

# Noc Świętego Wawrzyńca

Cienie (zapomnianych) przodków

ANNA MILLER-KLEJSA

Aspiracje projektu neorealistycznego, to nie tylko innowacje estetyczne (zazwyczaj podkreślane w rozmaitych definicjach nurtu), ale przede wszystkim – o czym niekiedy się zapomina – związki z dyskursem politycznym charakterystycznym dla powojennych Włoch. Jak słusznie zauważa Robert Bosworth, zarówno krytycy, jak i reżyserzy filmowi postrzegali bowiem neorealizm jako *powrót do uczciwości* po latach faszystowskiej retoryki, a także jako odkrycie *prawdziwej Italii*<sup>1</sup>. Dla wybitnych krytyków tamtego czasu, Guida Aristarco i Umberta Barbaro, neorealizm miał być swoistą *szkołą wyzwolenia* (o niej z perspektywy czasu pisał André Bazin<sup>2</sup>).

Z zamysłem tym korespondowały wykorzystywane w wielu filmach neorealistycznych środowiska „stanu naturalnego”: scenerie wsi i zniszczonych miast, a także dziecięcy bohaterowie, dzięki którym łatwiej było przedstawić Włochów jako *brava gente* – naród w istocie szlachetny, tragicznie doświadczony, lecz odważnie zaczynający „od początku”. Nic więc dziwnego, że pierwszoplanowymi postaciami dzieł włoskiego neorealizmu były właśnie dzieci. Wystarczy przypomnieć bohaterów filmów Vittoria De Siki: Bruna ze *Złodziei rowerów* (*Ladri di biciclette*, 1948), czyścibutów z filmu *Dzieci ulicy* (*Sciuscià*, 1946), ale i kilkuletniego Prica z wcześniejszego filmu *Dzieci patrzą na nas* (*I bambini ci guardano*, 1944).

Zarazem jednak, jak pisał Gian Pier Brunetta, hasło „zacząć od zera” oznaczało *wymazywanie – przy społecznej aprobacie – świadomości o faktycznej przeszłości Italii*<sup>3</sup>. W ten proces „odnowy” doskonale wpisały się filmowe reprezentacje czasów wojny. Zdaniem Pierre’a Sorlina, *filmując zniszczone wioski, głodne dzieci i kobiety, Włosi chcieli przekonać aliantów, że byli traktowani jako wrogowie przez Niemców i że zapłacili cierpieniem za błędy epoki faszystowskiej*<sup>4</sup>. W neorealistycznych filmach podejmujących tematykę wojenną szczególną rolę odgrywał także temat włoskiego ruchu oporu; wedle Giuseppe De Santisa to właśnie „*resistenza*” jest *matką neorealizmu* (...), „*resistenza*” *wyznacza rok zerowy – rok, w którym Italia zmienia twarz*<sup>5</sup>. W istocie, w pierwszych latach po zakończeniu II wojny światowej we Włoszech nakręcono wiele filmów współtworzących narodowy mit „walki z niemieckim okupantem”, o czym pół żartem, pół serio pisał scenarzysta i reżyser Massimo Mida: *Można by w istocie wyprodukować całą serię filmów o partyzantach, taką jak ta o kowbojach w Ameryce. W ten sposób partyzant mógł by się stać narodową tradycją, tak jak w Stanach Zjednoczonych należy do niej Buffalo Bill. Dla Italii i włoskiego kina byłby to prawdziwy akt narodzin*<sup>6</sup>.

Sz szczególnie interesujące są filmy, które zawierają oba naszkicowane powyżej dyskursy – „dziecięcej niewinności” i „walecznej resystry”. Sztandarowym przykładem takiej realizacji jest *Rzym, miasto otwarte* (*Roma, città aperta*, reż.

R. Rossellini, 1945), w którym jeden z wątków fabularnych jest poświęcony właśnie dzieciom zaangażowanym w działalność dywersyjną. Zwykle się zresztą argumentować, że koniec filmu, w którym chłopcy schodzą ścieżką w dół na tle Bazyliki św. Piotra, sugeruje nadejście rychłego „zbawienia”, czasów harmonii, pokoju i solidarności (ten „odkupicielski charakter” narracji Rosselliniego zostaje podkreślony przez imię jednego z chłopców – nieprzypadkowo nazywa się on przecież Romoletto, czyli Romulus, a zatem tak samo, jak legendarny założyciel Rzymu). Filmem nieco mniej znanym, a wykorzystującym podobną strategię narracyjną jak dzieło Rosselliniego, są *Cztery dni Neapolu* (*Quattro giornate di Napoli*, reż. N. Loy, 1962) – fabularyzacja tragicznych wydarzeń z końca września 1943 r., kiedy to ludność Neapolu, nie czekając na nadejście aliantów, w trwającym tytułowe cztery dni powstaniu wyzwoliła swoje miasto od hitlerowskiego terroru<sup>7</sup>. Sam film jest zresztą dedykowany poległemu w starciu Gennaro Capuozzo – 12-letniemu partyzantowi odznaczonemu złotym medalem wojskowym (w toku narracji Gennaro z granatem w dziecięcej rączce rzuca się na niemiecki czołg).

Perspektywa dziecka oraz doświadczenia wojenne są także obecne w *Nocy Świętego Wawrzyńca* (*Notte di San Lorenzo*, reż. P. i V. Taviani, 1982) – filmie obdwanym nagrodami (m.in. Nagrodą Jury w Cannes oraz pięcioma nagrodami Davida di Donatello). Taviani powracają w nim do tragedii wojennej z lat dzieciństwa, której doświadczyli w rodzinnej miejscowości – San Miniato. W lipcu 1944 r. Niemcy zgromadzili tam lokalną ludność w katedrze, przekonując, że w ten sposób mieszkańcy unikną niebezpieczeństwa – wysadzenia w powietrze zaminowanych wcześniej domów. Katedrę wraz ze zgromadzonymi wiernymi spotkał jednak ten sam los, co pozostałe budynki – większość mieszkańców poniosła śmierć. Przeżyli ci, którzy nie posłuchali rozkazu okupanta, wśród nich Taviani. Ta wojenna masakra stała się tematem filmowego debiutu braci: *San Miniato, lipiec 1944* – 10-minutowego dokumentu zrealizowanego w 1954 r. we współpracy z Cesare Zavattinim. *Noc Świętego Wawrzyńca* jest zatem swoistym powrotem artystycznym do traumatycznego doświadczenia w całkowicie nowej, tym razem niedokumentalnej formie.

### W kręgu baśni

Oniryczno-baśniową tonację, w jakiej jest utrzymany cały film, sugeruje już swoisty prolog dzieła. Podczas napisów początkowych kamera ukazuje bowiem wnętrze sypialni z otwartym na oścież oknem, przez które widać granatowe, rozgwieżdżone niebo. W nocnej ciszy słyszymy (ponadkadrowy) głos kobiety mówiącej szeptem: *To Noc Świętego Wawrzyńca, kochanie, noc spadających gwiazd. Tu w Toskanii mówimy, że każda spadająca gwiazda spełnia życzenie. Zaczekaj, nie śpij! Wiesz, czego życzę sobie dziś? Żeby znaleźć słowa, by móc Ci opowiedzieć o innej Nocy Świętego Wawrzyńca wiele lat temu.* Ten sam głos (w funkcji kłamry narracyjnej) powraca w finale filmu: *Tak kończy się moja historia, kochanie. Nie wiem, czy wszystko miało miejsce dokładnie tak, jak opowiedziałam... Miałam wtedy tylko sześć lat, ale to prawdziwa historia...*

Narratorem przedstawianych wydarzeń jest wypowiadająca te słowa kobieta, Cecylia; to ona z perspektywy czasu opowiada o masakrze w rodzinnym miasteczku, której była świadkiem. Dziecięca perspektywa oglądu świata uzasadnia na-

dane mu zgoła nadprzyrodzone właściwości. Nie dziwi więc na przykład sekwencja, w której na obserwowanym przez dziewczynkę obrazie, przedstawiającym męki piekielne oraz archaniola z mieczem, jego ostrze zaczyna lśnić prawdziwym blaskiem, a z samotnej gruszy (w scenie otwierającej film) spadają wszystkie owoce pod wpływem nagłego gwałtownego wiatru „znikąd”. Tragedia wojenna zostaje sprowadzona do ekscytującej przygody: w oczekiwaniu na wybuchy dziewczynka prosi Boga (jej słowa zostają wprowadzone za pomocą *voice-over*): *Wysadź już domy w powietrze, czekam od godziny. Nigdy nie bawiłam się tak dobrze.*

Perspektywa dziecka zarazem niesie ze sobą istotne konsekwencje dla wymowy filmu. Przefiltrowanie wydarzeń z czasów II wojny światowej przez pryzmat świadomości 6-letniej dziewczynki prowadzi w istocie do wizji jeśli nie zgoła „apolitycznej” (wieść o wyzwoleniu przez Amerykanów dziewczynka przyjmuje dość obojętnie, bardziej ciesząc się z kolczyków otrzymanych od jednej z kobiet), to na pewno odkonkretnionej. Wszystko, co oglądamy, okazuje się więc świadectwem ówczesnej świadomości bohaterki i jej sposobu pojmowania świata, zdominowanego przez opowieści, jakie przyswajają dzieci i jakie pociechom opowiadają ich krewni. Dlatego też uczestnicy bratobójczej bitwy – starcia partyzantów z faszystami – w oczach dziewczynki zamieniają się w trojańskich wojowników rodem z homeryckiego eposu, który jest cytowany w jednej z pierwszych sekwencji filmu przez dziadka Cecylii. A dziecięca wyliczanka zasłyszana od mamy ma moc swoistego zaklęcia – egzorcyzmu chroniącego bohaterkę przed jednym z agresorów. Czyżby Taviani sugerowali w ten sposób, że w Italii lat 80. II wojna światowa jest dla Włochów historią równie odległą, jak starożytne mity i klechdy ludowe opowiadane na dobranoc i że tylko w takiej formule może być zrozumiana? A może wręcz przeciwnie – konwencja legendy nadana wydarzeniom z czasów II wojny ma wskazywać na trwałość tego konfliktu w zbiorowej pamięci i jej istotność dla włoskiego dziedzictwa kulturowego?

W filmie pojawiają się jednak epizody, których dziewczynka nie mogła być świadkiem (nie mogła np. uczestniczyć w miłosnej nocy dwójki bohaterów). Gdybyśmy zatem chcieli uzasadnić ich obecność w opowieści kobiety, dojdziemy do wniosku, że historia opowiadana przez Cecylię jest w istocie wspomnieniem utkanym z doświadczeń i wrażeń całej lokalnej społeczności miasteczka. Innymi słowy, Cecylia za pomocą swojej indywidualnej pamięci wyraża tu pamięć zbiorowości. Potwierdzeniem tej hipotezy są zawarte w narracji słyszalne dla widza myśli współtowarzyszy podróży oraz wizualizacje ich wspomnień. Gdy uciekinierzy w ciemności czekają nieopodal miasteczka na zapowiedziane przez Niemców wybuchy, jedna z dziewcząt, Rosanna, wyobraża sobie swój pusty dom (kamera z ręki ukazuje korytarz oraz pokoje, w których widzimy kolejno: tańczącą małą Rosannę, nastolatkę uczącą się w ulubionym „żółtym” salonie i wreszcie dziewczynę o obecnym wyglądzie, która przegląda się w lustrze).

Bohaterem filmu pozostaje zbiorowość – grupa mieszkańców San Martino, która pod dowództwem Galvano Galvaniego (służącego lokalnego prawnika) wyrusza na poszukiwanie amerykańskich wyzwolicieli. Kiedy rozlegają się wybuchy, widzimy zbliżenia na uszy poszczególnych uczestników wyprawy – staruszka, Cecylii i bogatej kobiety (o jej zamożności świadczą noszone przez nią kolczyki). Sekwencja ta podkreśla niejako zbiorowy charakter tragedii wojennej – katastrofa

(utrata domu) dotyka wszystkich Włochów, bez względu na wiek i płeć, a zarazem podkreśla polifoniczność kolektywnego bohatera; sugeruje różnorodność wojennych przeżyć – jest bowiem jasne, że dźwięk wybuchu inaczej odbiera mała dziewczynka, a inaczej sędziwy mężczyzna. Ulotna materia wspomnień Cecylii podlega więc w jej opowieści daleko idącym przekształceniom pod wpływem relacji innych uczestników dramatycznego epizodu. Historia przekazywana z ust do ust jest przesycona elementami lokalnego folkloru (co podkreślają już słowa prologu: *my w Toskanii wierzymy*), ale i wiary w kosmologiczny ład oraz interwencję czynników boskich i nadprzyrodzonych w bieg dziejów, wiary w swoistą łączność między światem doczesnym a transcendentnym (święty Wawrzyniec w sierpniową noc spełnia ludzkie pragnienia). Taviani deklarowali w jednym z wywiadów: „*Noc św. Wawrzyńca*” to nie „*Wojna peloponeska*” Tukidydesa. Nam bliższy jest Herodot <sup>8</sup>.

### Oblicza wroga

Wedle Pierre’a Sorlina *Noc Świętego Wawrzyńca* to kronika wojny domowej. Rzeczywiście, w dziele Tavianich – inaczej niż na przykład w filmach zrealizowanych od razu po wojnie – akcent pada na „wewnętrzny” podział Włochów: konflikt między zwolennikami Mussoliniego a antyfaszystami. Niemcy są tu w zasadzie nieobecni; pojawiają się w zaledwie kilku epizodach – w roli oprawców, gdy zabijają Sycylijkę biegnącą na spotkanie amerykańsko-sycylijskiego batalionu, oraz w scenie konduktu żałobnego. Powolny – obserwowany przez grupę Włochów – pochód niemieckich żołnierzy, maszerujących w rytm Wagnerowskiej arii, zdaje się ukazywać „ludzką twarz wroga” – po policzkach śpiewającego Niemca płyną łzy. Rzeczywistymi oprawcami pozostają w filmie faszyci – rodacy, którzy bestialsko traktują znanych im lub wręcz spokrewnionych z nimi adwersarzy politycznych. Fakt, że czarnymi charakterami filmu są w istocie „czarne (sic!) koszule”, unaocznia dobrze scena „nieusprawiedliwionego” okrucieństwa: faszyci (ojciec i syn) z lubością roztrzaskują o drzewo głowę niedołęznego staruszka.

Prawdziwie bratobójczym pojedynkiem jest bitwa na polu pszenicy (stanowiąca punkt kulminacyjny filmu). Zwolennicy Mussoliniego napadają partyzantów, do których podczas żniw dołącza grupa Galvano. Złowrogą zapowiedzią jest tu zauważony przez pracujących na polu partyzantów samochód faszystów, który wśród kłosów pszenicy wygląda jak drapieżnik czający się do śmiercionośnego skoku. Rozpoczyna się walka na śmierć i życie, tym tragiczniejsza, że po obu stronach barykady są niejednokrotnie rodziny lub przyjaciele. Wśród okrzyków przerażenia i jęków siostra walcząca po stronie partyzantów w bitewnym amoku spotyka nagle swojego brata – faszystę. *Czy mama wie, że jesteś z nimi?* – pyta zaskoczona. *We Florencji...* – zaczyna chłopak, ale nie kończy wyjaśnień; zostaje bowiem zabity przez innego z wojowników. Okrucieństwo wojny podkreśla także scena pojedynku między dwoma przyjaciółmi. Jest ona o tyle ciekawa, że początkowo widz może przypuszczać, iż oto wśród wojennej pożogi przeważy emocjonalna więź między-ludzka; mężczyźni są bowiem pokazani we wzajemnym uścisku i nawzajem przekonują się, by jeden stał się zakładnikiem drugiego. Wreszcie, jak się wydaje, przyjacielsko się obejmują. Dopiero po chwili okazuje się, że jeden z mężczyzn wbił nóż (początkowo niewidoczny dla widza) w brzuch dawnego kolegi. Podobne



znaczenie, które można by zawrzeć w stwierdzeniu: „wojna jest szaleństwem”, ma scena opatrywania rannych. Oto w jednym kadrze widzimy dwa obozy – faszystów i partyzantów, którzy próbują ocucić swoich towarzyszy. Jeden z Włochów prosi o trochę płynu dla rannego. Bukłak wędruje z rąk do rąk, ale w momencie jego przekazywania podający orientują się, że należą do dwóch różnych obozów. Przez ułamek sekundy zastygają w pierwszym odruchu pomocy; ludzki impuls serdeczności po chwili wahania zostaje jednak zastąpiony śmiertelnościami strzałem.

Poruszającą sceną jest ta, w której dziadek Cecylii, chcąc ochronić wnuczkę przed wrogiem, niczym prawdziwy Achilles (pseudonim wybrany przez niego przekornie jako partyzanckie imię) rzuca widłami (nasuwającymi asocjacje z włócznią) w jednego z faszystów. Mityczną konotację podsuwa także ścieżka dźwiękowa sekwencji. Naturalnym dźwiękiem świata przedstawionego (odgłosowi deptanego zboża i wojennym okrzykiem) zaczyna bowiem w przywołanym epizodzie towarzyszyć muzyka ilustracyjna – osobliwy marsz skomponowany na trąbki i trąby zapowiada niejako „ostateczne starcie”. „Włócznia” sędziwego Achilla, który niewiele ma wspólnego ze sprawnością fizyczną swego literackiego pierwowzoru, chybia jednak celu, a faszysta z zimną krwią zabija staruszka na oczach dziecka. To właśnie wtedy dziewczynka nadaje walczącym mężczyznom postać mitycznych wojowników<sup>9</sup>. Partyzanci także posługują się przemocą. Jeden z członków ruchu oporu zabija 15-letniego faszystę (który na czworakach dosłownie skamle o litość), nie zważając na wiek i prośby chłopaka oraz jego ojca oferującego swoje życie w zamian za ocalenie nastolatka.

Skojarzenie bratobójczej bitwy z mityczną rozgrywką rodem z *Iliady* Homera jest dramaturgicznie uzasadnione punktem widzenia dziewczynki wzrosłej w kulturze starożytnych mitów i ma istotne znaczenie dla wymowy filmu. Nasycenie całej narracji odniesieniami do starożytnego eposu (prócz wspomnianego epizodu na polu bitwy oraz wojennego pseudonimu staruszka /Achilles/ wypada wymienić także dość długi fragment *Iliady*, który jest cytowany przez dziadka Cecylii po ślubie ciężarnej dziewczyny z partyzantem<sup>10</sup>) powoduje mitologizację okresu II wojny światowej. Taviani wydobywają więc niejako afirmatywny aspekt mitu, jego zdolność budowania tożsamości społecznej, która pozwala przetrwać w momentach kryzysów, zachowując pamięć o zakodowanych w nim wartościach; mit chroni bowiem wspólnotę przed degradacją duchową.

Mitologizacja prezentowanej przeszłości jest także osiągnięta przez styl filmu. Prócz kadrów stylizowanych na renesansowe dzieła (Paola Ucello i Filippa Lippiego) zwracają uwagę te oparte na kompozycji geometrycznej (głównie w scenach zbiorowych). Toskański krajobraz – równin i dolin skąpanych w promieniach słońca, gajów oliwnych i zielonych lasów – jest dopełniany elementami „mystycznej” ikonografii: złotych łańców pszenicy, chmur przesuwających się po niebie oraz wody w postaci rzek i deszczu. Jak przyznawali w jednym z wywiadów Taviani: *Tworzymy filmy bajkowe. Fellini kreuje rzeczywistość w teatrze, my tworzymy teatr z rzeczywistości*<sup>11</sup>.

### Biblijna przypowieść

Prócz starożytnej mitologii źródłem inspiracji dla Tavianich jest Biblia. Historia wojennych perypetii Cecylii zyskuje w filmie cechy przypowieści, w której fa-

szym i nazizm zostają skojarzone ze złem, zaś ruchowi oporu zostają przypisane przymioty dobra i moralnego odrodzenia, podobnie jak Amerykanom (o których za chwilę) konotującym wyzwolenie i „boskie błogosławieństwo”.

Ucieczka grupy mieszkańców z San Martino jest w filmie przyrównana do biblijnego exodusu. Wyrwanie się z niewoli faszyzmu (opuszczenie miasteczka) byłoby w tej optyce wyjściem z niewoli egipskiej, zaś podróż do terytoriów wyzwolonych przez Amerykanów stanowiłaby pielgrzymkę do ziemi obiecanej. To naddane znaczenie jest osiąganym m.in. przez biblijną ikonografię – uciekinierzy, którym przewodzi Galvano, przypominają owce potrzebujące nieustannej opieki swojego pasterza. Ciekawa w tym kontekście jest sekwencja ucieczki z miasteczka pod osłoną nocy. Mieszkańcy są przyodziani w czarne chusty bądź koszule; gdy wstaje słońce, z radością je zrzucają. Wykorzystanie takich kostiumów ma rzecz jasna uzasadnienie dramaturgiczne – czarne ubrania dobrze maskują uciekinierów w ciemności. Trudno jednak nie dopatrzeć się w niej sensu metaforycznego: odrzucenia faszyzmu, którego symbolem są właśnie *camicie nere*.

Tropem potwierdzającym przyjętą hipotezę o nadawaniu prezentowanej historii z II wojny światowej znaczeń biblijnych jest także epizod „cudownego” posiłku na polu arbuźów. Soczyste owoce, które zgłodniaли podróżni zachłannie spożywają, nasuwają bowiem skojarzenia z boską „manną z nieba”. Wątków chrześcijańskich można się wreszcie dopatrzeć w dość długiej scenie zbiorowej kąpieli w rzece, będącej dla podróżnych swoistym chrztem – obmyciem z „grzechów przeszłości”. O tym, że podróży Włochów są nadawane sensy biblijnego odrodzenia, świadczy również rozbudowana sekwencja zmiany imion po dołączeniu przez grupę Galvano do partyzantów. Dramaturgicznie jest to uzasadnione „zmyleniem wroga” w czasie potencjalnej bitwy. Wydaje się jednak, że epizod ten, stanowiący swego rodzaju kolejny „chrzest”, ma na celu przede wszystkim podkreślenie przyjęcia przez Włochów nowej „nieskażonej” tożsamości – przeistoczenia się w bojowników ruchu oporu.

Resistenza w filmie Tavianich zostaje więc skojarzona z nowym życiem, odrodzeniem. Jej znaczenie dla historii Italii oraz kulturowej pamięci Włoch podkreślają dodatkowo imiona partyzantów. „Dante” przywodzi bowiem na myśl *Boską komedię*, natomiast pseudonim „Requiem” przyjęty przez innego mężczyznę odsyła do Giuseppe Verdiego. Nawiązanie to jest o tyle znaczące, że wpisuje włoski ruch oporu w tradycję ruchów wyzwoleniczych *risorgimento*, które doprowadziły do zjednoczenia Włoch i powstania „nowego państwa”<sup>12</sup>. Fakt nieustannego zakorzeniania ekranowej historii w układzie odniesień do innych reprezentacji – literackich eposów czy renesansowych obrazów – podkreśla zresztą ważność całej narracji o II wojnie dla dziedzictwa kulturowego Włoch.

Warto przy tym zaznaczyć, że obraz ruchu oporu jest u Tavianich dość nietypowy na tle innych jego filmowych reprezentacji. Partyzanci w *Nocy Świętego Wawrzyńca* pojawiają się bowiem po raz pierwszy nie w zbrojnej akcji lub podczas jej planowania, lecz w czasie pracy na polu – przy żniwach. Scena zbioru plonów, unaoczniająca walkę o przetrwanie, podkreśla zarazem pragnienie nie tyle zniszczenia przeciwnika, ile ocalenia pokarmu i ziemi, a zatem sugeruje, że działania resystry są ukierunkowane na łączenie, a nie destrukcję. Przez lwią część historii oglądamy natomiast mieszkańców San Martino zbuntowanych przeciw nazistom. Ich nieposłuszeństwo wynika jednak (przynajmniej na początku) nie tyle ze świadomości politycznej, ile z intuicji. Z tego powodu Pierre Sorlin nazywa grupę Gal-

vano „*resistenzą*” *nie-polityczną* (choć równie istotną, polegającą na przeciwstawieniu się okupantowi), która dopiero z upływem czasu decyduje się na uczestnictwo w przedsięwzięciach militarnych<sup>13</sup>.

Biblijne odniesienia są chyba najlepiej widoczne w scenie bratobójczej walki między partyzantami a faszystami na polu pszenicy. Starcie dobra ze złem przypomina tu raczej apokaliptyczną wizję awizowaną w jednej z pierwszych sekwencji filmu przez księdza podczas mszy (kapłan wspomina o *Dies Irae* – Dniu Gniewu; wzmianka ta zostaje wzmocniona wspomnianą już wizją Cecylii, która na obrazie przedstawiającym Sąd Ostateczny dostrzega „prawdziwy” błysk miecza Michała Archanioła – pogromcy szatana). Szatańskie konotacje wywołuje szczególnie scena prezentująca pełzającego po zbożu (ubranego na czarno) rannego faszystę. Mężczyzna czołga się do grupki sparaliżowanych strachem „dobrych”, powtarzając w amoku: *Mussolini, Mussolini*. Nazwisko Duce wymawia jednak bardzo specyficznie – wydłużając za każdym razem zgłoskę „s”; powstaje zatem wrażenie, że z ust mężczyzny wydobywa się syk węża. Kolejna scena wydaje się ilustracją diabelskiej przebiegłości – widzimy bowiem pięknego chłopca, z czarnym znamieniem na policzku, który wyłania się ze zboża i odpowiada na nawoływanie partyzanta. Gdy ten ostatni wynurza się z łąnów pszenicy, by ostrzec dziecko, zostaje zabity przez ukrytego nieopodal faszystę. Okazuje się, że chłopiec jest zwolennikiem Mussoliniego – podstępnie zdjął czarną koszulę, by zmylić wroga.

Sceneria, w której rozgrywa się bitwa, także odsyła do wiary chrześcijańskiej. Uprawa pola, ziarno i żniwa to przecież symbole często wykorzystywane w przypowieściach biblijnych. Na przykład epizod walki bratobójczej nasuwa skojarzenia z parabolą z Ewangelii wg św. Mateusza o wyplenianiu chwastów<sup>14</sup>. W kontekście tropów biblijnych znaczące wydaje się także zakończenie swoistej pielgrzymki Toskańczyków. Cecylia wraz z mieszkańcami San Martino w finale opowieści przybywa bowiem do „anielskiego” miasteczka (Sant’Angelo), dokąd dociera wieść o wyzwoleniu regionu przez Amerykanów. Oczyszczający charakter sekwencji potęguje padający – obmywający z grzechów przeszłości – deszcz.

W filmie Tavianich brak politycznej debaty czy przedstawienia racji faszystów bądź partyzantów. Jak już zostało powiedziane, taka „apolityczna” wizja wydarzeń i stronictw konfliktu wynika po części z dziecięcej świadomości, przez której pryzmat została przefiltrowana cała narracja. Teoretycznie można byłoby sobie jednak wyobrazić, że Cecylia wspomina ówczesne argumenty uczestników osobliwej podróży bądź jest świadkiem światopoglądowej tyrady zwolenników faszyzmu. Tego wątku jednak w *Nocy świętego Wawrzyńca* brak. Wydaje mi się to znaczące, ponieważ w ten sposób zostaje podkreślona irracjonalność politycznego wyboru Włochów. W konsekwencji odpowiedzialność za złe czyny faszystów w filmie Tavianich oraz bierne im posłuszeństwo wydaje się raczej wynikiem bądź przypadku, bądź swego rodzaju opętania przez „złego ducha”. Za taką hipotezą przemawia choćby epizod spotkania Galvano z faszystowskim żołnierzem na początku filmu. Przeczuwając podstęp Niemców, starszek podpytuje młodzieńca (rozpoznaje w nim syna swego dobrego przyjaciela), czy warto iść do katedry. Chłopak początkowo głośno wyśmiewa Galvano, niejako na pokaz, tak by usłyszeli go stojący nieopodal koledzy, po czym tonem konfidenicznym odpowiada mężczyźnie słowami, które zdradzają zagubienie żołnierza: *W tych czasach trudno przewidzieć, co jest dobre, a co złe.*



Rozdarcie Włochów między faszyzmem a resystencją oraz dezorientacja społeczna są akcentowane od początku filmu. Proces ten doskonale ilustruje scena podziału społeczności miasteczka na grupę, która decyduje się uciec z Galvano, i tę, która poddaje się rozkazowi Niemców i gromadzi się w katedrze. Włosi, którzy ulegli niemieckiemu rozkazowi, płacą za to ogromną cenę – ponoszą śmierć. Sekwencja ta jest o tyle znacząca i poruszająca, że w sposób najbardziej intensywny unaocznia okrucieństwo wojny. Konotacje chrześcijańskie są tu bardzo wyraźne z uwagi na fakt, że cała tragedia rozgrywa się w kościele w trakcie mszy, podczas sakramentu Eucharystii (bardzo rozbudowana jest sekwencja poświęcenia zwykłego chleba, by „opłatka” starczyło dla wszystkich, oraz rozdawania go wiernym). Mieszkańcy San Martino zostają zatem ukazani jako ofiary – ich wiktyfikacja jest podkreślona w filmie za pomocą długiej sekwencji wynoszenia zmarłych (głównie kobiet, w tym ciężarnej dziewczyny i dzieci) oraz opatrywania ran. Wojennej masakrze zostają tym samym nadane sensy ewangeliczne – swoistej pokuty i odkupienia win<sup>15</sup>. Elementów sakramentu Eucharystii możemy się również dopatrzeć w sekwencji dzielenia chleba przez Galvano, który przed długą drogą posila się nim wraz z innymi uciekinierami.

### American dream

Amerykanie są w filmie Tavianich symbolem wolności i obietnicą szczęścia. O tym, jak ogromne nadzieje włoska ludność wiąże z amerykańskim wojskiem, zaświadcza scena muzycznego żartu, który mieszkańcom przygotowuje cyniczny prawnik. Rozpoczyna się ona dochodzącą z oddali muzyką amerykańskiej pieśni wojskowej. Plotka, że oto nadciągają Amerykanie, roznosi się błyskawicznie. Mieszkańcy San Martino niezależnie od wieku i płci wybiegają na powitanie „aniołów wolności” i uporczywie wpatrują się w horyzont. Młodszy wspinają się na drzewa, by jako pierwsi dojrzeć upragnione postaci. Jeden z mężczyzn zastyga w powitalnym geście z kapeluszem w ręku. Kolejne ujęcie zdradza, że dźwięki marszu dochodzą z płyty gramofonowej z premedytacją nastawionej przez prawnika. Pragnienie zobaczenia Amerykanów przez grupę wyczekujących Włochów jest jednak na tyle silne, że jeden z młodzieńców oczami wyobraźni dostrzega przybyszów, szepcząc z satysfakcją: *Widzę ich!*, a kobiety zaczynają wymachiwać chustami na powitanie.

Pozwoliłam sobie na tak dokładny opis sceny pierwszego „pseudo-spotkania” z Amerykanami, gdyż awizuje ona tryb, w jakim będą się oni pojawiać w całym filmie. Żołnierze US Army zjawiają się w *Nocy Świętego Wawrzyńca* jeszcze dwukrotnie: w przedśmiertnej wizji Sycylijki postrzelonej przez Niemców oraz realnie – w trakcie porannej toalety; ten jeden raz „w rzeczywistości” i „na żywo” są jednak widziani wyłącznie przez Cecylię i jej koleżankę. Istnieją zatem głównie w sferze wyobraźni włoskiej społeczności. Zaryzykuję więc twierdzenie, że Amerykanie w filmie Tavianich są kojarzeni z „dobrymi duchami”, aniołami zwiastującymi pokój i szczęście.

Za taką hipotezą przemawia choćby sekwencja rozmowy rannej Sycylijki z amerykańskimi żołnierzami, którzy okazują się iluzją, amerykańskim snem dziewczyny i spełnieniem jej marzeń o raj (jeden z wojskowych wydaje się dalekim krewnym dziewczyny mieszkającym w Brooklynie, a drugi oczarowuje ją za-

bawką – zamkniętą w szklanej kuli miniaturką Statuy Wolności). Gdy Mara zamyka oczy i umiera (obraz na chwilę traci ostrość), mężczyźni „przeistaczają się” w Niemców – rzeczywistych morderców kobiety. Anielskie konotacje wywołuje także fakt, że dziewczynki spotykają dwóch Amerykanów na rozstaju dróg przy krzyżu (gdy wracają na miejsce „objawienia” wraz z całą grupą podróżujących, pod krzyżem odnajdują wyłącznie paczkę cameli). Wreszcie finalna wiadomość o wyzwoleniu regionu przez wojsko amerykańskie wydaje się cudem z uwagi na nagłość wiadomości, ale i towarzyszące jej niespotykane zjawisko atmosferyczne (deszcz w promieniach słońca, o którym była już mowa). Przez taki tryb prezentacji Amerykanów w *Nocy Świętego Wawrzyńca* zostaje podkreślona fascynacja Włochów Stanami Zjednoczonymi, jaka charakteryzowała Italię w przeszłości<sup>16</sup>. Oniryczno-fantastyczny tryb obecności Amerykanów w filmie Tavianich sugeruje zarazem iluzoryczność amerykańskiej pomocy Włochom w czasie II wojny światowej. W istocie Amerykanie w *Nocy Świętego Wawrzyńca* są niemal nieobecni. Gdy się pojawiają, zamiast realnej pomocy oferują czekoladowy batonik i... nadmuchaną prezerwatywę jako balonik-trofeum. Co prawda w finale filmu, o czym była już mowa, dowiadujemy się, że to Amerykanie wyzwolili Toskanię, ale to wydarzenie zostaje niejako dodane na zasadzie *deus ex machina*.

W wątku amerykańskim obecnym w *Nocy Świętego Wawrzyńca* możemy dopatrzeć się polemiki Tavianich z Rossellinim, a dokładniej z wizerunkiem Amerykanów w *Paisie*, która była dla obu braci dziełem niezwykle istotnym<sup>17</sup>. O ile bowiem Rossellini podkreślał możliwość nawiązania dialogu między obiema kulturami (np. ukazywał współdziałanie oddziału aliantów i włoskich partyzantów – w finalnym tragicznym epizodzie w dolinie Padu), o tyle Taviani wskazują na pozorność tego porozumienia. Przyjazna konwersacja z Amerykanami odbywa się w wyobraźni umierającej Mary; prawdziwe spotkanie z żołnierzami (uczestniczy w nim Cecylia) ogranicza się wyłącznie do wymiany dziwnych gestów i min. Sekwencja wizji Sycylijki jest chyba najwyraźniejszym nawiązaniem do *Paisy*, a dokładniej do pierwszego, „sycylijskiego” epizodu, w którym młoda Włoszka nawiązuje bliższą znajomość z jednym z amerykańskich żołnierzy. W obu filmach dziewczyny umierają. O ile jednak u Rosselliniego dziewczyna umiera (zabita przez Niemców), gdyż chce ostrzec i ocalić amerykańskich przyjaciół, o tyle Mara ginie na próżno.

### Koniec baśni

Cecylia kończy swą opowieść w radosnym momencie wyzwolenia i nadziei. Jak mówi w epilogu filmu: *Czasem nawet prawdziwe historie mogą skończyć się dobrze*. Współczesna rama narracyjna powoduje jednak pewien dysonans w tej optymistycznej baśni o zwycięstwie miłości i wolności. Kamera ukazuje bowiem dorosłą już Cecylię oraz jej słuchacza, którym okazuje się nie ukochany mężczyzna, jak można by przypuszczać, ale śpiące dziecko<sup>18</sup>. Znaczący wydaje się także fakt, że gdy Cecylia kończy swoją baśń, dziecko śpi – nie słyszało więc całej historii matki, pomimo że kobieta prosiła: *Zaczekaj, nie śpij!* Możemy zatem przypuszczać, że narracja o II wojnie światowej (być może zbyt trudna dla małego dziecka) znużyła je na tyle, że zasnęło. Scena ta w planie metaforycznym sugeruje zatem, że nowe pokolenie Włochów nie jest zainteresowane nie tak odległą przecież przeszłością; uspione, nie rozumie wagi II wojny światowej.

Ostatnia scena filmu przedstawia Cecylię, która nachylając się nad śniącym dzieckiem, zaczyna szeptem powtarzać dziecięcą wyliczankę – „zakłęcie”, które niegdyś ochroniło ją przed śmiercią z rąk faszysty. Głos kobiety nie cichnie po ściemnieniu ekranu. Cecylia powtarza zakłęcie, a film kończy się, urywając wyliczankę w pół zadania. *Story is not over* – zdają się mówić Taviani. Należy przypominać historię i opowiadać o II wojnie światowej, by nie dopuścić do kolejnej hekatombi.

Oniryczna poetyka przyjęta przez Tavianich, tkanie ekranowej historii z dyskursów należących do różnych porządków (faktów i baśni), wreszcie nadawanie epizodowi z II wojny światowej cech mitologicznego eposu bądź przypowieści biblijnej – wszystko to zapewniło *Nocy Świętego Wawrzyńca* trwałe miejsce w historii włoskiego kina. Taviani uaktualniają pamięć o skomplikowanych losach Włoch w czasie II wojny światowej przez wpisanie tego doświadczenia w zupełnie nowe dla owego tematu formy reprezentacji. Zabieg ten ma moc ocalającą, bowiem przywołuje z przeszłości obrazy, które zbyt łatwo mogłyby ulec zapomnieniu.

ANNA MILLER-KLEJSA

<sup>1</sup> *Italian Fascism: History, Memory and Representations*, red. R. Bosworth, P. Dogliani, Macmillan, London 1999, s. 84.

<sup>2</sup> Na temat neorealizmu jako „szkoły wyzwolenia” zob. A. Bazin, *An Aesthetic of Reality: Neorealism. Cinematic Realism and the Italian School of Liberation*, w: tegoż, *What is Cinema: Volume II*, University of California Press, Berkeley 2004.

<sup>3</sup> G. P. Brunetta, *Cent'Anni di cinema italiano*, Laterza, Roma – Bari 1995, s. 26.

<sup>4</sup> P. Sorlin, *The Film in History: Restaging the Past*, Blackwell, Oxford 1980, s. 190.

<sup>5</sup> Wypowiedź umieszczona w: *Mario Serandrei. Giorni di gloria*, red. L. Gaiardoni, Il Castoro, Roma 1998, s. 23-23.

<sup>6</sup> M. Mida, *Per un film sui partigiani*, „Charlie Chaplin” 1947, nr 5. Przedruk w: G. Ghigi, *La memoria inquieta. Cinema e resistenza*, Cafoscarina, Venezia 2009, s. 85.

<sup>7</sup> O tym, jak ważny to epizod w historii Włoch, świadczą przyznane mieszkańcom Neapolu wojskowe odznaczenia. W Neapolu, prócz placu, ulicy i stacji metra upamiętniających powstanie, stoi także pomnik małego powstańca – *scugnizzo* (w neapolitańskim dialekcie dosł. „ulicznika”) – powstały w 1963 r.

<sup>8</sup> *Bracia Taviani: wspomnienia o letniej nocy* (wywiad), „Film” 1983, nr 9, s. 18-19. Tuki-dydes pierwszy potraktował historię jako naukę, która powinna dostarczyć obiektywnych wiadomości o przeszłości. Herodot zaś łączył zapis faktograficzny z domniemaniami oraz z baśnią.

<sup>9</sup> Faszysta przebity włóczniami zastęga w teatralnej pozie przypominającej postaci z renesansowych obrazów Paola Ucello. Na to nawiązanie wskazuje Riccardo Ferucci. Zob. *Paolo e Vittorio Taviani: Poetry of the Italian Landscape*, red. R. Ferucci, P. Turini, Gremese, Roma 1995, s. 17.

<sup>10</sup> Dziadek Cecylii cytuje fragment ukazujący pożegnanie Hektora z żoną Andromachą i synkiem przed wojną trojańską. W cytowanym tekście można się doszukać luźnej paraleli między losami postaci z eposu a parą nowożeńców, których także rozdziela tragiczna śmierć jednego z małżonków w czasie wojny.

<sup>11</sup> *Bracia Taviani: wspomnienia o letniej nocy* (wywiad), dz. cyt., s. 19. W *Nocy Świętego Wawrzyńca* zastosowano także roletki. Takie przejścia montażowe podkreślają „mitologizujący” ton dzieła. Roletki – popularne w klasycznym kinie – w latach 70. i 80. pojawiały się w wielu filmach wywołujących efekt nostalgii za „starymi, dobrymi czasami” (*Źądło /The Sting/*, reż. G. Hill, 1973; *Gwiazdne wojny /Star Wars/*, reż. G. Lucas, 1977).

<sup>12</sup> Zwolennicy niepodległości i zjednoczenia Włoch na murach miast malowali napis VIVA V.E.R.D.I.! – akronim hasła politycznego *Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia* (Niech żyje Wiktor Emanuel, król Włoch).

<sup>13</sup> P. Sorlin, *The Night of the Shooting Stars. Fascism, Resistance and the Liberation of Italy*, w: *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*, red. R. A. Rosenstone, Princeton University Press, Princeton 1995, s. 78.

<sup>14</sup> W Ewangelii wg św. Mateusza Jezus przedkłada uczniom przypowieść o królestwie niebieskim podobnym do człowieka, który posiał dobre nasienie na swej roli. Przyszedł jednak nieprzyjaciel i zasiał w pszenicy chwast. Gdy służy gospodarza pytali, czy mają chwast wyrwać, gospodarz im odpowiedział: *Pozwólcie obojgu rósć aż do żniwa; a w czasie żniwa powiem żęńcom: Zbierzcie najpierw chwast i powiążcie go w snopki na spalenie; pszenicę zaś zwieźcie do mego spichlerza* (por. Mt 13, 24-30).

<sup>15</sup> Ofiariczny wymiar historii podkreśla także sam tytuł filmu – święty Wawrzyniec był bowiem męczennikiem. Jego święto przypada 10 sierpnia. Wtedy to jest obserwowane zjawisko astronomiczne spadających meteorów (Perseidów) – gwiazd nazywanych jego łzami.

<sup>16</sup> O amerykańskim micie i jego funkcjonowaniu we Włoszech nieco ironicznie pisze m.in. Umberto Eco (zob. U. Eco, *Mit amerykański trzech pokoleń nastawionych antyamerykańsko*, w: tegoż, *O literaturze*, Wydawnictwo MUZA S. A., Warszawa 2003). Fascynacja Ameryką jest podkreślona w filmie Tavianich także za pomocą epizodów. Gdy Galvano wraz z grupą odnajduje przy wypalonym ognisku camele, z namaszczeniem zaciąga się jednym z nich, potwierdzając „markowy” smak. Scena ta przez swoją ikonografię – spaloną słońcem równinę, ognisko, kapelusz Galvano – wydaje się „wyjęta” z westernu. Włosi pełniliby tu rolę Indian, którzy z ciekawością odkrywają zwyczaje białych. Skojarzenie to wywołują także niektóre pseudonimy przyjmowane przez „nowych partyzantów” (lew, orangutan, orzeł) oraz fakt życia w głuszy, bli-

sko natury. Partyzanci stają się niejako na nowo „dzicy”, w pozytywnym sensie tego słowa.

<sup>17</sup> W wywiadzie z Jeanem Gili Taviani przyznają, że to pod wpływem obejrzonej w dzieciństwie *Paisy* zdecydowali o wyborze kariery filmowców (J. Gili, *Le cinéma italien*, Martinière, Paris 1996, s. 332). Swój stosunek do neorealizmu Taviani porównywali z perspektywy czasu do miłości i nienawiści, która jakoby przypomina stosunek ojca do syna: *Zrodzeni z kochanego i podziwianego ojca protestowaliśmy potem przeciwko niemu z okrutną niewdzięcznością dzieci. (...) Protest pozostaje jednak zawsze swoistą formą więzi. Nasze zajęcie się kinem wiązało się z miłością w szczególności do neorealizmu. Potem nastąpił protest, dzisiaj – dystans. (...) Rossellini z ostatniego epizodu „Paisy” jest dla nas nadal wzorcem świadomym i nieświadomym* (Paolo i Vittorio Taviani. *Próba bliźszego poznania /wywiad/, „Film” 1987, nr 18, s. 14*).

<sup>18</sup> W interpretacji, którą oceniam jako oryginalną, ale dość ryzykowną, Milicent Marcus zwraca uwagę, że Cecylia nie ma w zasadzie kontaktu z płcią przeciwną – w grupie uciekinierów brak rówieśników, dziewczynka nie ma ojca; jedynym bliskim jej mężczyzną jest dziadek (którego żona zmarła – mamy zatem kolejną „niepełną rodzinę”). Wedle Marcus trop ten wskazuje na brak możliwości harmonijnego rozwoju Cecylii, która symbolizuje w filmie nowe pokolenie (problem ten dotyczy także jej potomstwa). Zob. M. Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton University Press, Princeton 1986, s. 375.

