

Włoski film historyczny okresu faszystów, czyli w garderobie historii

ANITA BIELAŃSKA

*Z garderoby teatru historii nowe kostiumy
zawsze wyciąga się w intencji politycznej*¹.

U źródeł tożsamości zarówno jednostki, jak i społeczności leży pamięć, którą budują zestawy mitów. Mechanizm powstawania i ciągłego ich odnawiania jest niezwykle fascynujący, gdyż sytuuje się pomiędzy potrzebą reinterpretacji przeszłości a ryzykiem jej zmanipulowania. Instrumentalne traktowanie historii na potrzeby bieżącej polityki nie jest zjawiskiem obcym żadnemu narodowi. Wyjątkowo wyraźnie rysuje się jednak w kontekście systemów totalitarnych, których podejście do kwestii pamięci historycznej dobitnie podsumował George Orwell w *Roku 1984: kto kontroluje przeszłość, kontroluje przyszłość*.

Sowiecki bolszewizm, niemiecki narodowy socjalizm i włoski faszyzm niewątpliwie wykorzystywały przeszłość swoich krajów do celów propagandowych. Jednak różnice w stopniu totalizacji pomiędzy ZSRR, Niemcami a Włochami sprawiły, że manipulacja historią przebiegała w nich w odmienny sposób i z różnym skutkiem. Reżim faszystowski nie tylko nie narzucił światu kultury i sztuki tak rygorystycznych wzorców, jak uczyniły to pozostałe niedemokratyczne państwa, ale nawet do pewnego stopnia tolerował aktywną działalność artystów i intelektualistów zajmujących stanowiska opozycyjne (charakterystyczny w tej mierze jest przykład wybitnego filozofa Benedetto Croce, autora *Manifestu intelektualistów antyfaszystowskich*, który bez przeszkód funkcjonował w środowisku naukowym Włoch przez cały okres totalitarnych rządów). Brak spójnej koncepcji „kultury faszystowskiej” zaowocował – w odróżnieniu od sytuacji w innych państwach totalitarnych – relatywnie szeroką swobodą twórczą. Z czasem jednak zaczęła się ona sprowadzać do wyboru pomiędzy schlebieniem gustom masowych odbiorców a zamknięciem się w kręgu sztuki elitarniej.

Model włoskiej kinematografii był również wyjątkowy na tle kina niemieckiego i radzieckiego. Pomimo znajomo brzmiących wypowiedzi Mussoliniego na temat kina jako najpotężniejszej broni² proces zdecydowanej ingerencji rządu w przemysł filmowy można datować dopiero na początek drugiej połowy lat 30., kiedy działalność zainaugurowała Generalna Dyrekcja Kinematografii. Jej dyrektor, Luigi Freddi, z jednej strony dążył do zwiększenia kontroli nad wszystkimi etapami pro-

dukcji, z drugiej zaś chciał upodobnić włoski system do modelu kina hollywoodzkiego, którego był wielkim zwolennikiem. Pomimo nasilającego się wpływu cenzury i niekorzystnych systemów finansowania, promujących kino komercyjne, włoska kinematografia starała się, często z powodzeniem, znaleźć *trzecią drogę pomiędzy Moskwą, Berlinem a Los Angeles* ³.

Z bogatej produkcji lat 30. tylko niewielki odsetek filmów był nośnikiem oficjalnej propagandy władzy (*Czarna koszula*, reż. G. Forzano, 1933; *Stara gwardia*, reż. A. Blasettii, 1935). Większość filmów uciekała od tematyki zaangażowanej politycznie (tzw. kino białych telefonów czy „kaligrafowie”) lub nakładała na treść ideologiczną historyczny kostium. Gra o pamięć historyczną narodu była istotnym elementem faszystowskiej polityki kulturalnej. Wspaniała przeszłość starożytnego Rzymu, bohaterstwo walk o zjednoczenie w okresie Risorgimento, poświęcenie żołnierzy biorących udział w I wojnie światowej – wszystkie te mity były wykorzystywane do budowy dość chwiejnego wówczas pojęcia włoskiej tożsamości narodowej. Do czołowych produkcji historycznych tego okresu należą *1860* (1933) Alessandra Blasettiego oraz *Scypion Afrykański (Scipio Africano)*, 1937) Carmine Gallone, filmy o różnym stopniu wartości artystycznej, realizowane w odmiennym celu i za pomocą innych środków wyrazu. Oba stanowią jednak świadectwo prowadzonej przez reżim faszystowski polityki historycznej.

1860 Alessandra Blasettiego a koncepcje gentilianizmu

Wszelkie próby zdefiniowania doktryny faszystowskiej rozbijają się o podstawowy problem: w swej początkowej fazie ruch ten nie wykształcił określonego zespołu poglądów, które leżałyby u podstaw jego posunięć. Wręcz przeciwnie, w przypadku faszyzmu to właśnie czysta „akcja polityczna” poprzedzała późniejszą refleksję nad jej podbudową ideologiczną. Na pierwszym miejscu stawiano „działanie” i wiarę w nieomylną wodza. Hasła głoszone przez przywódcę Partii Faszystowskiej miały na tyle nieokreślony charakter, iż *jedni uważali, że partia ma charakter lewicowy, inni, że prawicowy, jeszcze inni, że jest jednocześnie lewicowa i prawicowa* ⁴. Kiedy pierwotny radykalizm społeczny wczesnego faszyzmu, który przyciągnął do Mussoliniego *zbieraninę futurystów, anarchistów, komunistów, republikanów, katolików, nacjonalistów i różnej maści liberalów* ⁵, szybko ustąpił miejsca bardziej liberalnemu gospodarczo i społecznie programowi politycznemu, jasne się stało, że przekonania Mussoliniego są oparte głównie na kalkulacjach dozących strat i zysków. Wewnętrzne sprzeczności i paradoksy myśli faszystowskiej Duce uzasadniał twierdzeniem, że to nie słowa, lecz czyny stanowią usprawiedliwienie dla władzy. *Nie cierpię dogmatów, a faszystowskie dogmaty nigdy nie będą istnieć* ⁶. Mimo podobnych zapewnień, starał się pozyskać przychyłność elit, co wymagało wypracowania doktryny, pod którą mogłyby się one podpisać.

Pierwszym i najważniejszym ideologiem faszyzmu był Giovanni Gentile, filozof i minister edukacji w rządzie utworzonym po przewrocie w 1922 roku. Po opublikowaniu w roku 1925 *Manifestu intelektualistów faszystowskich* (podpisanego między innymi przez samego Pirandella) został obwołany oficjalnym „filozofem faszyzmu”. Jego próba zdefiniowania doktryny partyjnej w duchu neoidealistycznej koncepcji aktualizmu, której był autorem, spotkała się początkowo z aprobatą Duce, z czasem jednak Mussolini zdystansował się wobec niej.

Podstawę aktualnego idealizmu stanowiła teza, iż cała rzeczywistość sprowadza się do aktu duchowego, którego podmiotem nie jest jednostkowe, indywidualne „ja”, lecz jednomyślna zbiorowość „chcących ja”⁷. Człowiek może budować świat tylko w ramach większej całości, czyli państwa. To ono staje się najwyższą instancją, poza którą nie mogą istnieć żadne inne wartości: *państwo i jednostka są jedną i tą samą rzeczą, lub innymi słowy: państwo i jednostka są nierozzerwalnymi pojęciami koniecznej syntezy*⁸. Co ciekawe, Gentile dostrzegał zbieżności między faszyzmem i liberalizmem. Jego filozofia godzi te dwie, zdawałoby się, nieprzystawalne koncepcje, uznając, iż prawdziwa wolność jest możliwa jedynie w ramach silnego organizmu państwowego. *W ten sposób maksimum wolności zgadza się zawsze z maksimum potęgi państwa*⁹. Założenie to doprowadziło go do stwierdzenia, iż faszyzm stanowi ostatecznie, niezbędne ogniwo liberalizmu epoki Risorgimento. Dopiero autorytarne rządy wybitnej jednostki pozwolą na ostateczną integrację społeczeństwa. Risorgimento, czyli wieloletni proces jednoczenia Włoch jako monarchii parlamentarnej, jawi się w opinii Gentilego nie tylko jako niekwestionowana konieczność historyczna, lecz także jako idea popierana szeroko przez masy Włochów, którzy chętnie jednoczyli się w obliczu dominacji obcych mocarstw. Owe optymistyczne tezy niewątpliwie nie odzwierciedlały rzeczywistych nastrojów społecznych panujących na Półwyspie Apenińskim w drugiej połowie XIX wieku. Jednak to właśnie one stały się podstawą ideologiczną fabuły jednego z najlepszych włoskich filmów przedwojennych – *1860* w reżyserii Alessandra Blasettiego.

Film Blasettiego wyraźnie interpretuje wydarzenia prowadzące do zjednoczenia Włoch w duchu pism Gentilego, ale wyjątkowa zręczność i intuicja reżysera uchroniła ten obraz od nadmiaru nieznośnej retoryki kina propagandowego. W *1860* można z powodzeniem doszukiwać się pierwszych zwiastunów neorealizmu. Główni bohaterowie filmu pochodzą z ludu i są grani przez aktorów nieprofesjonalnych, którzy posługują się językiem silnie stylizowanym na miejscowy dialekt, zdjęcia zaś kręcono w autentycznych plenerach sycylijskich. Z drugiej strony, wyraźna dbałość o wizualną warstwę filmu zbliża reżysera do późniejszego o kilka lat nurtu kaligrafów, obficie czerpiących z tradycji dziewiętnastowiecznej literatury i malarstwa. Kontaminacja tych dwóch tendencji, w połączeniu z dynamicznym montażem, nadającym filmowi charakterystyczny rytm, przyniosła niezwykle interesujące efekty. Blasetti, reżyser-samouk, wielki pasjonat kina, realizujący zarówno komedie (*Spacer w chmurach*, 1942), filmy kostiumowe (*Ettore Fieramosca*, 1938 czy *Żelazna korona*, 1941), jak i utwory wyraźnie propagandowe (*Stara gwardia*, 1935), bywa określany mianem czołowego mythmakera kina włoskiego lat 30.¹⁰ Wizja Risorgimento wyłaniająca się z *1860* nie stanowi rekonstrukcji wydarzeń historycznych, lecz przynależy do sfery mitu. Lansowana przez faszystowską edukację (zreformowaną *notebene* przez Gentilego) koncepcja narodu zgodnie walczącego o wolność i jedność stanowiła jedno z podstawowych założeń, na których Włosi budowali wspólną tożsamość.

W myśl Gentiliańskiej teorii jednostki, pozostającej w ścisłym związku ze zbiorowością, Blasetti kreśli dzieje Risorgimento, nie tracąc przy tym z oczu przedstawicieli poszczególnych regionów i klas społecznych. Historia zjednoczenia północnych i południowych terenów Półwyspu Apenińskiego została opowiedziana z punktu widzenia pary sycylijskich wieśniaków – Carmeliddu (Giuseppe Giulino) i Gesuzzy (Aida Bellia). Uczestniczą oni w rozruchach skierowanych przeciwko

dynastii Burbonów rządzącej wyspą od XVIII wieku. Powstania chłopskie są krwawo tłumione przez zaciężne wojska szwajcarskie. Już będące tłem pierwsze obrazy z informacją historyczną operują jednoznaczną symboliką. Szubienica, kraty więzienne, a zaraz potem sceny dobijania rannych buntowników przez wojska Królestwa Obojga Sycylii mają na celu wywołanie u widza współczucia dla mieszkańców Sycylii represjonowanych przez okupantów. Grupa wieśniaków, do której należą główni bohaterowie, dzielnie broni się w oczekiwaniu na pomoc mającą niebawem nadejść z północy. Ich przewodnikiem duchowym jest ksiądz, ojciec Costanzo, o surowej twarzy i ubiorze mnicha-ascety. Lokalny koloryt uzupełniają odziane w czarne suknie kobiety oraz brodaci, posępnymi mężczyźni noszący spodnie z owczej skóry charakterystyczne dla tamtejszych górali.

Od samego początku sposób obrazowania mieszkańców wyspy różni się od środków, za pomocą których filmowane jest wojsko burbońskie. Mechaniczne, nienaturalne ruchy kolumn żołnierzy oraz towarzyszące im niepokojące odgłosy wystrzałów i werbli zostają przeciwstawione płynnym, naturalnym ruchom Sycylijczyków, których pojawienie się akcentuje łagodna melodia w tle¹¹. Również sam język staje się elementem różnicującym bohaterów. Mówiący z silnym lokalnym akcentem wieśniacy są w stanie porozumieć się z Włochami z regionów północnych, podczas gdy obcokrajowcy, którzy posługują się jedynie niemieckim czy francuskim, nie starają się nawet używać języka włoskiego. Język staje się zatem zasadniczym elementem dzielącym lub łączącym poszczególnych bohaterów. Trzeba przy tym przyznać, iż jest to chwyt wykorzystany przez Blasettiego w pełni świadomie. Reżyser nie uległ bowiem złudnemu czarowi tak młodego wynalazku, jakim było wówczas kino dźwiękowe, i pozostawił wiele partii filmu bez dialogu, opowiadając historię samym obrazem, świetnie wykorzystując pauzy, zawieszenie, metafory wizualne (zauważalne wpływy kina radzieckiego). Znakomite przejście montażowe między sekwencjami z północy i południa, oparte na podobieństwie wizerunków obcych władców (Napoleona III i Zofii Bawarskiej), oddaje tezę filmu dobitniej niż mogłyby to uczynić plansze z komentarzem czy monologami bohaterów.

Blasetti nie tworzył jednak filmu o trudnej sytuacji południowych Włoch, ale o całym narodzie Italii. W związku z tym potrzebny mu był bohater, za pośrednictwem którego mógłby opisać nastroje społeczne panujące w tym okresie we wszystkich częściach Półwyspu. Naiwny i prostolinijny Carmeliddu przyjmuje zatem funkcję papierka lakmusowego, za pomocą którego reżyser poddaje egzaminowi szeroki wachlarz postaw społecznych w przededniu zjednoczenia. Pretekstem fabularnym staje się tajna misja, z którą bohater zostaje wysłany do Genui, gdzie stacjonują wojska Garibaldiiego. Podejmuje się tego obowiązku bardzo niechętnie, gdyż kilka dni wcześniej poślubił młodą i piękną Gesuzzę. Natychmiast zostaje jednak napomniany przez dowódcę, że żona na niego zaczeka, natomiast Sycylia czekać już nie może. Od tej pory obserwujemy przemianę głównego bohatera z człowieka myślącego kategoriami osobistymi i lokalnymi w świadomego obywatela zjednoczonych Włoch. W warstwie ideologicznej film przywołuje Gentiliańską koncepcję jednostki, która odnajduje szczęście i spełnienie w wypełnieniu obowiązku patriotycznego oraz przedłożeniu dobra wspólnego nad indywidualne. Podczas sekwencji wyprawy na północ Carmeliddu pokonuje całe Włochy, jeszcze nie zjednoczone, poznając odmienne krajobrazy, dialekty i – co najważniejsze – różnorodne stanowiska społeczeństwa wobec przemian zachodzących na jego oczach.

Koncepcja Włoch jako narodu narodziła się w myśli politycznej dopiero w okresie wojen napoleońskich i znana była jedynie niewielkiemu odsetkowi mieszkańców Półwyspu, głównie jego wykształconej elicie. Nie była jednorodna, lecz wielogłosowa, a przewaga danej teorii zjednoczeniowej zależała od wciąż zmieniających się okoliczności politycznych. Trzeba przyznać, że *1860* nie ukrywa, a wręcz podkreśla tę różnorodność poglądów w żywiołowej, dynamicznej sekwencji rozmów Carmeliddu z przygodnymi towarzyszami podróży. Zapoznajemy się wówczas z większością stanowisk głoszonych w tym okresie przez różne ugrupowania polityczne. Jowialny staruszek wiozący bohatera na stację okazuje się zagorzałym zwolennikiem Mazziniego, propagatora włoskiej idei narodowej z pierwszej połowy XIX wieku, który – jako wieloletni bojownik o zjednoczone, republikańskie Włochy i zdecydowany krytyk teorii federalistycznych – cieszył się dużą sympatią Mussoliniego. Duce twierdził, że Risorgimento było dziełem Mazziniego i Garibaldiego – bezpośrednich antenatów faszyzmu¹². Z kolei pasażerowie w przedziale kolejowym objaśniają z grubsza Sycylijczykowi doktrynę nurtu neogwelfickiego, który zakładał aktywne włączenie papieżstwa do procesu zjednoczenia Włoch i rozwinął się głównie w piśmiennictwie Vincenza Giobertiego, oraz koncepcję federalizmu utrzymaną w duchu Carla Cattaneo. Interesujący jest natomiast brak wzmianki o jednym z ojców Risorgimento: hrabim Camillo Benso di Cavour, premierze Królestwa Piemontu i Sardynii, głównego ośrodka idei zjednoczeniowych. Faszystowski historycy usuwali w cień postać tego wytrawnego polityka, gdyż był on przeciwnikiem metod rewolucyjnych, podawał przy tym w wątpliwość sens Wyprawy Tysiąca.

W tym gąszczu sprzecznych koncepcji bohater *1860* zagubiłby się całkiem, gdyby nie powracające regularnie nazwisko Giuseppe Garibaldiego. Mit wodza „czerwonych koszul”, wiecznego rewolucjonisty, człowieka czynu, bohatera bez skazy, szczególnie dobrze wpisywał się w faszystowską koncepcję przywódcy państwa. Postać Garibaldiego zostaje w *1860* z oczywistych względów wyidealizowana i wyniesiona poza ramy społeczeństwa, gdyż stanowi ona, w zamierzeniu Blasettiego, prefigurację samego Mussoliniego. Duce bardzo cenił tę postać. Przedkładanie konkretnego czynu, odwagi nad teorię, ideologię i doktrynę zgadzało się z założeniem faszyzmu, który pragnął stworzyć *człowieka czynnego i wszystkimi swymi siłami zwróconego ku działaniu* oraz chciał, *aby był on po męsku świadom trudności, które napotyka i gotów stawić im czoło*¹³.

Co ciekawe, Garibaldi fizycznie pojawia się na ekranie jedynie dwa razy. Duchem jest jednak obecny od samego początku aż do końca. Od planszy wprowadzającej widza w historyczny kontekst wydarzeń, gdzie jego imię i nazwisko zostaje wypisane dużymi literami, w dialogach bohaterów, upatrujących w nim jedynej nadziei na odmianę losu, aż do triumfalnego finału. Sycylijscy bohaterowie oczekują przybycia „czerwonych koszul” niczym zbawienia niesionego przez Chrystusa, a na wspomnienie imienia ich przywódcy reagują słowami: *Niech będzie pochwalony*. Blasetti dokonuje niewątpliwiej apoteozy przywódcy Wyprawy Tysiąca, wynosi go w przestrzeń sakralną, całkowicie abstrakcyjną, nieosiągalną dla zwykłego człowieka. Jednocześnie pozwala bohaterom i widzom myśleć o nim jako o osobie bliskiej, wyciągającej pomocną dłoń do każdego człowieka, rozumiejącej potrzeby prostych ludzi.

Centralnym punktem *1860* jest niewątpliwie obrosła legendami Wyprawa Tysiąca, czyli przeprawa ochotników zebranych naprędce przez Garibaldiego z portu

w Genui na Sycylię opanowaną walkami partyzanckimi. Przedstawiona przez Blasettiego w romantycznej poetyce wyprawa, łącząca dawnych antagonistów, w rzeczywistości nie miała tak optymistycznego przebiegu. Według źródeł ludzie Garibaldiego składali się przeważnie z dawnych garybaldczyków, Sycylijczyków, Węgrów i Polaków, których broń bardziej nadawała się do muzeum niż do walki¹⁴. Do tej pory historycy zastanawiają się, jakim sposobem ta niewielka liczebnie i słabo uzbrojona mieszanina rewolucjonistów, awanturników i niespokojnych duchów zdołała pokonać regularną dwudziestotysięczną armię burbońską, która wówczas przebywała na wyspie. Propaganda faszystowska przyczyn sukcesu Garibaldiego upatrywała w decyzji dowódcy o przyjęciu w imieniu króla Włoch Wiktora Emanuela II tytułu dyktatora Sycylii. Teza ta była niezmiernie wygodna dla Mussoliniego, który formalnie stanowisko premiera uzyskał również z rąk monarchy z dynastii sabaudzkiej, Wiktora Emanuela III. Autentyczne powitanie, jakie zgotowali przybyłym mieszkańcy Sycylii, nie było może tak radosne, jak to filmowe. Miejscowa ludność, której tereny od wieków przechodziły z rąk do rąk, z natury podchodziła nieufnie do każdej obcej ingerencji. Faktem jest jednak, że w ciągu kilku dni tysiąc ochotników Garibaldiego powiększyło się o liczne oddziały chłopskie, napływające w nadziei na reformę rolną zdolną ukrócić wyzysk. Niespełnione przez nowy rząd oczekiwania tej grupy społecznej postawią w niedalekiej przyszłości pod znakiem zapytania sens idei zjednoczeniowych. Rzecz jasna, podobne rozważania nie mogły odbić się w fabule filmu z 1933 roku nawet najslabszym echem. Niczym niezmacona, heroiczna postawa bojowników o niepodległość nie pozwala domyślać się prawdziwych intencji walczących.

Ostatni kwadrans filmu został poświęcony bitwie pod Calatafimi. Stoczona 15 maja 1860 r. i zakończona zwycięstwem garybaldczyków, umożliwiła im zdobycie Palermo, a potem Neapolu. Sekwencja ta została zrealizowana z ogromnym, jak na ówczesne czasy, rozmachem i dbałością o detal. Angela Dalle Vacche wywodzi jej założenia plastyczne z twórczości grupy toskańskich malarzy działających w drugiej połowie XIX wieku (między innymi z obrazów Giovanniego Fattoriego)¹⁵. Blasetti chciał z tej sekwencji uczynić nie tylko piękny formalnie, ale również podniosły ideologicznie fragment filmu. W finałowej bitwie skupiają się jak w soczewce wszystkie sygnalizowane dotychczas motywy patriotyczne. Przede wszystkim Tricolore, czyli trójkolorowa flaga Włoch, która stanowiła symbol zjednoczenia, zanim jeszcze proces Risorgimenta dobiegł końca, a jej kult był jedną z podstaw kształtowania tożsamości narodowej przez faszystów. Na jej widok Carmeliddu uśmiecha się i z właściwą sobie prostotą mówi: *Jaka ona piękna*. Ujęciem flagi Blasetti wieńczy także cały film. Wielokrotnie dają się słyszeć słowa: *Italia* i *italiani*. Nie brakuje również legendarnego zdania, które wypowiedział ponoć Garibaldi do upadających na duchu żołnierzy: *Qui si fa l'Italia o si muore!* (*Tu albo powstaną Włochy, albo umrzemy*). Ta krótka przemowa została zrealizowana w sposób bardzo nowoczesny: sam wódz nie zostaje pokazany na ekranie, lecz kamera utożsamia się z jego punktem widzenia, a oczy słuchających go żołnierzy zwrócone są w kierunku widza. Zabieg ten wywołuje wrażenie współuczestnictwa w bitwie i podkreśla patetyzm wezwania do walki. Filmowi garybaldczycy odnoszą finałowe zwycięstwo właśnie na skutek dodania im przez dowódcę ducha walki. Tymczasem źródła historyczne upatrują przyczyny zwycięstwa w nieumotywowanej racjonalnie decyzji odwrotu podjętej przez generała wojsk burbońskich,

które wycofały się pomimo początkowej przewagi nad wrogiem. Radość z wygranej bitwy, otwierającej drogę do dalszego podboju wyspy, a w odleglejszej perspektywie – do likwidacji Królestwa Obojga Sycylii, przebija przez okrzyk głównego bohatera: *Garibaldi ha dittu ch'amu fattu l'Italia* (*Garibaldi powiedział, że stworzyliśmy Włochy*). Jednoznaczna wiara w zjednoczenie całego narodu, które jest tu obwieszczane w trybie dokonanym, pozostaje w duchu neoidealistycznych poglądów Gentilego.

Podczas gdy finał filmu nie pozostawia wątpliwości co do interpretacji wydarzeń z pamiętnego roku 1860, to już historiografia ma w tym względzie silnie umotywowane wątpliwości. Nie brak historyków, którzy z rezerwą traktują „mitologię Risorgimenta”. *Zjednoczenie Włoch nie stanowiło organicznego procesu. Nie było to powolne zrastanie się części w jeden wielki organizm, ale prawie nagłe połączenie części zgoła odmiennych, obcych, często sobie niechętnych*¹⁶. *Italia nie tyle została zjednoczona, co podbita, skolonizowana przez Piemont. Przed nowym państwem stały ogromne trudności*¹⁷. Podstawowe wyzwanie, przed jakim stał nowy organizm państwowy, sformułował w swojej słynnej maksymie Massimo D’Azeglio: *Fatta Italia, bisogna fare italiani* (*Włochy stworzone, należy teraz stworzyć Włochów*). Bardzo słaba świadomość narodowa szerokiej rzeszy warstw chłopskich przetrwała aż do czasów Mussoliniego i nawet wówczas trudno było zmienić tę sytuację. Nie pomagały w jej niwelowaniu ogromne różnice ekonomiczne, cywilizacyjne, kulturowe między zacofanym południem i rozwiniętą gospodarczo północą Półwyspu – to problem, który pozostał do dziś. Niektórzy historycy wskazują na znaczenie zjawiska tzw. *brigantaggio*¹⁸, czyli walk na południu Włoch prowadzonych w latach 60. przez oddziały brygantów przeciwko wojskom nowej monarchii. *Bardzo istotnym problemem stało się też stworzenie nowej struktury administracyjnej zjednoczonego państwa włoskiego ostatecznie polegające na zaadaptowaniu systemu administracyjnego Piemontu z okresu poprzedzającego unifikację*¹⁹.

Wydźwięk filmu Blasettiego miał być jednak zdecydowanie pozytywny i podkreślać ciągłość między epokami Risorgimenta i faszyzmu. Pierwotna wersja finału *1860* stawiała w tym względzie kropkę nad i, porównując wiwatujące po bitwie „czerwone koszule” do maszerujących na Forum Romanum szeregów „czarnych koszul”. Po 1943 roku reżyser zadbał o wycięcie tego silnie propagandowego „współczesnego” fragmentu filmu. Fakt, iż zmiana finału była możliwa bez żadnego uszczerbku dla płynności i logiki narracji, świadczy o tym, że tak naprawdę apoteoza faszyzmu stanowi jedynie dodatkowy, odgórnie narzucony sens filmu, zaś istota i siła tego obrazu tkwi zupełnie w czymś innym. Po wycięciu bezpośrednich odnośników do reżimu Mussoliniego *1860* staje się peanem na cześć narodu jednoczącego się w imię wolności i niepodległości. Porusza zatem temat nieobcy żadnej, a szczególnie polskiej kinematografii (*Na Sybir* Henryka Szaro czy *Młody las* lub *Huragan* Józefa Lejtesa). Pod jego wymową mógłby prawdopodobnie podpisać się nawet czołowy przeciwnik faszyzmu Benedetto Croce, który postrzegał Risorgimento jako zwieńczoną pełnym sukcesem pierwszą fazę przebudzenia obywatelskiego mieszkańców Włoch. Przejęta przez powojenną historiografię Croceańska wizja zjednoczenia wszystkich klas i regionów w jeden organizm państwowy zdominowała na długie lata sposób myślenia i edukację włoską. Konkurencyjna interpretacja Risorgimenta pojawi się dopiero w twórczości Luchina Viscontiego (*Zmysły*, 1953; *Lampart*, 1963). Przysłowiowe już motto *Trzeba było*

coś zmienić, żeby wszystko pozostało jak dawniej – wyrażało rozczarowanie reżysera rezultatem walk zjednoczeniowych. Visconti zainspirowany myślą Antonia Gramsciego negował możliwość zaistnienia pełnej „jedności narodowej”, realne jest bowiem tylko osiągnięcie „jedności klasowej”. Negatywny osąd Risorgimento nie cieszył się jednak popularnością również w powojennych Włoszech. Był niewygodny zarówno dla Chrześcijańskiej Demokracji, jak i dla partii komunistycznej²⁰. Paradoksalnie zatem neoidealistyczna filozofia Giovanniego Gentile (zamordowanego w roku 1943 przez Ruch Oporu), spopularyzowana w widowiskowej formie przez Alessandra Blasettiego, przeżyła swojego autora.

Scypion Afrykański Carmine Gallone jako najpełniejszy wyraz *ducismo*

Z czasem Benito Mussolini zażęknął za mianem głównego „filozofa faszyzmu”, w związku z czym pozycja Giovanniego Gentile powoli zaczęła podlegać degradacji, choć jego teorie nigdy nie zostały oficjalnie zdezaktywowane. Pomimo iż był on nieoficjalnym współautorem *Doktryny faszyzmu*, opublikowanej w ramach *Encyklopedii włoskiej*, to w momencie jej ukazania się nie oddziaływał już bezpośrednio na politykę rządu, poświęcając się głównie pracy naukowej²¹. Mussolini w latach 30. odcinał się od klasycznie pojmowanego nacjonalizmu, stojąc na stanowisku, iż to nie naród tworzy państwo, lecz jest przez nie tworzony. Ta skrajnie antyindywidualistyczna postawa została dodatkowo uzupełniona o prężnie rozwijający się kult wodza – *ducismo*. Już w 1928 roku Benito Mussolini, jako przewodniczący Wielkiej Rady Faszystowskiej, połączył w swoim ręku wszystkie funkcje partyjne i państwowe oraz przybrał oficjalny tytuł Duce del Fascismo (pochodzący od łacińskiego terminu *dux*, czyli wódz). Do obowiązków jego podwładnych należało podtrzymywanie mitu geniusza, który nigdy się nie myli i nigdy nie wypoczywa (ponoć służba pozostawiała na noc światła w jego gabinecie na znak, iż Duce pracuje ku chwale ojczyzny po kilkanaście godzin na dobę²²). Hasło: *Mussolini ma zawsze rację*, stało się jednym ze sloganów reżimu, upowszechnianym przez media i instytucje publiczne. Wizerunki wodza, starannie dobierane przez niego samego (zabraniał na przykład publikacji zdjęć, na których się uśmiechał, gdyż *faszyzm jest rzeczą zbyt poważną, by się z niego naśmiewać*²³), wisiały we wszystkich miejscach publicznych. Porównywany do najwybitniejszych postaci historycznych, nazwany przez Piusa XI *mężem opatrnościowym*, który wyzwolił Włochy od herezji liberalizmu²⁴, cieszył się niemal boskim uwielbieniem ze strony obywateli swojego kraju.

Analizując fenomen *ducismo*, należy zwrócić uwagę na dwa główne czynniki, które miały wpływ na jego ukształtowanie. Przede wszystkim na znakomite wyuczucie przez Mussoliniego potęgi mass mediów kształtujących opinię publiczną. Sam Benito zaczynał karierę jako dziennikarz, znał więc doskonale wszelkie zasady efektywnego sterowania informacją. Wiele czasu poświęcał na lekturę prasy, a w pracę założonego przez niego dziennika „Il Popolo d’Italia” często osobiście ingerował. Doceniał również inne środki przekazu, w tym film (w 1924 roku założył wytwórnię L’Istituto Luce, produkującą propagandowe kroniki filmowe i dokumenty). W odróżnieniu od Hitlera, który najchętniej wykorzystywał rosnącą popularność radia, Mussolini preferował bezpośrednie oddziaływanie na słuchające go masy²⁵. Starał się jak najczęściej pokazywać i przemawiać publicznie. Choć

dziś może się to wydawać nieprawdopodobne, styl oratorski Duce porywał i hipnotyzował tłumy. Przemawiając z balkonu swojego pałacu, niczym ze sceny²⁶, wciągał widzów w dialog, angażując ich emocjonalnie. Można zaryzykować twierdzenie, że Mussolini był największą gwiazdą ery *divismo*, znakomitym aktorem, który zwykł mawiać, iż *Włochy to kraj teatru*²⁷.

Apoteozę postaci Mussoliniego najpełniej odzwierciedla jedna z najdroższych produkcji włoskiej kinematografii lat 30. – *Scypion Afrykański* (1937) w reżyserii Carmine Gallone. To gigantyczne przedsięwzięcie filmowe, nad którym praca trwała 233 dni i na potrzeby którego zużyto 224 000 metrów taśmy²⁸, miało na celu ugruntowanie kultu wodza oraz obudzenie w obywatelach Półwyspu ducha walki. Z punktu widzenia polityki zagranicznej faszystowskich Włoch, które dwa lata wcześniej zaatakowały Etiopię, cele przyświecające temu filmowi były zrozumiałe. Wpędziły jednak filmowców w pułapkę kina propagandowego, z której nie potrafili wyjść obronną ręką. Mimo że w ojczyźnie monumentalizmu filmowego kolosale zawsze cieszyły się wielką popularnością, *Scypion Afrykański* nie odniósł sukcesu na miarę *Cabirii*. Gdzieś w płątaniu olbrzymich dekoracji, tysięcy statystów, tabunów słoni i szczęku oręza zagubił się dynamizm i napięcie opowiadanej historii. Dominacja partii dialogowych nad niemymi (a w zasadzie oparcie licznych scen na monologach Scypiona i Hanibala) czy nieudolne prowadzenie poszczególnych wątków stanowią najistotniejsze mankamenty filmu, przesądzające o jego nieprzychylnym odbiorze. Agresywność i jednoznaczność ideologicznego przesłania *Scypiona* musiała razić nawet ówczesną publiczność przyzwyczajoną do wszechobecnej propagandy faszystowskiej. Nie zaradziła temu nawet widowiskowa sekwencja bitwy pod Zamą, której rozmach oraz okrucieństwo (szczególnie względem statystujących w niej słoni) były niezwykle jak na ówczesne czasy. Z dzisiejszego punktu widzenia najbardziej interesującym aspektem filmu Gallone jest jednak sposób wykorzystania w nim historii, która bardziej niż do celów rozrywkowych służyła przekazaniu konkretnych treści związanych z aktualną sytuacją polityczną.

Przede wszystkim sam wybór tematu nie był oczywiście dziełem przypadku. Mit starożytnego Rzymu zajmował pierwszoplanowe miejsce w kulturze faszystowskich Włoch. O jego rozpropagowanie postarał się w swojej reformie szkolnictwa Giovanni Gentile, kładąc duży nacisk na krzewienie kultury klasycznej, łaciny i filozofii. Mit ów stanowił też naturalny punkt odniesienia dla mieszkańców Półwyspu Apenińskiego, czujących się prawowitymi spadkobiercami Imperium Romanum (pomimo iż genetycznie nie mają oni ze starożytnymi Rzymianami nic wspólnego). Kult świetnej, acz odległej przeszłości bazował też na potrzebie zrekomensowania kompleksu niższości, jaki cechował młody naród włoski względem państw o znacznie starszym rodowodzie i stabilniejszej sytuacji ekonomicznej (Anglia, Francja). To właśnie ową tęsknotę za dominacją, drżemącą w społeczeństwie okupowanym przez wiele stuleci przez obce mocarstwa, znakomicie wykorzystał Mussolini, wcielając w życie plan podboju afrykańskich kolonii. Ten sam człowiek, który całkowicie potępił wojnę w Libii z 1911 roku jako barbarzyństwo przeciw ludzkości i niepotrzebny wydatek miliardów lirów, inwazję na Etiopię z roku 1935 przedstawiał w kategoriach zdobycia *ziemi obiecanej, która rozwiąże wszystkie problemy gospodarcze Włoch*²⁹. Używając zarówno racjonalnych, jak też irracjonalnych argumentów (*nikt nie może stanąć na drodze przeznaczeniu*³⁰),



Scypion Afrykański, reż. Carmine Gallone (1937)

zdołał przekonać opinię publiczną o słuszności tego posunięcia. Gdy w późniejszym okresie wojna z Etiopią (nazywanej wówczas Abisynią) przybrała dla Włochów niekorzystny obrót, faszystowska propaganda nie pozwalała na przedostawanie się do powszechnej wiadomości negatywnych informacji. Zdobyte po roku walk tereny wymagały znacznych wydatków finansowych, bez których nie można było z nich czerpać zysków, a przecież Europa znajdowała się w przededniu II wojny światowej. Ponadto Włochy przystąpiły do podbojów kolonialnych zbyt późno, w momencie gdy trwał już proces dekolonizacji. Większość ludzi była świadoma, że *Włosi przeważnie udawali się tam, by kraść, oszukiwać i szukać przygód, a nie krzewić kulturę i cywilizację*³¹. Mało kto jednak podejrzewał, że włoskie imperium w Etiopii przetrwa jedynie pięć lat.

W momencie produkcji *Scypiona Afrykańskiego* mit zwycięskiego podboju egzotycznych krajów pozostawał w narodzie wciąż żywy. Wszelkie zasługi w tym względzie przypisywano oczywiście nieomylnemu Duce, który swoim zdecydowaniem w podejmowaniu decyzji, błyskotliwością taktyki wojennej i błyskawiczną reakcją doprowadził do sukcesu. Tymi właśnie przymiotami musiał się cechować filmowy „faszystowski Scypion”. Angela Dalle Vacche, analizując tę postać, przyrównuje ją do wcześniejszego o niemal 25 lat słynnego bohatera *Cabirii* (1913) Giovanniego Pastrone – Maciste³². Umieśniony naturszczyc (Bartolomeo Pagano), który nie tyle gra, ile po prostu eksponuje na ekranie swoją fizyczność, w filmie Gallone ustępuje miejsca aktorowi teatralnemu (Annibale Ninchi), operującemu przede wszystkim słowem i dostojnym gestem. Amerykańska filmoznawczyni zauważa, iż bohaterowie ci symbolizują wczesną i późną fazę faszyzmu: dynamiczną, rewolucyjną epokę *squadrisimo* (bojówek) oraz znacznie bardziej stabilny reżim totalitarny.

Scypion z filmu Gallone nie przypomina człowieka z krwi i kości, lecz uosabia pewien abstrakcyjny model idealnego wodza. W odróżnieniu od postaci Garibaldiego z *1860* wrażenie boskości nie jest tu budowane na nieobecności, lecz na ciągłej obserwacji bohatera. Oprócz krótkiej sceny rodzinnej przed wyruszeniem do Afryki tytułowy bohater zawsze znajduje się w sytuacjach oficjalnych (debaty w senacie, przemowy do Rzymian) lub podczas pracy (przeгляд żołnierzy, obmyślanie strategii). Zna odpowiedź na każde zadane pytanie i nigdy się nie waha podczas podejmowania decyzji. Wzbudza entuzjazm tłumów, szacunek senatorów, przestrasza wroga. Jego długie, pełne patosu i kwiecistej retoryki monologi rozbijają porządek fabuły, przenosząc go w nieokreśloną, pozadiegetyczną przestrzeń. *Scypion nadaje bieg rzeczy zdarzeniom, jakby był abstrakcyjnym pojęciem wznoszącym się ponad historią*³³. Postać rzymskiego wodza zostaje silnie przeciwstawiona przywódcy wojsk kartagińskich, Hannibalowi, również w warstwie formalnej. Sceny rzymskie odznaczają się harmonią choreografii, geometrycznym porządkiem przestrzeni oraz jasną kolorystyką, podczas gdy wojska przeciwników są filmowane w niskim kluczu, odważnie operując światłem i cieniem, tak by wywołać wrażenie piekielnych czeluści. Ruchy Kartagińczyków są chaotyczne, pozbawione ładu, nieukierunkowane na osiągnięcie konkretnego celu. Zwolennikom Hannibala brakuje rzymskiej dyscypliny, wyrażającej się symbolicznie w „rzymskim pozdrowieniu” oraz karnym marszu. Przede wszystkim zaś nie mają oni wodza, który potrafiłby tak przekonująco, jak Scypion, zagrzewać ich do walki, a w odpowiednim momencie wesprzeć na duchu; dowódcy nieskazitelnie moralnie, nieustraszonego w obliczu wroga i troszczącego się o swoją rodzinę. Brak im po prostu Duce i dlatego są skazani na klęskę.

Wielokrotnie podkreślany wpływ Mussoliniego na masy znajduje najpełniejsze odzwierciedlenie w filmie Carmine Gallone. Co prawda nawet najbardziej spektakularne operowanie statystami nie zrekompensuje problemów z prowadzeniem narażonej, lecz trzeba przyznać, że sceny masowe zostały tu rozwiązane po mistrzowsku. Tłumy, które wnoszą ręce w powitalnym geście na widok Scypiona ukazującego się u szczytu schodów, stanowią wizualny ekwiwalent założeń mussolinizmu. *W państwie faszystowskim jednostka jest nie unicestwiona, lecz raczej pomnożona, tak jak w pułku żołnierz jest nie pomniejszony, lecz raczej pomnożony przez liczbę swoich towarzyszy*³⁴. Podniesione do góry ramiona tworzą w istocie jedno wspólne ramie, a okrzyk wydobywający się z tysiąca gardel brzmi jednogłośnie. Rzymianie zgromadzeni przed obliczem Scypiona, wypełniający każdą wolną przestrzeń, zwracają oczy w tym samym kierunku, w kierunku wodza. Są gotowi uczynić wszystko na każde jego skinienie. Dla tłumy nie istnieje inna moralność poza tą reprezentowaną przez Duce. Stąd już blisko do analogii ze słynnym *Triumfem woli* Leni Riefenstahl.

Zachowanie mas przewijających się przez kadry *Scypiona Afrykańskiego* nieodparcie przywodzi na myśl mechanizmy opisane przez Eliasa Canettiego w eseju *Masa i władza*. Tym bardziej iż przemyślenia noblisty zrodziły się właśnie z obserwacji narodzin europejskiego faszyzmu. Zdaniem Canettiego tłum nie jest prostą sumą jednostek, ale zupełnie nowym tworem, rządzącym się odrębnymi prawami i zdolnym do wszelkiego rodzaju okrucieństwa. *O właściwej dla masy żądzy niszczenia często się mówi, jest to jej pierwsza cecha, zwracająca uwagę, i nie da się zaprzeczyć, że spotkać ją można wszędzie, w najróżniejszych krajach i kulturach*³⁵. Podobnie pierwszym zadaniem żołnierzy zwerbowanych przez Scypiona staje się podpalenie obozu Kartagińczyków. Sekwencja pożaru nie akcentuje dramatu umie-

rających w płomieniach obozowiczów. Piękne kadry, znakomicie operujące światłocieniem, podkreślają jedynie słuszne zwycięstwo sprytnych Rzymian. *Ze wszystkich środków niszczących największe wrażenie robi o g i e ń. Widać go z daleka, przyciąga innych. Niszczy w sposób nieodwołalny. Po pożarze nic nie jest takie jak przedtem. Masa, która podkłada ogień, uważa się za niezwykłą. Wszyscy wokół się do niej przylaczają. Wszyscy wrogowie zostaną przez ogień zniszczeni. Jest to, jak się przekonamy, najsilniejszy symbol masy. Po zniszczeniu musi zgasnąć jak ona sama*³⁶.

Zwieńczeniem *Scypiona Afrykańskiego* jest oczywiście długa sekwencja bitwy pod Zamą (202 p.n.e.) otwierającej okres niepodzielnego panowania Rzymian w basenie Morza Śródziemnego (podczas realizacji tej sekwencji plan filmowy wizytował sam Mussolini). Naprzeciwko siebie stają dwa wrogi wojska. Kartagińczycy z góry są skazani na klęskę, co potwierdza rozpaczliwa prośba Hannibala o pokój, którą Scypion bez wahania odrzuca. Napięcie wibrujące między dwiema masami może znaleźć ujście jedynie w bezpośredniej walce. W początkowej fazie bitwy Rzymianie z powodzeniem odpierają atak słoni bojowych. Następnie sami nacierają i ostatecznie niszczą przeciwnika. Sekwencja ma bardzo dynamiczny charakter, jest pokazywana w wielu ujęciach i z różnych punktów widzenia. Szczególnie okrutny los spotyka tutaj nieszczęsne zwierzęta, ranione strzałami prosto w oczy, dżgane dzidami i przewracane na grzbiet. Rzecz jasna trupy po obu stronach też ściele się gęsto, lecz – jak powtarza nieustraszenie Scypion – obowiązkiem rzymskiego wojownika jest zginąć za ojczyznę. Tyrtejskie zawołania odnoszą w końcu skutek i na ekranie może rozbrzmieć finałowy okrzyk: *Kanny pomśczone! Kiedy wrogowie leżą już pokotem, milknie na zawsze ich głośny, zjednoczony krzyk, groźba, której się słusznie obawiano. Najcichszą masą jest masa m a r t w y c h w r o g ó w*³⁷.

Zarówno film Alessandra Blasettiego, jak i produkcja Carmine Gallone, posługując się kostiumem historycznym, przekazywały – w mniej lub bardziej zawoalowany sposób – tezy faszystowskiej propagandy. *1860* czyni to jednak w sposób zdecydowanie bardziej atrakcyjny dla widza, podczas gdy wymowa ideologiczna *Scypiona Afrykańskiego* całkowicie przytłacza opowiadaną w nim historię. Obydwa filmy, mimo że dzieli je dystans zaledwie czterech lat, stanowią znak swoich czasów. Odbijają się w nich przemiany zachodzące w obrębie reżimu Mussoliniego, który coraz bardziej oddalał się od popierającego go początkowo społeczeństwa, by zamknąć się w iluzji, która w niedługim czasie stała się przyczyną jego destrukcji. Risorgimento oraz faszyzm to dwa podstawowe tematy (obok zagadnienia Ruchu Oporu oraz kontestacji 1968 roku), do których włoscy reżyserzy nieustannie powracają, wciąż na nowo je interpretując. W każdym pokoleniu okazuje się, że zajęcie stanowiska wobec teraźniejszości uwarunkowane jest ustosunkowaniem się do przeszłości. W garderobie teatru historii nowych kostiumów z pewnością nie zabraknie.

ANITA BIELAŃSKA

- ¹ H. Samsonowicz, *W garderobie teatru historii* (wywiad Włodzimierza Kalickiego z prof. Henrykiem Samsonowiczem), „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 304.
- ² Za: T. Miczka, *Dziesięć tysięcy kilometrów od Hollywood. Historia kina włoskiego od 1896 do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku*, Kraków 1972, s. 74.
- ³ V. Zagarrío, *L'immagine del fascismo. La revisione del cinema e dei media nel regime*, Roma 2009, s. 168.
- ⁴ D. Mack-Smith, *Mussolini*, tłum. J. G. Brochocki, Warszawa 1994, s. 183.
- ⁵ Tamże, s. 183.
- ⁶ Tamże, s. 184.
- ⁷ J. Szymanowska, *Wielkie spory ideologiczne*, w: *Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. J. Ugniewska, Warszawa 2001, s. 95.
- ⁸ G. Gentile, *Źródła i doktryna faszyzmu*, Warszawa 1933, cyt. za: http://metapedia.konserwatyzm.pl/wiki/Doktryna_faszyzmu (dostęp: 08.02.2010).
- ⁹ Tamże.
- ¹⁰ V. Zagarrío, dz. cyt., s. 219.
- ¹¹ M. Landy, *Italian Film*, Cambridge 2000, s. 62.
- ¹² D. Mack-Smith, dz. cyt., s. 177.
- ¹³ G. Gentile, dz. cyt.
- ¹⁴ J. A. Gierowski, *Historia Włoch*, Wrocław 1999, s. 409.
- ¹⁵ A. Dalle Vacche, *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema*, Princeton 1992, s. 108.
- ¹⁶ M. Żywczyński, *Włochy nowożytne 1796-1945*, Warszawa 1971, s. 173.
- ¹⁷ T. Wituch, *Garibaldi*, Wrocław 1983, s. 238.
- ¹⁸ G. Miglio, *L'asino di Buridano*, Vicenza 1999.
- ¹⁹ S. Bielański, *Tradycje federalizmu we Włoszech. Studia nad włoskim piśmiennictwem historyczno-politycznym XVIII i XIX wieku ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Carlo Cattaneo*, Kraków 2002, s. 89.
- ²⁰ A. Helman, *Urok zmięczenia. Filmy Luchina Viscontiego*, Gdańsk 2001, s. 103.
- ²¹ E. E. Tannenbaum, *L'esperienza fascista. Cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, Milano 1974, s. 92.
- ²² D. Mack-Smith, dz. cyt., s. 150.
- ²³ Tamże, s. 150.
- ²⁴ Tamże, s. 214.
- ²⁵ E. E. Tannenbaum, dz. cyt., s. 256.
- ²⁶ Tamże, s. 169.
- ²⁷ Tamże, s. 169.
- ²⁸ T. Miczka, dz. cyt., s. 90.
- ²⁹ D. Mack-Smith, dz. cyt. s. 261.
- ³⁰ A. Del Boca, *L'impero*, w: *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, red. M. Isnenghi, Roma 1998, s. 420.
- ³¹ Tamże, s. 431.
- ³² A. Dalle Vacche, dz. cyt., s. 25.
- ³³ Tamże, s. 25.
- ³⁴ B. Mussolini, *Doktryna faszyzmu*, Lwów 1935, Poznań – Łódź 1992, cyt. za: http://metapedia.konserwatyzm.pl/wiki/Doktryna_faszyzmu (dostęp: 08.02.2010).
- ³⁵ E. Canetti, *Masa i władza*, tłum. E. Borg, M. Przybyłkowska, Warszawa 1996, s. 30.
- ³⁶ Tamże, s. 22.
- ³⁷ Tamże, s. 44.