *Ugodzić w serce* (*Colpire al cuore*, 1983). W realizacji tej ojciec Dario (były partyzant) okazuje się jednak – inaczej niż u Risiego i Bertolucciego – sympatykiem lewackich ugrupowań.

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 roku 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 terrorystów²⁴. W filmie *Amelia* brak jednak wyraźnych odniesień do politycznej retoryki właściwej dla lat 70. Tytuł filmu, odsyłający do 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: Terroryści 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”).

Każdy z trzech omawianych filmów unaocznia polityczne dylematy Włochów przełomu lat 70. i 80. Bołączki te rzutowane są na konflikt pokoleniowy, przy czym poszczególne jego „odsłony” projektują go w odmienny sposób. Inaczej niż w *Drogi Tato* czy *Tragedii śmiesznego człowieka*, w fabule Amelio wywrotowcem/buntownikiem wobec systemu państwa okazuje się przedstawiciel starszego pokolenia, nie zaś jego syn, jak widzowie mogliby oczekiwać. W filmie Risiego i Bertolucciego terrorystyczne sympatie synów wydają się zaś w pierwszej kolejności buntem nastolatków przeciw ojcowskiemu autorytetowi, który w psychoanalitycznej optyce (niezwykle popularnej w latach 60. i 70.) był identyfikowany z instytucją państwa. Na płaszczyznę konfliktów fabularnych przenoszone są zatem wzory psychoanalizy: m.in. freudowska teza o pragnieniu zabicia ojców. Samo to spostrzeżenie z pewnością nie jest odkrywcze, natomiast ciekawe, że psychoanalityczne tropy pojawiają się nie tylko w interpretacjach obu realizacji, ale są wprost w tych filmach werbalizowane – co jest niewątpliwie świadectwem intelektualnej mody tamtych lat (w *Drogim tacie* na wystawnym bankiecie psychoanalitik stwierdza na przykład: „Terrorysta to temperament oralny, który w dzieciństwie miał konfliktową sytuację z ojcem”).

Obecność motywu edypalnego, który pojawia się w filmach z lat 80 o „dekadzie ołowiu”, 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 badaczki²⁵ 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 stunków 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.

SŁOWA KLUCZOWE: **POLITYKA I KINO, WŁOCHY LAT 70., CZERWONE BRYGADY, BERNARDO BERTOLUCCI, DINO RISI, GIANNI AMELIO**

- 1 Zob. N. Tranfaglia, *Republikańskie Włochy*, [w:] *Historia powszechna*, L. Serafini (red.), t. 19, Warszawa 2008, s. 502.
- 2 Prócz Czerwonych Brygad i Lotta Continua istniały jeszcze inne ugrupowania, m.in.: Prima Linea, Gruppi d’Azione Partigiana; Il Manifesto, Avanguardia Operaia. 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).
- 3 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 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. Ł. Berezowski, *Władza i polityka w literaturze political fiction: prawda czy fikcja?*, Warszawa 2013, s. 102.
- 4 Cyt. za: P. Borucki, *Czerwone Brygady – czarna rzeczywistość Włoch*, Warszawa 1980, s. 35.
- 5 Zob. A. 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. M. Lazar, M. Matarò-Bonucci, Milano 2010, s. 8. Nieco inne dane podaje Jan Czaja, wedle którego od 1968 roku włoscy terroryści dokonali 14 tys. zamachów. Najbardziej krwawe okazały się

- lata 1973 (40 ofiar śmiertelnych), 1974 (27 ofiar śmiertelnych), 1980 (120 ofiar śmiertelnych). Zob. J. Czaja, *Terroryzm polityczny we Włoszech*, [w:] *Terroryzm polityczny*, Jerzy Muszyński (red.), Warszawa 1981, s. 207.
- 6 P. Borucki, *Czerwone Brygady...* dz. cyt., s. 35.
- 7 J. Bocheński, *Krwawe specjalty włoskie*, Warszawa 2009, s. 115. Postępowanie kontestatorów ironicznie komentował Pasoni: „[...] 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 Pasoni, *Pisma korsarskie*, tłum. A. Osmólska-Mętrak [w:] tegoż, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, Warszawa 2012, s. 242.
- 8 Cyt. za: *Historia powszechna*, L. Serafini (red.), s. 506. Tłem publikacji Berlinguera był dokonany przez Augusto Pinocheta pucz, który obalił lewicowego prezydenta Chile, Salvadora Allende.
- 9 Zob. *Imagining Terrorism. The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969–2009*, Pierpaolo Antonello i Alan O’Leary (red.), London 2009, s. 7.
- 10 *Apello di intellettuali: C’è un piano eversivo*, „La Repubblica”, 27–28 listopad 1977, s. 7. Wśród podpisanych byli m.in. Italo Calvino, Primo Levi i Norberto Bobbio. Jednocześnie wielu intelektualistów i filmowców z upływem czasu formułowało także autokrytykę. W jednym ze swoich esejów Pasoni deklarował: „[...] odpowiedzialni za te rzezie jesteśmy także my, postępowcy, ludzie lewicy” (Zob. P. P. Pasoni, *Po ludobójstwie*, s. 244), zaś Fellini mówił: „Może bardziej okrutne od okrucieństwa faktów, od biednych 18-letnich karabinierów zabitych w barach z cappuccino w rękę o świecie na zamglonych peryferiach miast; ponad
- cały ten horror bezawozów rodem z rzeźni, którymi eporuje telewizja, od ciał starców podziurawionych kulami, które przypominają zmasakrowane zwierzęta, sprawą najbardziej przerażającą było tchórzliwe zachowanie i stosunek usprawiedliwiający ten stan rzeczy wielu intelektualistów” – cyt. za: Andrea Minuz, *Viaggio al Termine dell’Italia. Fellini politico*, Rubbettino 2012, s. 197.
- 11 Zob. Christian Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Rubbettino 2007, s. 23.
- 12 Lino Micciché, *Kino włoskie – w oczekiwaniu na Godota*, tłum. W. Wertenstein, „Kino” 2 (1976), s. 26.
- 13 Fragment wywiadu dla Jeana A. Gili, „Ekran” 46 (1976). Przedruk w: „Filmowy Serwis Prasowy” 18 (1976), s. 26.
- 14 Myślę tu choćby o filmie *Zabriske Point* (reż. Michelangelo Antonioni, 1970) czy realizacji *Nasienie mężczyzny* (*Seme dell’uomo*, reż. Marco Ferreri, 1969).
- 15 T. Miczka, *Piętnaście filmów – jeden seans* (o filmowych pasjach Bernardo Bertolucciego). Zob. *Bernardo Bertolucci w opinii krytyki zagranicznej*, oprac. T. Miczka, Warszawa 1993, s. 30.
- 16 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 „plany 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 śmieszego człowieka* był Carlo Di Palma, który pracował także przy *Powiększeniu i Czerwonej pustyni*).
- 17 Zob. *Bernardo Bertolucci Discussing*

- "*Tragedy of a Ridiculous Man*", „Films and Filming” 328 (1982), s. 12.
- 18** Bertolucci, pytany dlaczego bohater ma przedsiębiorstwo nabiątu: „Wybrałem taki przemysł, ponieważ podobał mi się obraz trochę ojca, trochę matki; ojca, który produkuje mleko”. Cyt. za: *Storia del cinema italiano 1977–1985*, Vito Zagarrío (red.), Venezia 2005, s. 151.
- 19** Scena strajku w fabryce bywa niekiedy odczytywana (np. przez Roberta P. Kolкера – zob. tegoż, *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 główni bohaterowie filmu, 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* wcielił się w rolę dyrektora, a w *Tragedii śmiesznego człowieka* jest oficerem policji.
- 20** *Dzisiejsze 15-dwudziestolatki są straszne...* Wywiad z Pierem Paolo Pasolinim, tłum. W. Bońkowski, „Lewą Nogą” 12 (2000). 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 – rzec by można – nad swoimi mięśniami. Cofnęły się – pod zewnętrznym pozorem wyższego poziomu edukacji szkolnej i poprawy warunków życia – do prymitywnego prostackwa”. P. P. Pasolini, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, dz. cyt., s. 328.
- 21** Cyt. za: J. Kossak, *Kino Pasoliniego*, Warszawa 1976, s. 23.
- 22** Cyt. za R. P. Kolker, *Bernardo Bertolucci*, New York 1985, s. 167.
- 23** Co ciekawe, w obu filmach obecny jest obecny rys karykatury, który 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.
- 24** Protoplastów postaci profesora można naturalnie szukać wśród autentycznych wykładców uniwersyteckich, by wspomnieć Antonia Negri (marksistowskiego polityka, wykładającego w Padwie i Paryżu, skazanego na długoletnie więzienie za „antypaństwowe działania”) lub Enrico Fenzię (profesora Uniwersytetu w Genui, który wystąpił w dokumencie Bellocchia – *Sogni infranti, ragionamenti e deliri* [1995]).
- 25** A. Dalle Vacche, *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema*, Princeton 1992, s. 15.

Anna Miller-Klejsa

GENERATIONAL CONFLICT AS A MIRROR OF IDEOLOGICAL DISPUTE. A RETROSPECTIVE LOOK AT THE ANNI DI PIOMBO IN SELECTED ITALIAN FEATURE FILMS OF THE LATE 1970S AND 1980S

The concept of *anni di piombo* – literally meaning ‘years of lead’ – in Italian culture used to determine the 1970s, and hence decade, whose political face was dominated by numerous acts of terror (both radical left and neo-fascist). Miller-Klejsa analyzes the Italian films dealing with this phenomenon, completed in the late 1970s and 1980s.

She concentrates on three embodiments in which the father-son relationship (*Dear Dad* by Dino Risi, *The tragedy of the funny small man* by Bernardo Bertolucci, *Strike at the heart* by Gianni Amelio). An interesting feature in the movies is the use of the motives from then popular psychoanalysis: among others, Freud’s thesis about the desire to ‘kill fathers’, which frequently was shown in historical context (e.g. the assassination of former Prime Minister Aldo Moro).

KEYWORDS: **POLITICS AND CINEMA, ITALY IN 1970S, THE RED BRIGADES, BERNARDO BERTOLUCCI, DINO RISI, GIANNI AMELIO**