

**SZALEŃSTWO ANNI DI PIOMBO.
MIĘDZY ONIRYZMEM A REALIZMEM.
REFLEKSJA NA MARGINESIE FILMU
MARCO BELLOCCHIA *BUONGIORNO, NOTTE***

Renata Tarasiuk

Uniwersytet w Siedlcach
Wydział Nauk Społecznych
ORCID 0000-0001-8919-6713

Abstrakt: Prezentowana poniżej narracja ukonstytuowana jest na marginesie filmu Marco Bellocchia *Buongiorno, notte*. Odnosi się do wątku uprowadzenia przez Czerwone Brygady, zbrojną awangardę (*avanguardia armata*) lat 70-tych XX w., jednego z czołowych polityków włoskiej chadecji – Aldo Moro, w kategoriach między możliwymi do ustalenia faktami, a kreacją reżyserską. Wykorzystane w analizie teorie krytyczne (w tym *gender studies*) pozwoliły na poszerzenie deskrypcji oraz szerszą kontekstualizację zjawiska w optyce kulturowej i społecznej, natomiast narzędzia hermeneutyczne dały możliwość odnalezienia w interpretowanych obrazach i faktach ładunku treści symbolicznych.

Słowa kluczowe: uprowadzenie Aldo Moro, Czerwone Brygady, terroryzm, włoskie kino, Marco Bellocchio

**THE MADNESS OF ANNI DI PIOMBO:
BETWEEN ONEIRISM AND REALISM.
A REFLECTION ON MARCO BELLOCCHIO'S *BUONGIORNO, NOTTE***

Abstract The following narrative is developed on the margins of Marco Bellocchio's film *Buongiorno, notte* (*Good Morning, Night*). It refers to the kidnapping of one of the leading Christian Democrat politicians, Aldo Moro, by the Red Brigades – an armed vanguard (*avanguardia armata*) of the 1970s – positioned between verifiable facts and the director's artistic creation. Critical theories used in the analysis, including gender studies, made it possible to broaden the descriptive scope and contextualise the phenomenon in its cultural and social dimensions, while hermeneutic tools enabled the extraction of symbolic meanings contained in the interpreted scenes and events.

Keywords: kidnapping of Aldo Moro, Red Brigades, terrorism, Italian cinema, Marco Bellocchio

„Fine di una storia. La storia continua”
(z obituarium Prospero Gallinariego)¹

Pamięci Vincenta

„Pisanie” historii

Zabójstwo chadeckiego premiera Aldo Moro 9 maja 1978 r., stanowiło apogeum okresu który utrwalił się w historii Republiki Włoskiej jako „*anni di piombo*”. Było to tragiczne zwieńczenie najbardziej spektakularnej akcji wąskiej lewicowej awangardy – Czerwonych Brygad², która miała swój początek 16 marca 1978 r.. W tym dniu, kiedy włoscy deputowani mieli przedyskutować wotum zaufania dla nowego rządu, któremu Włoska Partia Komunistyczna miała udzielić wsparcia w ramach *compromesso storico*, jedenastu członków *Brigate Rosse*, w tym kilku przebranych w mundury włoskiej linii lotniczej Air Italia. dokonało brutalnej akcji, w wyniku której zginęli wszyscy agenci ochrony oraz kierowca, a Aldo Moro został uprowadzony³. Przez pięć tygodni sprawcy nie przedstawiali żadnych żądań, podjęte później próby negocjacji z kierowanym przez Julio Andreottiego włoskim rządem (który w zamian za uwolnienie zakładnika miałby doprowadzić do uwolnienia aresztowanych i przebywających w więzieniach bojowników radykalnej lewicy) nie doszły do skutku. Rząd nie zamierzał negocjować z terrorystami, a policja była bezradna w próbach poszukiwania Moro. 9 maja 1978 r. w bagażniku czerwonego Renault 4 przy via Caetani w centrum Rzymu, w połowie drogi w połowie drogi między siedzibą Chrześcijańskiej Demokracji i Włoskiej Partii Komunistycznej. znaleziono zwłoki Aldo Moro⁴.

Odpowiedzi na pytanie o bezpośrednie powody uprowadzenia chadeckiego premiera można poszukiwać w trwającym wówczas zainicjowanym 9 marca 1978 r. procesie przywódców Czerwonych Brygad. W szerszej perspektywie –

¹ A Prospero Gallinari, „Fine di una storia. La Storia continua...”, Il discorso di saluto letto ai funerali di Prospero Gallinari da chi ha condiviso con lui la lotta politica nelle Brigate Rosse e la prigionia nelle carceri speciali, „*Insorgenze*”, 23 gennaio 2013.

² W tym okresie (umownie przyjmuje się daty graniczne: 1978–1980) zamordowano 91 „wrogów państwa”, w tym przywódcę *Democrazia Cristiana* – Aldo Moro.

³ *Compromesso storico* był wielkim sukcesem lidera Chrześcijańskiej Demokracji, który już w 1963 r. stworzył rząd – pierwszy od czasów powojennych – w którym zasiadali lewicowi ministrowie, co co rozbiło jedność lewicy i zagwarantowało chadecji 15 lat dominacji na scenie politycznej. Utrwaliło się nawet we włoskim społeczeństwie określenie: *moriremi democristiana* („umrzemy pod chrześcijańską demokracją” – precyzyjnie: pod rządami chrześcijańskiej demokracji).

⁴ Można w tym doszukiwać się „rewolucyjnej” symboliki – czerwony Renault symbol „rewolucyjnej sprawiedliwości”, natomiast miejsce jego porzucenia – symbol historycznego kompromisu.

lewicowy terror w Republice Włoskiej, zazwyczaj postrzegany jako reakcja na klęskę parlamentarnej lewicy, stanowiącej wówczas drugą, obok chadecji, siłę na włoskiej scenie politycznej kształtował się w odpowiedzi na ciąg wydarzeń, które można ująć w swoista triadę: zamach na Piazza Fontana (za którym stali członkowie neofaszystowskiej grupy *Ordine Nuovo*), niewyjaśniona śmierć anarchisty Giuseppe Pinello na mediolańskim komisariacie oraz liczne aresztowania lewicowych kontestatorów, którym władze włoskie przypisywały winę za ataki bombowe i ogólny chaos w kraju.

Po zamachu w Banku Rolnym na Piazza Fontana w Mediolanie w grudniu 1969 r., gdzie w wyniku eksplozji bombowej zginęło 18 osób uaktywniły się pierwsze zbrojne bojówki. Renato Curcio, współtwórca i pierwszy przywódca Czerwonych Brygad, opisał to jako akt radykalnej konfrontacji, w wyniku której pojawiły się dwie drogi: albo całkowitego braku sensu dalszych działań, albo radykalna odpowiedź (Curcio 2023). Pierwsze zabójstwo dokonane przez Czerwone Brygady na Uniwersytecie w Padwie było, jak twierdził Antonio Negri, zupełnie przypadkowe, wręcz absurdalne, gdyż dokonano go w obronie własnej, ale nadano mu ideologiczne uzasadnienie (Negri 2006: 9).

Caso Moro – narodowa trauma i założenia reżysera

Śmierć Aldo Moro stała się narodową tragedią włoskiego społeczeństwa, po wielu latach porównywalną do traumy po atakach z 11 września 2001 r. „*Il giorno di Moro*” („dzień Moro”) zmienił trwale tożsamość narodową Włochów, nie tylko ze względu na charakter czynu dokonanego przez Czerwone Brygady, ale także ze względu na sprawczość państwa (a w zasadzie jej brak) na wszystkich etapach tego dramatu. Podkreślał to szczególnie Ezio Mauro, przez szereg lat związany z „*La Repubblica*”. W 40 rocznicę tragicznego wydarzenia na via Fani, Mauro, przy współpracy Simony Ercolani i Cristiany Di Mattii, wyreżyserował dokument *Il Condannato – Cronaca di un sequestro*, wyprodukowany przez Stand by Me i Rai Cinema we współpracy z „*La Repubblica*”, którego premierowa emisja miała miejsce w Rai3 16 marca 2018 r., a kolejne pokazy odbyły się w Brukseli, w siedzibie Parlamentu Europejskiego (gdzie jedną z sal nazwano imieniem Aldo Moro,) a następnie w Londynie (*Caso Moro* 2018). To pokazuje ciągłą potrzebę utrwalania tych wydarzeń w zbiorowej pamięci, gdyż włoskie społeczeństwo do dziś zmagają się z „*caso Moro*” – elementem wspólnej traumy⁵.

⁵ Wydarzenia te do dziś dzielą włoskie społeczeństwo, między innymi za sprawą teorii spiskowych, które stały się niemal „imperatywnym” elementem współczesnego paradygmatu kulturowego. W atmosferze tych podziałów dokonuje się także ich przenikanie do kultury, w tym na przykład do „sztuki ulicznej”, czemu towarzyszy amplituda sprzecznych emocji. 1 listopada 2024 r. podczas obchodów święta Halloween w katego-

Dziedzictwo doświadczeń przemocy politycznej i terroryzmu z okresu *anni di piombo* stanowi od lat inspirację dla filmowców (Miller-Klejsa 2016; 2010: 153-163). Kino odegrało szczególnie ważną rolę w artykułowaniu „długiego trwania” tego czasu i jego znaczenia w kształtowaniu współczesnej włoskiej tożsamości (Glynn, Lombardi, O’Leary 2012: 13).

W 2003 r. Marco Bellocchio skierował swój przekaz do pokoleń nie znających z autopsji „czasów ołowiu”, a kojarzących je jedynie za sprawą utrwalonych paradygmatów pamięci. Wyprodukowany przez Filmalbatros i Rai Cinema, we współpracy ze Sky Italia jego film *Buongiorno, notte* stanowił na tyle ważny dla kolejnych pokoleń przekaz, że został uznany przez włoskie ministerstwo kultury za istotny dla kultury narodowej⁶.

Jego fabuła oparta jest w głównej mierze na *Il Prigioniero*, autobiograficznej narracji terrorystki Anny Laury Braghetti i przyjmuje się, że to ona stanowiła pierwowzór głównej bohaterki – Chiary (Braghetti, Tavella 2005)⁷. Filmowa postać wydaje się jednakże inspirowana również osobą innej terrorystki - Adriany Farandy, podobnie jak Braghetti związanej z rzymską kolumną Czerwonych Brygad i uwikłanej w uprowadzenie Moro, jednak zdecydowanie przeciwnej egzekucji polityka. Adriana Faranda, aresztowana w Rzymie w maju 1979 r. wraz z Valerio Moruccim, trafiła do więzienia, gdzie powstała jej autobiografia *Il volo della Farfalla*, opublikowana w 2006 r. (Faranda 2006), trzy lata po premierze filmu Bellocchio, nie mogła zatem dla kształtu scenariusza stanowić bezpośredniego źródła, natomiast filmowa postać Chiary (zwłaszcza jej wątpliwości, co do nieuchronności losu Moro, prezentowane w końcowych scenach) – zdecydowanie ewokuje pewne elementy postawy mentalnej Farandy, wielokrotnie ujawnionej przez nią podczas procesów sądowych.

Inspiracją dla reżysera były również oświadczenia członków Czerwonych Brygad: Renato Curcio i Alberto Francesconiego w kontekście celowości zabójstwa

rii performatywnej sztuki ulicznej przed bolońskim teatrem zainscenizowany został przez trzy młode kobiety przebieg porwania Aldo Moro przy via Fani. **Fotografię z inscenizacji zamieścił boloński dziennik "Il Resto del Carlino". Wywołała ona zdecydowane oburzenie części społeczeństwa, w tym lokalnych polityków, mediów i działaczy społecznych, zwłaszcza, że inscenizacja odbywała się w bliskości miejsca, gdzie w 2002 r. Nowe Czerwone Brygady (*Nuove Brigate Rosse*) zastrzeliły rządowego konsultanta do spraw rynku pracy – Marco Biaggiego.**

⁶ Warto zaznaczyć, że już w 1971 r. Bellocchio wykreował alternatywną historię zamachu na Piazza Fontana: *Dajcie sensację na pierwszą stronę (Sbatti il mostro in prima pagina)*, wskazując na rolę prasy jako narzędzia sekurytyzującego zagrożenie lewicowym terroryzmem, sprawstwo zabójstwa przypisując jednemu z anarchistów (o podłożenie bomby w banku rolnym na Piazza Fontana w rzeczywistości oskarżono anarchistę – Giuseppe „Pino” Pinellego). Ta kreacja stanowi artystyczny komentarz bieżących wydarzeń, w przeciwieństwie do *Buongiorno, notte*, gdzie o latach ołowiu mówi się *ex-post*.

⁷ Wszystkie fragmenty narracji Braghetti przytoczone w tekście pochodzą z tego wydania.

Moro, jako „aktu rewolucyjnej sprawiedliwości”, odczytane 10 maja 1978 r. na sali sądowej w Turynie (Aglietta 1979: 110-111).

To wszystko wpisuje się w intelektualne i estetyczne uniwersum Bellocchia, który podkreślał, że istotą kina nie jest stwierdzanie prawdy, lecz przechodzenie od jednej iluzji do drugiej, od jednego szaleństwa do drugiego.

Oksymoroniczność i historia alternatywna

Buongiorno, notte to filmowy oksymoron. Gatunkowo – dramat polityczny, alternatywnie określany też dramatem kryminalnym („Telemagazyn” 2003) – i aczkolwiek film jest zdecydowanie bardziej psychologiczny, niż polityczny, to polityka warunkuje wszystko, co dzieje się w filmie, kieruje bohaterami niczym niewidzialna siła, wpływa na ich działania i decyzje. Bellocchio-reżyser skupia się na ukazaniu gry między siłą ideologii, a moralnym niepokojem, kreując wizję romantyczną, odrealnioną i kształtując historię alternatywną (Pacilio 2003). Rekonstruuje wydarzenia, dostosowując je do swojej poetyki, czyniąc w ten sposób „osobne” kino, narzucając mu własny styl i klimat. Styl ten ujawnia się w oscylacji między formą (obrazy na ekranie) a treścią (narracje kobiet „czasów ołowiu” i odniesienia historyczne). Reżyser uczynił kontrastowanie dwóch elementów zasadą nadrzędną. Kontrastowi *intra muros* – *extra muros* towarzyszy przeciwstawienie światła i ciemności oraz współistnienie obok siebie rzeczywistości i wizji. Te binarne opozycje kształtują fabułę konsekwentnie, od pierwszych do ostatnich kadrów.

Przetworzone na jednostki filmowej narracji wydarzenia, jakie rozgrywały się w ciągu dramatycznych 55 dni w rzymskim mieszkaniu przy via Montalcini 8, prezentowane są z perspektywy personalnej jednej bohaterki – Chiary. W jej optyce Bellocchio przedstawia epizod porwania, uwięzienia i śmierci Aldo Moro.

Oksymoroniczny jest nie tylko sam tytuł filmu – *Buongiorno, notte*⁸, ale także jego ekspozycja na dwóch poziomach, po pierwsze: w odniesieniu do całości, po drugie: w odniesieniu do próby powieściowej Enzo Passoscuro (którego nazwisko można tłumaczyć jako „kroczący w ciemności” lub „przekraczający ciemność”), co sugerować może szkatułkową kompozycję. W szkatułkową kompozycję wpisuje się także klatka z kanarkiem (zwłaszcza w obszarze semantyki więzienia), która jest symbolem „więzienia w więzieniu”, milczącym leitmotiwem, pojawiającym się w różnych okolicznościach i miejscach – na balkonie, w przestrzeni salonu, przy oknie, na stole⁹.

⁸ Nawiązuje on wprost (o czym mówi w filmie Enzo Passoscuro) do tytułu utworu Emily Dickinson *Good Morning -Midnight*.

⁹ Klatkę z kanarkiem w rzeczywistości zakupili Anna Laura Braghetti i Germano Maccari w ramach organizacji „więzienia ludowego”, by zajmowane mieszkanie sprawiało w oczach sąsiadów pozory „normalności”.

Dalszą konsekwencją oksymoronicznego tytułu jest ciągły konflikt światła i ciemności, który staje się kategorią porządkującą cały film. W ostatnim, pisanym już po ogłoszeniu wyroku śmierci liście do żony, pogrążony w ciemności w sensie dosłownym i symbolicznym Moro napisze, że jest to „absurdalny i niezrozumiały test, który trudno objąć ludzkim rozumem”, ale „(...) gdyby było światło, byłoby pięknie”.

Porwanie na via Fani było rekonstruowane na różne sposoby ze względu na różne, często sprzeczne oświadczenia samych członków Czerwonych Brygad podczas pięciu „procesów Moro”. Bellocchio zrezygnował z bezpośredniej, fabularyzowanej rekonstrukcji zdarzeń, ograniczając się jedynie do przedstawienia tych wydarzeń na ekranie telewizora. Zachował w ten sposób „wierność” w odtwarzaniu historii, pozbawiając ją jednocześnie odautorskiego komentarza. Sam przebieg porwania został w zasadzie przemilczany, Bellocchio odniósł się do niego poprzez konfrontację dwóch miejsc: podczas gdy na ekranie telewizora transmitowane są obrazy z via Fani, na via Montalcini członkowie Czerwonych Brygad właśnie lokują Moro w „więzieniu ludowym”, sprawdzają jego ubrania i torby pod kątem ukrytych urządzeń umożliwiających dekonspirację.

Wszystko, co ma związek z *caso Moro*, prezentowanie jest głównie na ekranie stale włączonego telewizora, który, oprócz nielicznych wyjść Chiary, jest jedynym kontaktem terrorystów ze światem zewnętrznym. Każdy dzień porwania przynosi istotne, niepokojące wydarzenia, bowiem włoska telewizja publiczna RAI codziennie na bieżąco relacjonuje sytuację. Przekaz telewizyjny wkracza w nurt narracji, współtworząc ją. Niekiedy obraz nie pojawia się w kadrze, ale w tle słychać słowa spikera.

Buongiorno, notte staje się w ten sposób oksymoronicznym dialogiem pomiędzy tym, co dzieje się wewnątrz apartamentu, a światem zewnętrznym, który staje się mimo woli milczącym świadkiem tragedii Moro (Di Redazione 2022).

W jednej z początkowych scen na ekranie telewizora trwa właśnie odliczanie do powitania nowego (1977) roku. W kolejnych scenach pokazane są już przygotowania do urządzania infrastruktury więziennej – to duży skok czasowy, gdyż jak wynika z zachowanych zapisów, rozpoczęły się one w połowie 1977 r.

Mamy także do czynienia z filmowym oksymoronem – narracyjną ciszą – w obszarze fabularnej wiedzy na temat tożsamości bohaterów, czy informacji o celu wynajmu mieszkania, czy przeprowadzki.

120-metrowy apartament przy via Montalcini spełniał wszystkie standardy, by jego część wykorzystać jako „więzienie ludowe” (*prigione del popolo*), posiadał dwa wejścia, garaż, a przede wszystkim usytuowany był z dala od centrów

handlowo-usługowych (*Il caso Moro*)¹⁰. Został zakupiony za 45 milionów lirów, a pieniądze na zakup pochodziły z „wywłaszczenia” genueńskiego armatora Pietro Costy, porwanego w kwietniu 1977 r. Przygotowania „więzienia ludowego” rozpoczęły się w połowie 1977 r., by zagwarantować odpowiednią konspiracyjną przestrzeń – umeblowanie (w tym zakonspirowane przejście do celi więźnia), grube zasłony w oknach i metalowe kraty, które są wyraźnie widoczne już w pierwszych scenach filmu. Pokój urządzony na gabinet miał przegrodę z płyt gipsowo-kartonowych, która tworzyła pomieszczenie szerokie na niewiele ponad metr i długie na około 3,5 metra, podzielone na dwie części: celę o długości niespełna 3 metrów i małe kwadratowe wejście, na kształt „podwójnej ściany”. Pomiedzy celą a wejściem znajdowały się drzwi z wizjerem, co umożliwiało ciągłą obserwację więźnia. Drugie drzwi, ukryte za ruchomą półką regału, prowadziły do gabinetu (*Il caso Moro*). Bellocchio dokładnie odtworzył każdy aspekt tej konspiracyjnej „aranżacji” wnętrza, eksponując w sposób szczególny potężną bibliotekę, w której zakamuflowano wejście do celi więźnia.

Apartament zajmowali oficjalnie: Anna Laura Braghetti i fantomatyczny inżynier Luigi Altobelli – w filmie do niego kierowane są słowa na jednym z pierwszych ujęć: „*Buongiorno, ingegnere*”, aczkolwiek w rozmowie z sąsiadką Chiara przedstawia jej tego mężczyznę imieniem „Ernesto”.

Altobelli to fałszywe nazwisko, którym, zależnie od okoliczności, posługiwali się wszyscy trzej przebywający w apartamencie członkowie Czerwonych Brygad (Cipriani 1993). Nazwiskiem tym posłużył się Germano Maccari podczas podpisywania umowy zakupu mieszkania przy via Montalcini, zawartej 11 lipca 1977 r. (*Processo Moro Quinquies* 2005). „Bazą” (jak określano apartament) zarządzały wyłącznie cztery osoby: Laura Braghetti, Mario Moretti, Prospero Gallinari i Germano Maccari, żaden z pozostałych członków organizacji nie znał tej lokalizacji.

„Kobiecość” – kreacja Chiary

„Czy realne jest wyobrażenie sobie, że wśród grupy porywaczy jest kobieta?” – pyta naiwny bibliotekarz Enzo Passoscuro podczas jednej z rozmów z Chiara. Pytaniem tym, kluczowym dla całości narracji (literalnie sugerującym perspektywę personalnych obaw Chiary przed zdemaskowaniem), reżyser otwiera przestrzeń uniwersalnej dyskusji na temat roli kobiet w organizacjach terrorystycznych.

¹⁰ Germano Maccari, filmowy „Ernesto”, był w rzeczywistości bliskim znajomym Morucciego i Seghettiego z czasów działalności w *Potere Operaio*, ale dystansował się od czynnej walki zbrojnej. Podobnie jak Braghetti, został zwerbowany (w połowie 1978 r.) do Czerwonych Brygad bez przypisania do żadnej struktury, by pełnić rolę figuranta w związku z porwaniem i uwięzieniem Moro przy via Montalcini.

23-letnia Chiara to jedyna kobieta wśród czterech strażników Moro. Na zewnątrz, w ramach konspiracji, reprezentuje „mieszcząską moralność” – odgrywa rolę kobiety zamężnej, dlatego zakłada obrączkę, kiedy wychodzi do pracy lub na zakupy, zdejmując ją i wkładając do szkatułki natychmiast po powrocie do mieszkania¹¹.

Kobieta nie ma bezpośredniego kontaktu z więźniem, strzeżonym przez dwóch mężczyzn – wyższych rangą *brigatisti*: Mario Morettiego („Mariano”) i Prospero Gallinarię („Primo”)¹². Warto podkreślić, że jednak ta ekspozycja męskości, utożsamionej z „męską rolą znaczącą” w procesie ludowym pozbawiona jest scen brutalnego terroru¹³.

Pojawia się pytanie, czy, i na ile, tzw. „kobięcy” punkt widzenia ma znaczenie dla prezentowanej tu fabuły? Teorie feministyczne w badaniach terroryzmu prowadzą do przededefiniowania „tradycyjnego ujęcia” terrorysty jako mężczyzny – jednostki silnej, autonomicznej, zdolnej do działań i wyborów politycznych. Pozwalają tym samym na wyjście poza przypisane płci stereotypy prowadzące do konstatacji, że „terroryzm” utożsamiany jest ze sferą męskości. W latach 70-tych patriarchalny paradygmat, pozbawiający kobiety-terrorystki podmiotowości politycznej, autonomii i sprawczości, upowszechniany był we włoskiej prasie, która przypisywała im nieautentyczność, potworność, a nawet obłąkanie (Bonerba, Verza 2024: 273-297)¹⁴.

Wyjaśnienie motywacji kobiet-terrorystek wiązano z faktem, że były one partnerkami mężczyzn-terrorystów. Filmowa kreacja Chiary oscyluje między tym paradygmatem, a „niealternatywną” historią. Anna Laura Braghetti była partnerką życiową Bruno Seghettiego, wówczas już „*regolare*” rzymskiej kolumny Czerwonych Brygad, gdy w 1977 r., z jego rekomendacji, została zwerbowana do pełnienia roli członka pomocniczego w organizacji. Warto jednak zaznaczyć, że znacznie wcześniej związała się ze środowiskiem pozaparlamentarnej lewicy, brała udział

¹¹ Ten sam gest zdejmowania obrączki i ukrywania jej w szkatułce kilkakrotnie wykonuje również „inżynier Altobelli” - konspiracyjny mąż Chiary, współwłaściciel mieszkania.

¹² Główną rolę w przesłuchaniach Moro odgrywał Mario Moretti – przywódca Czerwonych Brygad, przedstawiany w filmie jako „Mariano” (lub częściej „Maria”).

¹³ Dla odróżnienia - w kinie amerykańskim po ataku terrorystycznym z 11 września 2001 r. ekspozycja „męskości” w narracjach audiowizualnych utożsamiana jest głównie z brutalnością - od arabskich terrorystów, po gigantyczne potwory s/f (Donnar 2020). W amerykańskich narracjach audiowizualnych brutalna męskość jako element włoskiej kultury społecznej jest często utożsamiana z patriarchalną kulturą *mafiosi*, ukształtowaną na Sycylii i przeniesioną w amerykańskie realia: by wymienić klasyczny film Francis Forda Coppoli (reżyser amerykański, ale o włoskich korzeniach) *Ojciec chrzestny* (I-III).

¹⁴ Obecnie realizowany jest on także wobec dżihadystek: Marii Giulii Sergio i Alice Brignoli. Narracje tego typu wykazują tendencję do piętnowania kobiet, które dopuszczają się politycznie sygnowanej przemocy, jako „nieprawdziwych” i dążą do przywrócenia w ten sposób „tradycyjnych” („prawidłowych”) ról płciowych.

w organizowaniu demonstracji, a następnie zaangażowała się w działalność skrajnie lewicowej *Lotta Continua*. Decyzja o zwerbowaniu Braghetii do struktur Czerwonych Brygad była, jak wspominał Mario Moretti, jeden z głównych przywódców organizacji, częścią planu uprowadzenia Aldo Moro, w tym decyzji, że będzie on więziony w apartamentowcu w Rzymie, oficjalnie zajmowanym przez osobę nie będącą stałym członkiem organizacji (Moretti, Mosca, Rossanda 2018: 138). Braghetti opisała swoją decyzję jako efekt długiego i powolnego procesu, stopniowego zbliżania się krok po kroku, aż do ostatecznego włączenia się z całą mocą w strukturę organizacji. To był efekt poszukiwania sposobu na zmianę świata i próba zrozumienia, czy Czerwone Brygady mogły stanowić urzeczywistnienie tego rewolucyjnego marzenia.

Gisela Kaplan określiła falę terroryzmu lewicowego w Europie Zachodniej lat 70-tych XX w. jako zerwanie z patriarchalną i mizoginiczną hierarchią, a zarazem niezwykle spektakl walki płci (Kaplan 2013: 249). Kobieta-terrorystka stała się *hyperfemine*, wykraczającą poza logikę zachowań mężczyzn utrwaloną w systemie patriarchalnym i związaną z przekonaniem, że terroryzm to emanacja męskiej siły i zdolności, wykluczająca kobiety z racjonalnych decyzji w tym obszarze (Gasztołd 2019: 29-49). Ruth Glynn postrzega udział kobiet w zbrojnej przemocy terrorystycznej we Włoszech okresu „*anni di piombo*” przez pryzmat teorii traumy. Jej zdaniem, stereotypy związane z płcią wpisane w produkcje kulturowe (w tym filmowe) były wykorzystywane dla przezwyciężania zbiorowych lęków i traum społecznych, dotyczących ofiary i ocalonych, ale także sprawców (Glynn 2009).

Terroryzm lewicowy w Republice Włoskiej pojawił się równolegle z aktywnością ruchów feministycznych (*Lotta Femminista*), a zatem kobiety-terrorystki rzuciły wyzwanie nie tylko bezpieczeństwu państwa, ale także tradycyjnej kulturze, doprowadzając do destabilizacji wewnętrznej spójności paradygmatu patriarchalnego (Tarasiuk 2024: 139-161). Alan O’Leary widzi w szczególnej ekspozycji we włoskim kinie kobiet związanych z lewicowym terroryzmem sposób na przepracowanie tabu rewolucji feministycznej, jaka we Włoszech dokonała się w latach 70.-tych (O’Leary 2010: 2). W tym kontekście głównym celem postterrorystycznej narracji włoskich terrorystek stałoby się nie tyleż opowiadanie o doświadczeniu przynależności do organizacji zbrojnej, ale zbudowanie nowej tożsamości, odrębnej od wcześniej istniejącego „ja”, utożsamianego wyłącznie z transgresyjnym doświadczeniem przemocy politycznej (Glynn 2009; Bloom 2010: 91-98).

Cel ten zdaje się częściowo realizować także Bellocchio, w filmowej kreacji Chiary zacierając granicę pomiędzy ofiarą a sprawcą (traumą sprawcy); częściowo - gdyż reżyser pozostawił w kreacji bohaterki duży ładunek „tradycyjnej” kobiecości. Chiara jest otoczona męskim światem, którego granice są wyraźnie wytyczone. Czuje się w nim zagubiona, przestraszona i zdesperowana uwięzieniem w tajnych rytuałach. Pełni rolę logistyczną, najczęściej realizowaną przez kobiety

w organizacjach terrorystycznych, do niej należy stworzenie i utrzymanie odpowiednich warunków dla funkcjonowania „więzienia ludowego” Chiara wykonuje typowo „kobiece” prace: przygotowywanie posiłków, sprzątanie, pranie, prasowanie, dostarczanie zakupów; po sposobie złożenia skarpetek więzień rozpoznaje, że wśród *brigatisti* jest kobieta¹⁵.

Wydaje się, że Chiara nie do końca pojmuje istotę ideologii walki klasowej i rewolucyjnej utopii, co sprawia, że czuje się coraz bardziej rozczarowana swoją rolą w Czerwonych Brygadach, zawieszona pomiędzy rewolucyjnym imperatywem, a ludzkim współodczuwaniem. Potwierdza to jej twarz w zbliżeniu kadru, kiedy z ukrycia spogląda na więźnia. Reaguje nerwowo, załamując ręce, kiedy *combattente* wychodzą po kolejnych przesłuchaniach Moro. Chiara mdleje podczas wizyty księdza, krzyczy, kiedy w telewizji papież Paweł VI błaga o uwolnienie zakładnika. Bellocchio czyni ją w ten sposób, w jej wahaniach i wątpliwościach, „prawdziwą” w sensie kobiecym, ale także w sensie ludzkim. Nie przekonują jej argumenty Morettiego (Mariano), co do słuszności egzekucji Moro, podkreślającego, że w tym momencie (*coyuntura*) nie mogą tak po prostu go uwolnić w zamian za nic, a tego wymaga prawdziwa walka (wojna) rewolucyjna (*guerra rivoluzionaria*) o zwycięstwo proletariatu (*per la vittoria del proletariato*). Chiara stwierdza dobitnie: „*ma non capisco perché dobbiamo UCCIDERLO*” („ale nie rozumiem, dlaczego musimy go ZABIĆ”) i „*niente mi convince che sia giusto farlo*” („nic mnie nie przekonuje, dlaczego warto to zrobić”). Płacze po wydaniu wyroku na Moro. Więzień mówi wówczas, że słyszy płacz kobiety. Kiedy w telewizji mowa jest o zbrojnych atakach lewicowych bojówek, Chiara próbuje bezskutecznie przekonać swoich towarzyszy, że zabójstwo Moro nie uczyni z nich bohaterów, lecz pospolitych morderców (*assassini criminali*).

Kluczowe informacje, takie jak deklaracja władz dotycząca wykorzystania wszelkich narzędzi niezbędnych dla zaprowadzenia porządku w walce z terroryzmem docierają do niej z ekranu telewizora w czasie, gdy zajęta jest prasowaniem. Również podczas prasowania śledzi telewizyjną transmisję pogrzebu ofiar porwania, odwraca wzrok i odchodzi pełna napięcia kiedy kamera kolejno przenosi się na trumny, na twarz celebrującego ceremonię kapłana, a następnie obejmuje płaczące rodziny ofiar – wśród nich także kobiety, żony i matki zabitych.

Reżyser wyposażył Chiarę w „kobietą intuicję”, przejawiającą się zwłaszcza w zdolności do przeczuwania złych zdarzeń – w chwili gdy w celi więźnia odczytywany jest wyrok, kobieta porzuca swoje zajęcia, biegnie tam i zagląda przez wizjer.

¹⁵ Chiara martwi się o naczynia pozostawione na stole, na który mężczyźni rzucają broń, przygotowuje posiłki zgodnie z ich upodobaniami (takie jak makaron z soczewicą lub ciecierzycą, ponieważ szybko i łatwo się go przyrządza).

Twarze

Zbliżenie twarzy, wypełniające niekiedy cały kadr, ze szczególną ekspozycją oczu to jeden z nadrzędnych elementów kompozycji całego układu scen. Podczas przesłuchania Moro terroryści zakrywają twarze, widoczne są tylko oczy, ale to jest wystarczające dla uzewnętrznienia ich emocji. *Brigatisti* nie są jednak, przeciwnie niż Chiara i wieźń, zbyt wyraziście zarysowani pod względem psychologicznym, zwłaszcza w początkowych scenach. Napięcie i niepokój na twarzach *brigatisti* widać tym bardziej, im bliżej tragicznego finału. Niepokój ten ujawnia szczególnie twarz Mariano po odczytaniu wyroku.

Twarz Chiary wyłania się z mroku i pozostaje w cieniu zawsze, gdy z ukrycia obserwuje więźnia. W wielu ujęciach pozostaje niezmienna – zaniepokojona, zmartwiona i rozdarta. Niepokój i nadwrażliwość towarzyszą bohaterce od początku, w newralgicznych momentach nasilając się, na przykład, kiedy zdjęcie Moro pojawia się na pierwszych stronach gazet, a porwanie polityka staje się centrum wszelkich dyskusji. Wrzuconej w wir „sprawy Moro” Chiarze z trudem udaje się maskować emocje, zdradzają ją drobne gesty, czy ukradkowe spojrzenia. Wyraz oczu Chiary oddaje nie tylko niepokój, ale także wątpliwości co do celowości podjętych działań. W jednej ze scen w bibliotece Chiara nie wytrzymuje na sobie wzroku Enzo, nerwowo rzucając mu pytanie: „dlaczego na mnie patrzysz?” – z obawy przed zdemaskowaniem, a być może z poczucia winy.

Twarz więźnia jest rzadziej eksponowana w izolacji, najczęściej pokazywana jest wraz z całą sylwetką, co pozwala również na ekspozycję jego gestów: zakrywania twarzy dłonią, pocierania oczu, gestykulacji, zaciskania pięści. Gesty więźnia są równie ważne, jak umieszczenie jego sylwetki na tle fragmentu pięcioramiennej gwiazdy i napisu *Brigate Rosse*. Bezspornie celowy, aczkolwiek otwarty na szereg interpretacji jest zabieg reżysera, polegający na eksponowaniu więźnia z dala, na drugim planie, jakby na marginesie głównego biegu zdarzeń, w półcieniu, czy oświetleniu punktowym światłem. Ukazany w mroku, staje się poniekąd „personifikacją nocy”. Spokój i niewzruszoność Moro sprawia, że w oczach rewolucjonistów polityk uosabia szaleństwo, a nawet obłąkanie, które *brigatisti* utożsamiają z „burżuazją, katolicyzmem, tradycyjną rodziną i legitymizowanymi instytucjami”. W trakcie ludowego procesu uświadamiają mu oni, że stawiane zarzuty, nie mają charakteru personalnego, gdyż jest to proces „w imię interesów całego proletariatu”, wymierzony państwu i rządzącej nim chadeckiej elity. Ten rodzaj szaleństwa można odczytać w scenie, gdzie proces przekształca się w pełną refleksji debatę światopoglądową, w której Moro dostrzega w religii sens życia i śmierci, co Moretti traktuje jako nonsens, jednocześnie podkreślając moralną wyższość śmierci rewolucjonisty, lokowaną w ideach, za które jest gotów umrzeć, gdy zostaje **sam, ze swoją bronią i strachem**.

Więzień jest postacią na wskroś ludzką, kruchą i pełną strachu w obliczu przeznaczenia, Opanowanie i spokój na jego twarzy stopniowo ustępuje niedowierzaniu, a potem rozpacz. Ostatnim, rozpaczliwym gestem, prosi Ojca Świętego Pawła VII o jego wstawiennictwo u władz włoskich, a potem błaga *brigatisti* o zamianę kary na dożywocie. W ostatniej rozmowie z Morettim używa również argumentacji politycznej, wszelkimi sposobami starając się ocalić życie. Po odczytaniu wyroku twarz Moro zmienia się, staje się pełna napięcia i bólu.

W scenach o szczególnym ładunku semantycznym twarze nakładają się na siebie, a kamera przemieszcza się wtedy w szybkim tempie, rejestrując twarz więźnia, Chiary i pozostałych porywaczy. Przenikanie obrazów twarzy Chiary i Moro staje się pewną regułą kompozycyjną. Widać to na przykład wyraźnie w dynamicznym przejściu od obrazu Chiary, pogrążonej w lekturze listu Moro do obrazu cierpiącego w celi więźnia zasłaniającego dłonią usta.

Proces Moro – diagnoza „*coyuntura*”

Uprowadzenie Aldo Moro, jego proces przed „sądem ludowym”, wreszcie – zabójstwo, którego nie da się uniknąć, to działania, które odzwierciedlają istotę „*coyuntura*”, Czerwone Brygady przejęły ten *modus operandi* od urugwajskiej partyzantki *Tupamaros*¹⁶. Wybór strategii lub taktyki oraz jej wdrożenie jako funkcja oceny określonych warunków w danym momencie to proces nazywany w retoryce *Tupamaros* diagnozą „*coyuntura*” (*ocasión*). Polegał on na dostosowaniu wyboru metod działania do dynamicznej sytuacji politycznej, militarnej i organizacyjnej (Porzecanski 1973: 11-24)¹⁷. Diagnoza „*coyuntura*” ukazana jest w filmie z dwóch, a nawet trzech sprzecznych perspektyw. Pierwsza, najbardziej (ir)racjonalna, to

¹⁶ Czerwone Brygady odwoływały się ideologicznie, ale również taktycznie, do doświadczeń latynoamerykańskiej *guerrilli*, zwłaszcza do modelu *guerrilla urbana* (partyzantki miejskiej). Klasyczny jej przykład stanowiła urugwajska partyzantka *Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros*. Przestrzeń miejska zapewniała partyzantom kryjówki i szybkie drogi ucieczki oraz umożliwiała działania w małych, kilkusobowych komandach. **Jedną z pierwszych czytelných egzemplifikacji nowego stylu walki rewolucyjnej było zniszczenie i podpalenie w 1969 r. biur General Motors w stolicy Urugwaju Montevideo przez czterech uzbrojonych w karabiny maszynowe komandosów *Tupamaros*. Na broszurach znalezionych w miejscu zdarzenia widniała pięcioramienna gwiazda *Tupamaros* (Gerassi 1970).** W tym schemacie funkcjonowały Czerwone Brygady, co jest w filmie egzemplifikowane przez dwa znaczące symbole: broszury – obok broni stały atrybut *brigatisti* oraz gwiazda pięcioramienna odwzorowana na ścianie windy.

¹⁷ W historiografii zjawisko koniunktury można odnieść do poziomu pośredniego czasu (historycznego) między długim czasem trwania a wydarzeniami zgodnie z definicją historii Fernanda Braudela (*larga duración*). Kryzysy i rewolucje są w tej perspektywie doskonałym przykładem sytuacji o charakterze *ocasión*. *Coyuntura*, [w:] *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, <https://dle.rae.es/coyuntura>

perspektywa reprezentowana przez argumentację dwóch kluczowych *brigatisti*. Mario Moretti/Mariano w obecności Prospero Gallinarię/Primo w uzasadnieniu wyroku powołuje się na interesy proletariuszy, robotników i wszystkich wyzyskiwanych, którzy doświadczyli chadeckiego reżimu, za co Moro jest symbolicznie odpowiedzialny, gdyż jest częścią aparatu państwa, a proces jest wymierzony państwu w imię walki klasowej.

Druga – najbardziej zakamuflowana – to perspektywa kreowana przez przekaz telewizyjny, prezentujący stanowisko instytucji państwowych wobec *caso Moro*, prowadząca do nieuchronności śmierci chadeckiego polityka. Trzecia, która wydaje się najważniejsza, to perspektywa Chiary, która w śmierci Moro dostrzega fatalizm przeznaczenia, efekt tajemniczej siły rządzącej światem polityki, która decyduje o biegu wydarzeń i losie ludzi – dlatego los Moro musi się dopełnić.

Klaustrofobia i los rewolucjonisty

Buongiorno, notte koncentruje się na „wewnętrznej” stronie porwania, ilustrując ją na dwóch poziomach – na poziomie wewnętrznych przeżyć Chiary oraz tego, co dzieje się wewnątrz apartamentu, gdzie przetrzymywany jest więzień (Bandirali, D'Amadio 2004). Klaustrofobiczna narracja Bellocchio jest w istocie figuratywnym przedstawieniem losu rewolucjonisty. To los, w którego centrum jest imperatyw zerwania więzi społecznych, zejścia do podziemia i uznania rewolucji za ostateczny i jedyny cel. Doskonale ilustruje to dokument Loredany Bianconi *Do you remember revolution?* opowiadający o czterech kobietach uwikłanych w wir walki rewolucyjnej (wśród nich jest Adriana Faranda) w strukturach *brigatisti*¹⁸. „*Ma noi siamo soldati*” („ale jesteśmy żołnierzami”) – mówi Chiara, by rozwiązać wątpliwości Ernesto, co do konieczności pozostawienia za sobą dawnego świata.

Uwięzienie *de facto* dotyka (choć w różny sposób) obie strony – zarówno osadzonego, jak i towarzyszących mu przez 55 dni terrorystów. Obie strony znalazły się w sytuacji *intra muros*, w apartamencie-więzieniu. Akcja filmu rozgrywa się tu niemal w całości. Rutynową codzienność terrorystów wypełniają posiłki, czytanie książek, śledzenie prasy dostarczanej przez Chiare, palenie papierosów, sporządzanie notatek, a przede wszystkim – porządkowanie broszur, przegląd, czyszczenie i ładowanie broni. Noce spędzone na kanapie lub w fotelu są w istocie czuwaniem w pełnej gotowości bojowej, również zawsze „pod bronią” otwierają drzwi mieszkania.

Brakuje w filmie rozmów odnoszących się do rzeczywistości poza więzieniem. Jest to poniekąd także konsekwencja losu rewolucjonisty, który musi dla idei

¹⁸ Obok Adrianę Farandę w dokumencie wystąpiły również: Barbara Balzerani, Nadia Mantovani i Susanna Ronconi. Kobiety opowiadają nie tylko o walce zbrojnej w podziemiu, ale również o wątpliwościach, rozterkach, rozdarciu wewnętrznym, a także traumie. (dokument Bianconi 1997).

pozostawić za sobą cały zewnętrzny świat. (Prze)milczenie staje się wówczas wartością. W praktyce jest to również konspiracyjna konieczność, gdyż nadmiar „męskich” rozmów w mieszkaniu, gdzie oficjalnie przebywają jedynie mężczyzna i kobieta mogłoby wzbudzać podejrzenia wśród sąsiadów. Trzej terroryści przemieszczają się po apartamencie po cichu, zazwyczaj z bronią w ręku, równie cicho przechodzą do celi więźnia. Schemat ten załamuje się wyraźnie po wydaniu wyroku na Moro, między rewolucjonistami dochodzi do gwałtownego sporu co do istoty walki rewolucyjnej i przyszłości Czerwonych Brygad, co prowadzi do bardzo głośnej wymiany zdań, a w konsekwencji do rękoczynów.

„Obcy”, tacy jak kobieta z naprzeciwka, paląca papierosa w oknie, zawsze wywołują niepokój. „Obcą” jest Sandra, sąsiadka z wyższego piętra, co potwierdza Chiara dwukrotnie, jeszcze przed przybyciem więźnia: po raz pierwszy, gdy przychodzi zabrać prześcieradło, które spadło do ogrodu i po raz drugi, gdy Sandra chce pozostawić dziecko pod jej chwilową opieką. Mimo wyraźnego sprzeciwu Chiary Sandra pozostawia dziecko, znajdzie się ono zresztą w centralnym miejscu kadru w rozświetlonym salonie, podczas gdy w tle trzej mężczyźni, wyłaniający się z mroku nocy (choć w rzeczywistości jest dzień) wniosą do mieszkania drewnianą skrzynię¹⁹.

Specyfika kadrowania Bellocchia przynosi w ten sposób efekt tożsamości klaustrofobicznej obu stron. Uda się również przenieść ten efekt *extra muros* – w zamknięte przestrzenie biblioteki, bibliotecznych regałów, windy, czy zatłoczonego autobusu, mimo iż wyjście na zewnątrz staje się pozornym oddzieleniem od nocy, figuratywnym i literalnym „*buongiorno*”.

Kryzys więziennej klaustrofobii podczas pierwszej nocy pobytu Moro w więzieniu ludowym szczegółowo opisała Braghetti: „Prospero (Gallinari), który wcześniej już przebywał w więzieniu, wiedział, że pierwsze godziny (...) kiedy mija szok i odsłania się rzeczywistość w całej swej grozie, są najbardziej rozpaczliwe, najniebezpieczniejsze. Ustawił się przed drzwiami celi. Po pół godzinie przyszedł nam powiedzieć, że Moro ciężko oddycha, jakby kończyło mu się powietrze. **Prawdopodobnie był to kryzys klaustrofobii.** Potem otworzyły się sekretne drzwi za regałem z książkami (...). Po chwili Prospero wrócił, mówiąc, że więzień czuje się lepiej” (Braghetti, Tavella 2005: 101).

¹⁹ Braghetti opisuje to zdarzenie następująco: „radio i telewizor były włączone (...) zaraz po dziewiątej (...) Mario (Moretti) i Prospero (Gallinari) założyli kaptury, otworzyli skrzynię i pomogli Moro się wydostać. Miał zawiązane oczy (...), „*Presidente*”, usłyszałam, jak Mario mówił z niezwykłą uprzejmością, rozumie Pan kim jesteśmy? Zrozumiałem, kim jesteście – odpowiedział Moro zanim go skierowali do wejścia do pomieszczenia, specjalnie przygotowanego, które miało stać się jego więzieniem”. (Braghetti, Tavella 2005: 98)

„Pentitismo”

Kreowane przez reżysera wątpliwości Chiary wobec ostatecznego losu Moro są charakterystyczne dla nurtu *pentitismo* w sztuce, w którym możliwa jest estetyzacja terroru i jego sprawców. *Pentitismo* to zjawisko społeczne, które upowszechniło się we Włoszech za sprawą „skruszonych” *mafiosi* („*pentito*” / „skruszony” to w istocie kolaborant) (Sidoni, Zanetov 2014). Na przełomie lat 70-tych i 80-tych XX. do zwalczania lewicowego terroryzmu również zastosowano przepisy „*legge sui pentiti*” („ustawy o skruszonych”). Włoski wymiar sprawiedliwości wykorzystał do rozbięcia struktur *lotta armata* (lewicowej walki zbrojnej) podobnie jak w walce z mafią, rozbudowaną sieć „*pentiti*”²⁰. Pozwoliło to, w większym stopniu niż inne narzędzia do zwalczania terroryzmu, powstrzymać działalność Czerwonych Brygad (Cento Bull, Cooke 2014; 49-51). „*Pentiti*” deklarowali nie tylko całkowite odcięcie od walki zbrojnej, ale wyrażali także głęboki żal w odróżnieniu od „*dissociati*”, którzy porzucili działalność rewolucyjną, ale nie okazali skruchy. Klimat postawy „*dissociati*” najdoskonalej ilustruje wypowiedź Franco Piperno, niegdyś założyciela *Potere Operaio*, wówczas już profesora fizyki na Uniwersytecie w Kalabrii, który w 2008 r. na łamach „*Corriere della Sera*” określił bojowników Czerwonych Brygad jako **ludzi moralnie doskonałych, nawet jeśli zabijali, gdyż była to złożona moralność rewolucyjna** (Piperno 2008).

Skrucha Chiary jest konsekwencją wątpliwości co do słuszności zarówno moralności rewolucyjnej, jak i „proletariackiej sprawiedliwości” (*giustizia proletaria*). Nie jest ona w stanie zrozumieć jej istoty – jak funkcjonuje i jakie prawa nią rządzą, poza tym, że jest inna od „sprawiedliwości burżuazyjnej”. Przeraza ją „sprawiedliwość”, która przewiduje karę śmierci bez możliwości odwołania, apelacji lub kasacji. Bezsprzeczna rola „żołnierza rewolucji” nie wytrzymuje konfrontacji z wątpliwościami wynikającymi z antycypacji dokonania zabójstwa z zimną krwią.

W rzeczywistości, po uprowadzeniu i zabójstwie Moro Anna Laura Braghetti zeszła do podziemia, by dalej kontynuować walkę rewolucyjną. W kolejnych latach brała udział w kilku krwawych akcjach terrorystycznych. Wraz z Bruno Seghettim została aresztowana w 1980 r., po udziale w zabójstwie na schodach rzymskiego uniwersytetu wysokiego rangą urzędnika państwowego, profesora Vittorio Bacheleta. Dołączyła do kręgu „*pentiti*” i wyraziła głęboki żal dopiero po wielu latach spędzonych w więzieniu, głównie za sprawą jezuity Adolfo Bacheleta, brata zamordowanego Vittorio, który, jak twierdziła, wskazał jej drogę do nowego życia (Braghetti, Tavella 2005: 130-131). Skazana na karę dożywotniego pozbawienia wolności, od 2002 r. (po dwudziestu dwóch latach pobytu w więzieniu) przebywa na zwolnieniu warunkowym, zajmując się koordynacją pomocy społecznej skierowanej do więźniów, byłych

²⁰ Najwięksi „*pentiti*” Czerwonych Brygad to: Patrizio Peci, Roberto Sandalo i Antonio Savasta.

więźniów i ich rodzin. Zdecydowanie wcześniej do kręgu „*pentiti*” dołączyła Adriana Faranda, która wkrótce po aresztowaniu w 1979 r. ujawniła włoskiej policji wiele szczegółów dotyczących ostatniego okresu życia Aldo Moro.

Oniryzm

Oniryzm we włoskim kinie jest reprezentowany przez największych twórców kina autorskiego – Luchino Viscontiego, Federico Felliniego, Michelangelo Antonioniego, Bernardo Bertolucciego, Piera Paolo Pasoliniego.

Marco Bellocchio podąża w kreowaniu onirycznych obrazów drogą tych największych mistrzów, ale pozostawia duży margines dla własnej poetyki. Intensywna fascynacja reżysera onirycznym sposobem kinowych reprezentacji rzeczywistości nastąpiła pod koniec lat 70-tych, po spotkaniu z psychoanalitykiem Massimo Fagiolim. Wyewoluowała ona w twórczości reżysera pod koniec lat 80-tych w specyficzny sposób kreowania filmowych fabuł w kontaminacji rzeczywistości i wyobraźni. Oniryczne elementy, stanowiąc integralną część narracji, zwłaszcza w snach Chiary, stają się jednym z najbardziej reprezentatywnych elementów poetyki i stylu *Buongiorno, notte*.

Oniryczny, niemal szaleńczy, efekt reżyser osiąga kontrastując ze sobą przekaz telewizyjny i kreację fabularną. Prezentowane na ekranie barwne sceny musicalowe, z głośną muzyką śpiewem i układami tanecznymi przeplatają się z kolejnymi relacjami z porwania Moro, jego fotografią i przesłaniem Czerwonych Brygad, a polityk chadecji Giovanni Galoni wyraża z przejęciem radość, że Moro żyje i cieszy się dobrym zdrowiem. Kiedy zaś mowa jest o „urojeniowym zamiarze” („*l'intenzione delirante*”) porywaczy, *brigatisti* w tle recytują: „*la classe operaia deve dirigere tutto*” („wszystkim musi kierować klasa robotnicza”), co ma utwierdzić ich w słusznym zamiarze kontynuacji „procesu ludowego”.

Buongiorno, notte można uznać za dzieło oniryczne głównie za sprawą wizji i halucynacji, które wirują w umyśle Chiary, w snach i na jawie. Niekiedy nie są one przedstawiane wprost, ale w „patchworkowej” poetyce, łącząc barwne elementy fabularne, groźnie śnieżne krajobrazy, strzępy, urywki, izolowane obrazy w tonacji szarości i czarno-białe nagrania archiwalne. Po odczytaniu wyroku wizje Chiary coraz silniej koncentrują się na osobie Moro. Kiedy więzień zostaje skazany, Chiara ma halucynacje, wydaje jej się, że Mariano i Primo odsłaniają twarze. Gdy czyta list Moro skierowany do żony, zatopiona we własnej imaginacji czuje na sobie wzrok więźnia. Odczuwa blisko siebie jego „obecność”, krążącego po pokoju, nachylającego się nad nią, przeglądającego książki na regałach. Wyobraża sobie, że Moro opuszcza więzienną celę, podchodzi do stolika, siada w fotelu i patrzy jej w oczy.

Sny Chiary osadzone są z jednej strony w precyzyjnej narracji opartej na rzetelnych źródłach autobiograficznych, z drugiej – w estetyce i poetyce charakte-

ryzującej cały film. Przy dźwiękach Pink Floyd *The Great Gig in the Sky* w śnie Chiary wirują czarno-białe obrazy antyfaszystowskiego ruchu oporu i pluton egzekucyjny *Guardia Repubblicana Fascista*, które mają umocnić jej determinację bojowniczką²¹. Coraz bardziej zacierają się kontury rzeczywistości i sennego marzenia, oniryczna warstwa filmu zyskuje przewagę nad realizmem do tego stopnia że trudno już odróżnić, co dzieje się w rzeczywistości, a co w umyśle Chiary. Potwierdza to zresztą jej rozmowa z Enzo o płynnej relacji między imaginacją a rzeczywistością.

Oniryzm jest widoczny w kilku znaczących scenach symbolicznych o zwielokrotnionym ładunku semantycznym. Kreacja fabuły wykracza tu już poza granice historii alternatywnej. Scena 1: Moro, już po odczytaniu wyroku śmierci, obmywa twarz, gdy w apartamencie pojawia się ksiądz – jakby nawiedzał więźnia przed egzekucją. Scena 2: Moro odmawia przyjęcia (ostatniego?) posiłku, a zasiadający przy stole *brigatisti* czynią znak krzyża.

W tym długim łańcuchu somnambuliczno-symbolicznych scen sytuuje się scena końcowa. Autorski koncept tej sceny (o najwyższym ładunku symbolicznym) w zasadzie nie odbiega od nadrzędnej zasady porządkującej poetykę filmu – jest ona wkomponowana w katalog myśli, wizji i snów głównej bohaterki. Pograżeni w głębokim śnie terroryści nie zauważają wyjścia więźnia, który opuszcza strefę mroku i o świcie samotnie wędruje ulicami Rzymu, a jego twarz promienieje. Realizm fabularny korespondujący z tą sceną obejmuje wyprowadzenie z celi Moro z opaską na oczach. Moro jest prowadzony przez *brigatisti* ku swemu przeznaczeniu (*coyuntura*). Oniryczne obrazy uwolnionego Moro dodatkowo zostały skonstrastowane z archiwalnym materiałem filmowym, który wyraźnie **oddziela fakty od marzeń** Chiary. Wszystko, co istotne, zostało „dopowiedziane” poprzez wmontowane w epilogu autentyczne obrazy z pogrzebu Moro. Jest to konsekwentny dla Bellocchio zabieg konstruowania fabuły złożonej z luk, niekompletnej i celowo pozbawionej zasadniczych szczegółów.

Doświadczenia wewnętrzne Chiary, stanowiące oś konstrukcyjną całego filmu, odzwierciedlają zbiorową atmosferę pięćdziesięciu pięciu wiosennych dni 1978 r., kiedy duża część społeczeństwa Republiki Włoskiej nie mogła uwierzyć, że

²¹ *Brigate Rosse* podkreślały swoje ideologiczne zakorzenienie w antyfaszystowskim ruchu oporu, traktując swoją działalność jako długie trwanie wielkiego ruchu antyfaszystowskiego, który rozwijał się głównie na północy Włoch. Uważali się za spadkobierców tradycji walki zbrojnej *Resistenza*, przeciwko niemieckiej okupacji Włoch w latach 1943-45, która w umysłach wielu walczących była prowadzona w imię porządku społeczno-ekonomicznego alternatywnego dla nierówności i nieracjonalności kapitalizmu. W jednym z obrazów ewokowanych z pamięci Chiary partyzanci śpiewają *Fischia il vento*, obok *Bella, ciao* jedną z najbardziej popularnych pieśni włoskiego antyfaszystowskiego ruchu oporu. Bellocchio wykorzystał także obrazy egzekucji „*partigiani*” (bojowników ruchu oporu) oraz treści listów pisanych przez nich tuż przed egzekucją. Istotny jest paralelizm między listami Moro i pismami skazanych na śmierć bojowników ruchu oporu.

to działa się naprawdę – jeden z największych mężów stanu zostaje porwany przez kilkuosobową grupę dywersantów, podczas gdy instytucje nowoczesnego państwa, które potrafiło w tym czasie osiągnąć *miracolo economico*, okazały się rażąco nieskuteczne, nie mogąc ani określić miejsca uwięzienia, ani uchronić więźnia od toczącego się przeciwko niemu procesu zakończony wyrokiem śmierci. Być może reżyser chciał w ten sposób także nadać szczególne znaczenie tym dniom, które stały się „najciemniejszą nocą” Republiki Włoskiej (Studer 2021)²².

Konkluzje

Buongiorno, notte to film, w którym niewiele się mówi, a obraz znaczy więcej niż słowo. Oszczędność wypowiedzianych słów ustępuje na rzecz „binarnego” obrazu, oscylującego między oniryczną wizją a przekazem dokumentalnym. Mimo braku dynamicznej akcji, napięcie utrzymuje się aż do ostatniej sceny. Gdyby przyjąć, że na ekranie historia musi być fikcyjna po to, by była prawdziwa, Bellocchio udało się osiągnąć ten efekt w „osobny”/osobliwy sposób (Rosenstone 1995:70). Opowiedział jeden z tragiczniejszych epizodów włoskiej historii używając „fantazji” jako alternatywy dla terroru i przemocy, samą istotę terroryzmu sprowadzając także do „fantazji” Czerwonych Brygad o nadejściu nowego świata, czekających w klaustrofobiczno-paranoicznej atmosferze na *foco* (iskrę), która rozpali rewolucję (Verazzani 2019). W tym sposobie kreowania terroryzmu widać nieświadome powinowactwo *Buongiorno, notte* z narracją Alessandro Orsiniego, który analizuje zamiary terrorystyczne Czerwonych Brygad w perspektywie „mesjańskiego powołania” i zatracenia w „romantycznym” szaleństwie, które ostatecznie doprowadziło do klęski rewolucji (Orsini 2011).

Oreste Scalone podczas pogrzebu zmarłego w 2013 r. Prospero Gallinarięgo (filmowego Primo), zamknął los rewolucjonisty w cytacie z Szekspira: „życie jest z tej samej substancji, co sny” (Hernandez 2013). W *Buongiorno, notte* Bellocchio ukazał to w zderzeniu fantazji z realizmem. Wątpliwości wyrażane w filmie przez Chiare można w tej perspektywie potraktować jako spersonalizowaną historię wszystkich rewolucjonistów, a w istocie – jako wyraz klęski rewolucji. Poprzez kontaminację wyobraźni z rzeczywistością *Buongiorno, notte* ilustruje szaleństwo *anni do piombo*, podkreślając jego wieloaspektowość i niejednoznaczność oraz uwalniając je od czarno-białej schematyczności.

²² W tym kontekście tytuł filmu wywołuje także skojarzenia z 17-odcinkowym serialem dokumentalnym Sergia Zavoli *La notte della Repubblica* z lat 1989-1990, emitowanym w Rai Play, obejmującym zdarzenia od zamachu na Piazza Fontana do porażki lewicowego terroryzmu (trzy odcinki poświęcone są sprawie Moro).

FILMOGRAFIA

reż. Bianconi L., 1997, *Do You Remember Revolution?*

reż. Bellocchio M., 2003, *Buongiorno, notte*

BIBLIOGRAFIA

Aglietta M.A., 1979, *Diario di una giurata popolare al processo delle Brigate Rosse, prefazione di L. Sciascia L.*, Milano, Libri Edizioni.

Bandirali L., D'Amadio S., 2004, *Buongiorno, notte. La ragioni e le immagini*, Rzym.

Braghetti A.L., Tavella P., 2005, *Il prigioniero*, Mediolan (quinta edizione)

Bloom M.M., 2010, *Death Becomes Her: The Changing Nature of Women's Role in Terror*, „Georgetown Journal of International Affairs”, Vol.11, No.1 (winter/spring).

Bonerba G., Verza S., 2024, *Women terrorists in the Italian news: the representation of agency from 'red witches' to 'lady Jihad'*, „About Gender”, Vol. 13, No. 25.

Caso Moro, „Il Condannato” di Ezio Mauro fa tappa al Maxxi. Poi va a Bruxelles e Londra, 2018, „La Repubblica”, 17 aprile.

Cento Bull A., Cooke P., 2013, *Ending Terrorism in Italy*, Nowy Jork.

Cipriani G., 1993, *Moro, i mille volti del signor Altobelli*, „Politica”, 23 ottobre.

Curcio R., 2003, *Od partyzantki fabrycznej do „uderzenia w serce państwa”*. Rozmowa z Mario Scaloja, „Rewolucja” Półrocznik społeczno-polityczny i historyczny, nr 3, jesień.

Di Redazione, *Buongiorno, notte: l'interno claustrofobico di Marco Bellocchio*, 2022, „MovieMag”, 18 maggio; <https://www.moviemag.it/buongiorno-notte-lonirismo-claustrofobico-di-marco-bellocchio/>

Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, <https://dle.rae.es/coyuntura>

Donnar G., 2020, *Troubling Masculinities: Terror, Gender, and Monstrous Others in American Film Post-9/11*,

Faranda A., 2006, *Il volo della farfalla*, Mediolan.

Gasztold A., 2019, *Udział kobiet w organizacjach terrorystycznych. Hiperkobieta – hiperterrorystka*, Kwartalnik Naukowy OAP UW „e-Politikon”, nr 30, s. 29-49.

Il caso Moro - Cronaca di un rapimento. Nella prigione del popolo, Anni Affollati.it. L'Italia tra terrorismo e progresso; <https://www.anniaffollati.it/01%20CONTENUTI/25%20Caso%20Moro/25%20immagini/08%20%20Nella%20prigione%20del%20popolo.html>

Gerassi M., 1970, *Uruguay's urban guerrillas*, „New Left Review”, 1/62, July-August.

Glynn R., 2009, *Writing the Terrorist Self: The Unspeakable Alterity of Italy's Female Perpetrators*, „Feminist Review”, volume 92, issue 1.

Hernandez M., 2013, „In memoria di Prospero Gallinari”, di Oreste Scalzone, „Insorgenze”, 19 gennaio, <https://insorgenze.net/2013/01/19/in-memoria-di-prospiero-gallinari-di-oreste-scalzone/>

Kaplan G., 2013, *Contemporary Western European Feminism*, Londyn-Nowy Jork.

O'Leary A., 2010, *Italian Cinema and the 'anni di piombo'*, „Journal of European Studies”, Volume 40, Issue 3.

Miller A., 2010, *Zabójstwo Aldo Moro według Marco Bellocchia, czyli o kontestacyjnych pragnieniach i złudzeniach („Witaj, nocy”)*, „Kwartalnik Filmowy”, 69, s. 153–163.

- Miller-Klejsa A., 2016, *Dekada ołowiu na ekranie. Polityczny terroryzm lat 70-tych we włoskim filmie fabularnym*, Łódź.
- Moretti M., Mosca C., Rossanda R., 2018, *Brigate Rosse. Una storia italiana*. Mondadori.
- Negri A., 2006, *Powrót. Alfabet biopolityczny*. Rozmowy z Anne Douformentelle, tłum.: Maciej Żakowski, Warszawa.
- Orsini A., 2011, *Anatomy of the Red Brigades: The Religious Mind-Set of Modern Terrorists*, tłum. Sarah J. Nodes, 2011.
- Pacilio L., 2003, „Buongiorno, notte”, di Marco Bellocchio, „gli spietati”, rivista di cinema online, 12 gennaio; <https://www.spietati.it/buongiorno-notte/>
- Piperno F., 2008, *I brigatisti? Moralmente ottime persone*, „Corriere della Sera”, 22 marzo.
- Porzecanski A.C., 1973, *Uruguay's Tupamaros: The Urban Guerrilla*, „Hispanic American Historical Review”, 55(2), s.11-24
- Processo Moro Quinquies – I grado. 02. Svolgimento del processo*, Documento aggiornato al 15/04/2005, Archivio '900; <https://www.archivio900.it/it/documenti/doc.aspx?id=416>
- Rosenstone R. A., 1995, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge.
- Sidoni P., Zanetov P., 2014, *Pentiti. Dalla Banda della Magliana alle Brigate Rosse. Storia segreta dei criminali diventati collaboratori di giustizia*, Rzym.
- Studer M., 2021, *Il realismo irrealistico do „Buongiorno, notte”. Gli inquietanti 55 giorni della primavera del 1978*, „Cinema&Musica”, ultimo numero, Visioni, 13 ottobre.
- Tarasiuk R., 2024, *Women in the Red Brigades*, „De Securitate et Defensione. O Bezpieczeństwie i Obronności”, Tom 10, nr 2, s. 139-161.
- „Telemagazyn”, 2003, <https://telemagazyn.pl/witaj-nocy-2003/pr/1290425>
- Terrorism, Italian Style Representations of Political Violence in Contemporary Italian Cinema*, 2012, red. R. Glynn, G. Lombardi, A. O'Leary, Londyn.
- Verazzani D., 2019, „Buongiorno, notte”, „Incroci. Rivista de Letterature”, <https://www.incroci.it/racconti-brevi/recensioni-film-recensioni-libri-recensioni-musica-recensioni-fumetti-graphic-novel/making-movies-cinema-recensioni/buongiorno-notte.html>

Dane kontaktowe / Contact details

E-mail: renata.tarasiuk@uws.edu.pl