

# Zabójstwo Aldo Moro według Marco Bellocchia, czyli o kontestacyjnych pragnieniach i złudzeniach

(*Witaj, nocy*)

ANNA MILLER

*Kiedy bunt w szaleństwie i furii idzie dalej,  
by powiedzieć „wszystko albo nic”, a zatem  
neguje naturę ludzką, zdradza sam siebie.*

Albert Camus

W pierwszej połowie lat 60. Marco Bellocchio za sprawą swego debiutu *Pięści w kieszeni* (*I pugni nel tasca*, 1965) został okrzyknięty prekursorem „kina kontestacji”, głosem młodego pokolenia zbuntowanych Włochów ujawniających, podobnie jak ich rówieśnicy w innych krajach europejskich, wady ówczesnego systemu społecznego<sup>1</sup>. W latach 70. rozgłos wokół reżysera ucichł (realizował wtedy filmy dryfujące w stronę melodramatu z wyraźnym, lecz dość naiwnym tropem psychoanalitycznym). Zainteresowanie krytyki wzbudziły dopiero utwory powstałe na początku XXI wieku: *Czas religii* (*Ora di religione*, 2002) oraz *Witaj, nocy* (*Buongiorno, notte*, 2003).

Ostatni z wymienionych filmów, pokazany na jubileuszowym festiwalu w Wenecji w 2003 roku<sup>2</sup>, podejmuje temat najbardziej wstrząsającej zbrodni politycznej w dziejach Republiki Włoskiej – porwania oraz zabójstwa przez Czerwone Brygady wielokrotnego premiera Włoch i ówczesnego lidera chadecji Aldo Moro. Akt ten był odpowiedzią terrorystów na propozycję tzw. historycznego kompromisu, jaki chciał zawrzeć ze stronnictwem chrześcijańsko-demokratycznym następcą Togliattiego (długoletniego przywódcy Włoskiej Partii Komunistycznej), Enrico Berlinguer. Obrona przez sekretarza generalnego partii strategia polityczna, która polegała na włączeniu komunistów do koalicji (oznaczała zatem *de facto* uzyskanie przez nich bezpośredniego wpływu na kierowanie krajem), została odczytana przez radykalne ugrupowania jako zdrada „interesów proletariatu”. Zdaniem ekstremistów zbudowanie nowego, lepszego społeczeństwa wymagało bowiem całkowitego zniszczenia istniejącego porządku. Fala krwawych zamachów mających na celu rozbięcie zastanych struktur władzy, jaka przeszła przez Włochy w latach 70., spowodowała, że dziesięciolecie to jest nazywane „dekadą ołowiu” (*anni di piombo*).

Precyzyjnie zaplanowany akt terroru, który uniemożliwił sojusz chadecji z komunistami, miał miejsce 16 marca 1978 roku. Moro został porwany w drodze ze swego domu do siedziby włoskiego parlamentu, gdzie miał wygłosić przemówienie wzywające do poparcia decyzji o wejściu Włoskiej Partii Komunistycznej w struktury rządowe. Niespełna dwuminutowa akcja Czerwonych Brygad, przez wielu porównywana z nieudanym zamachem na Togliattiego w roku 1948 (wtedy także mówiono o „końcu republiki”), wstrząsnęła całym społeczeństwem; w wyniku ulicznej strzelaniny zginęło pięciu członków ochrony lidera chadecji.

Policja okazała się bezradna w poszukiwaniach zakładnika, rząd zaś nie chciał negocjować z porwaczami i odmówił dokonania proponowanej przez oprawców „transakcji”: wypuszczenia z więzień aresztowanych „brygadierów” w zamian za uwolnienie Moro. Nie pomogły listy przewodniczącego chadecji pisane do partyjnych kolegów oraz do bliskiego mu papieża Pawła VI<sup>3</sup>. Po 55 dniach niewoli Moro został zamordowany; jego ciało odnaleziono (dzięki wskazówce terrorystów) w Rzymie, w bagażniku czerwonego renault zaparkowanego między siedzibą chadecji i Włoskiej Partii Komunistycznej (dokładnie w połowie drogi), co odczytano jako symboliczny znak niedokończonej podróży „pojednawczej” byłego premiera. Moro miał dwa pogrzeby: jeden o charakterze prywatnym (rodzina, spełniając wolę zmarłego, nie zaprosiła na uroczystość pochówku żadnego przedstawiciela rządu), drugi – oficjalny – zorganizowany przez włoskie władze.

Tragiczna historia Moro stała się źródłem inspiracji dla wielu reżyserów. Była ona m.in. kanwą filmu Giuseppe Ferrary *Sprawa Moro (Il caso Moro)*, 1986; w postać przewodniczącego chadecji wcielił się wtedy Gian Maria Volonté – ikona włoskiego kina politycznego) czy utworu Renzo Martinello *Piazza delle cinque lune*, zrealizowanego w tym samym roku, co *Witaj, nocy*. Za wręcz profetyczny można natomiast uznać film z 1976 roku w reżyserii Elia Petriego, *Todo modo*. Volonté gra w nim bowiem postać do złudzenia przypominającą Aldo Moro: bohater mówi o historycznym kompromisie i zostaje zamordowany, podobnie jak dwa lata później „prawdziwy” przewodniczący chadecji.

Zanim przejdę do analizy dzieła Bellocchia, zaznaczę, że *Witaj, nocy* stanowi najpełniejsze świadectwo światopoglądu reżysera, który od lat wyraża w swych filmach sprzeciw wobec instytucji uznawanych za paradygmatyczne dla włoskiej kultury, a zatem rodziny i Kościoła katolickiego<sup>4</sup>. Warto przy tym wyeksponować swoistą ewolucję twórczości *regista arrabbiato*. Wydaje się bowiem, że z upływem czasu formy jego buntu znacząco się zmieniły – zawarty w dziełach artysty protest ma inny ton niż czterdzieści lat temu.

Przejście Bellocchia od radykalizmu do politycznego umiarkowania wyraziście unaocznia przypomnienie kilku wybranych faktów z biografii twórczej reżysera oraz choćby skrótowny przegląd powstałych w ciągu kilku dekad „zaangażowanych fabuł” artysty. Bellocchio, który porzucił studia na wydziale literatury i filozofii Uniwersytetu Katolickiego w Mediolanie na rzecz pisania do lewicowego periodyku prowadzonego przez starszego brata Pier Giorgia – „Quaderni Piacentini” – zrealizował w 1967 roku satyrę polityczną *Chiny są blisko (La Cina è vicina)* uhonorowaną w Wenecji Srebrnym Lwem i nagrodą FIPRESCI. Po festiwalowym pokazie prasa, czyniąc aluzje do przyjętego przez *regista arrabbiato* kierunku politycznego ataku, pisała, że reżyser *wyjmuje pięści z kieszeni i wymierza ciosy na lewo i na prawo*<sup>5</sup>. Rzeczywiście trudno orzec, by Bellocchio, kamuflując swój

dyskurs o „walce klas” fabułą o czworokacie erotycznym, opowiadał się swoim filmem za jakąkolwiek opcję polityczną. Jak zauważa Lino Micciché w swej antologii kina włoskiego lat 60., socjaliści w filmie Bellocchia to grupa opętana żądzą władzy, komuniści przypominają „odrętwiąłą opozycję”, zaś „chińczycy” (maoiści) są przedstawieni jako neurotycy, sfrustrowani ultrakonserwatywną edukacją, w której seks stanowi temat tabu <sup>6</sup>.

W 1968 roku reżyser nawiązał kontakt z ruchami studenckimi (doświadczenie to wykorzystał twórczo przy realizacji etiudy *Discutiamo, discutiamo*), a także wstąpił, jak mówi, *ze względu na ideę rewolucji* do Partii Marksistów-Leninistów (Unione dei Comunisti Italiani Marxisti-Leninisti), gdzie zaangażował się we współpracę przy realizacji dwóch propagandowych dokumentów <sup>7</sup>: *Il popolo calabrese ha rialzato la testa* oraz *Viva il Primo Maggio rosso proletario*. Deklarował wówczas wątpliwość, która sprawiła, że nie chciał być artystą burżuazyjnym, zwróciła mnie ku służbie politycznej, przekształconej następnie w służbę ludowi (z perspektywy czasu przyznawał zaś, iż tym, czego oczekiwano od „nawróconych synów burżuazji”, było obdarowanie partii pieniędzmi <sup>8</sup>). We wspomnianym epizodzie – segmencie nowelowego filmu *Amore e rabbia* – Bellocchio z właściwą sobie ironią skomentował wydarzenia bieżące: studenckie protesty oraz okupację szkół wyższych, wskazując, iż masowe wystąpienia włoskiej młodzieży są także, niejako bezpośrednio, wyrazem buntu przeciw funkcjonowaniu samej instytucji uniwersytetu, i to nie tylko z uwagi na hierarchiczną strukturę uczelni.

Kontynuację tematu politycznego stanowi wreszcie film *Dajcie potwora na pierwszą stronę* (*Sbatti il mostro in prima pagina*, 1972). W filmie, którego akcja rozgrywa się w przededniu wyborów parlamentarnych (w Mediolanie Anno Domini 1972), odnajdziemy wiele odniesień do ówczesnych wydarzeń (min. dokumentalny *footage* z pogrzebu Feltrinellogo znanego wydawcy mediolańskiego, manifestację robotników z fabryki Pirelli skandujących hasło: *wypuście towarzyszy, wsadźcie panów* – oraz slogany świadczące o radykalizacji postaw ugrupowań posługujących się terrorem).

O ile w tych trzech wspomnianych filmach Bellocchio odnosił się do współczesnych mu zjawisk politycznych, o tyle *Witaj, nocy* to utwór zrealizowany z perspektywy czasu; film stanowi zatem swoistą *refleksję nad klęską utopii* <sup>9</sup> oraz próbę rozliczenia się reżysera z kontestacyjną przeszłością i bliskimi mu niegdyś poglądami lewackimi. Jak ujawnia reżyser w jednym z wywiadów: *to właśnie upadek komunizmu wywołał we mnie konieczność rewizji własnych poglądów i przeszłości. (...) Kiedy anuluje się ideę, w rzeczywistości ta idea nie znika, zostaje nostalgia, „święty obraz”, iluzja szczęścia* <sup>10</sup>.

Film nie rości sobie pretensji do zgodności z prawdą historyczną <sup>11</sup>. Dystans twórczy podkreślają zmienione imiona „brygadierów”: Mario Moretti (szef) to w filmie Mariano, Prospero Gallineri to Primo, Gesmondo Maccari to Ernesto, a Anna Laura Braghetti to Chiara. To ona jest główną bohaterką filmu i właśnie na niej skupia uwagę Bellocchio.

Sam reżyser, wypowiadając się o *Witaj, nocy*, podkreślał dwa aspekty filmu, który jego zdaniem może być odczytywany jako deklaracja światopoglądowa: głos sprzeciwu wobec wszelkiego fanatyzmu politycznego (*w momencie gdy „brygadierzy” negują wartość ludzkiego życia /.../ otwieramy abstrakcyjny wymiar szaleństwa, nieludzkości, która musi być radykalnie napiętnowana. /.../ Zabicie z zimną*

*krwią człowieka, ponieważ reprezentuje określone poglądy czy partię, nie ma dla mnie innego wymiaru niż psychopatyczny* <sup>12</sup>), lecz ma także walor osobisty.

O zamiarze ukierunkowania na bardziej uniwersalną wymowę filmu świadczą, prócz przywołanych słów artysty, zmiany kolejnych wersji scenariusza. Początkowo okres niewoli Moro miał zostać opowiedziany pośrednio – przez działania i reakcje sztabu premiera oraz jego asystenta. Ten ostatni, zawsze w domu, w oczekiwaniu na telefon informujący o losach Moro, jest – podobnie jak przewodniczący chadeków – w pewnym sensie więźniem. Po ataku na World Trade Center Bellocchio planował wpleść do filmu o zabójstwie chadeka tragedię nowojorską: *miał to być rodzaj flashbacku. Nosilem się z zamiarem skonfrontowania obu tych wydarzeń. Potem zrozumiałem, że jakakolwiek konfrontacja między nimi byłaby zbyt sztuczna (...), zrezygnowałem więc z tego pomysłu* <sup>13</sup>.

Osobisty charakter utworu akcentuje natomiast zamieszczona przez Bellocchia dedykacja otwierająca film (*mojemu ojcu*), następujący komentarz reżysera: *Mój ojciec miał coś wspólnego z Moro (...), on także był człowiekiem bardzo wytrwałym, głęboko „ludzkim”. (...) Obraz mojego ojca „wszedł” do filmu i dał początek wizerunkowi osoby, której nigdy nie poznałem. Może nieprzypadkowo wybrałem Roberto Herlitzkę – aktora pochodzącego z północy, który mówi z północnym akcentem jak mój ojciec* <sup>14</sup>.

W podobny sposób można tłumaczyć obsadzenie własnego syna, Pier Giorgia Bellocchio, w roli jednego z „brygadierów” (Ernesto) oraz wyraźną stylizację przewodniczącego chadecji na samego siebie.

Wydaje się jednak, że rozliczając się ze swym „maoizmem” i wracając do przeszłości, reżyser identyfikuje się w filmie przede wszystkim z postacią młodego bibliotekarza Enzo Passoscuro. Ten ostatni okazuje się bowiem autorem scenariusza (o porwaniu Aldo Moro) pod tytułem *Witaj, nocy*, przypadkowo znalezionej w pokoju Chiary. Swoiste „przejście”, zmianę poglądów Bellocchia od politycznego radykalizmu do socjalistycznego umiarkowania, które sugeruje już nazwisko współpracownika dziewczyny (Passoscuro oznacza „przekraczanie ciemności”), dobitnie obrazuje scena rodzinnego obiadu zorganizowanego w rocznicę śmierci ojca kobiety – weterana ruchu oporu w walce z faszyzmem. Enzo chętnie przyłącza się bowiem do wspólnego odśpiewania starej rewolucyjnej pieśni *Fischia il vento* (*Gwiżdże wiatr*) <sup>15</sup>, lecz jednocześnie wyraża gwałtowny sprzeciw wobec działalności Czerwonych Brygad <sup>16</sup> – w rozmowie z bratem Chiary bibliotekarz ubolewa, że są ludzie pragnący zmienić świat za pomocą pistoletu. Natomiast na podziw Antonia dla Brigade Rosso, które w jego opinii poświęcają się dla wyzyskiwanych, a zatem są godne szacunku, odpowiada: *va fanculo*, co zgrabnie przetłumaczono jako: *nie chrzań* <sup>17</sup>.

Za swoisty komentarz reżysera do komunistycznego epizodu z przeszłości można także uznać scenę omyłkowego zabrania Enzo przez policję podejrzewającą go o wyrysowanie krwią symbolu Czerwonych Brygad w bibliotecznnej windzie. Przywołany filmowy segment jest świetnie rozegrany dramaturgicznie, zarówno jeśli chodzi o regułę strzelby Czechowa (widz jest przekonany, że policja idzie aresztować Chiare), jak i o montaż równoległy samej sekwencji (ujęcia wbiegającej po schodach policji są przeplatane obrazami wjeżdżającego windą Enzo oraz wchodzącej na piętro przerażonej dziewczyny). Epizod ten uzmysławia bowiem, jak łatwo można otrzymać etykietkę lewackiego ekstremisty, nie będąc wcale politycz-



nym radykałem<sup>18</sup>. Tym samym sekwencja dopowiada niejako motywację postępowania bohaterki, która odmawia udziału w „politycznej paranoi”.

Warto zwrócić uwagę, że podczas przywołanej „zaangażowanej” rozmowy młodych Włochów na drugim planie widzimy młodą parę. Kontrapunktem dla dyskursu politycznego jest zatem sfera życia prywatnego. Nieco wcześniej mowę wspominającą zmarłego oraz jego utopijne poglądy przerywa wejście nowożeńców – wuj porzuca swą tyradę przywołującą słowa partyzanta (wierzył, że *gdyby każdy zrobił jedną piątą tego, co może (...) zapanowałyby powszechna miłość, pokój, sprawiedliwość, braterstwo, radość*), by skostatować: *patrzcie, młoda para!* Hipotezę zniwelowania „wielkiej polityki” przez prywatność potwierdza także ukazanie w filmie momentu przybycia Aldo Moro do „więzienia” (obraz prezentujący wnoszenie skrzyni z przewodniczącym chadecji do wynajętego przez „brygadierów” mieszkania jest nieostry; „akcja” rozgrywa się w tle: dwie trzecie kadru zajmuje dziecko pozostawione pod opieką Chiary przez sąsiadkę). Podobny wydzźwięk ma scena, w której dziewczyna słucha wiadomości telewizyjnych: w tym samym ujęciu, gdy głos spikera (z offu) zawiadamia widzów, że *należy sądzić, iż sprawa ma kontekst polityczny*, oglądamy Chiare karmiącą dziecko<sup>19</sup>.

Wydaje się istotne, że bohaterka od początku filmu jest usytuowana między życiem a śmiercią. Wyraziście obrazuje to scena przyjęcia dziecka od sąsiadki. W tle słyszymy bowiem wiadomości telewizyjne: głos spikera z offu informuje o tragicznym porwaniu Moro oraz ofiarach akcji – pięciu zabitych ochroniarzach. Ujęcie jest zatem zbudowane na zasadzie kontrastu: w warstwie wizualnej mamy symbol życia – niewinne niemowlę, warstwa dźwiękowa przypomina natomiast o śmierci, mroku politycznej działalności<sup>20</sup>.

Zasygnalizowana opozycja życia i jego kresu, dobra i zła, prawdy oraz fałszu jest obecna w zasadzie od pierwszych kadrów filmu dzięki wyrazistej grze światłem, opozycji „ciemno – jasno”. Utwór otwiera plama czerni; kamera eksploruje wnętrze ciemnego mieszkania, podczas gdy z offu dobiega głos: *Dzień dobry państwu, zanim wejdziemy do środka, jeszcze kilka informacji na temat domu: ma sześć mieszkań, ładnych i cichutkich...* Sytuacja wydaje się zatem klarowna: oto jesteśmy świadkami próby sprzedania lub wynajęcia apartamentu. Przypuszczenia widza uzyskują potwierdzenie, gdy handlujący nieruchomościami wprowadza do mieszkania parę bohaterów, kontynuuje zachwalanie (wskazuje na *pojemny przedsionek, porządną podłogę, drzwi*), jednocześnie odsłaniając okna lokalu. Gdy mężczyzna wypowiada słowa *jasno tu*, obraz jednak zaprzecza jego słowom: kamera wykonuje bowiem jazdę, ukazując plamę czerni. Zachowanie małżonka, który oddał się, by w mroku wymierzać odległości krokami, w czasie gdy żona kontempluje zalany światłem salon i ogródek, wywołuje u widza uczucie niepewności oraz wątpliwości. Nie jest on zbyt zaskoczony, kiedy okazuje się, że „nowożeńcy” to w rzeczywistości „brygadierzy”, którzy kupują mieszkanie – przyszłe więzienie dla Aldo Moro.

Dom, sfera sacrum, oaza bezpieczeństwa, spokoju oraz rodzinnego ciepła, zostaje zatem odarty z właściwych mu wartości – stanowi wyłącznie zasłonę dla zbrodniczych zamiarów organizacji; także małżeństwo, symbol bliskości, zaufania, odpowiedzialności dwóch kochających się osób to jedynie wygodne alibi stworzone na użytek otoczenia (Chiara wkłada obrączkę, gdy do drzwi dzwoni sąsiadka; zdejmuje pierścienek od razu po powrocie z pracy).

Dziewczyna (jej imię znaczy „jasna”) początkowo przynależy niejako do mroku klaustrofobicznej przestrzeni mieszkania, które symbolicznie odzwierciedla zamknięcie „brygadierów” w pułapce ideologicznego fanatyzmu. Zaślepienie kobiety (bohaterka nawet przed snem czyta *Świętą rodzinę* Marksa), hermetyczność jej przekonań doskonale ukazuje sekwencja zamykania okien, które sugerują (jak często się w filmach Bellocchia zdarza) możliwość „wyjścia”, otwarcia się. Dopiero w miarę upływu czasu, pod wpływem „obcowania” z więźniem, Chiara wyzwala się z ideologicznego zamknięcia, o czym dobitnie świadczą jej senne marzenia prezentujące sędziwego zakładnika przechadzającego się po domu. Finałowa sekwencja filmu, w której kobieta wyobraża sobie oswobodzonego Moro idącego o świcie przez ulicę i witającego nowy dzień, może być interpretowana jako ostateczna przemiana moralna Chiary. Zauważmy zatem, że paradoksalnie to fizycznie uwięziony premier jest wolny, gdyż deklaruje otwarcie na dialog, chęć zrozumienia swych prześladowców, podczas gdy oprawcy początkowo nie potrafią wyjść z pułapki własnych przekonań.

Fanatyzm członków Czerwonych Brygad wyraziście uwypukla scena oglądania przez nich wiadomości telewizyjnych. W czasie gdy Giovanni Galloni (autentyczny polityk chadecji) komentuje odnalezienie zdjęcia uwięzionego Moro, grupa terrorystów zaczyna powtarzać z rosnącym zaangażowaniem, niczym swoistą litanię, zdanie: *la classe operaia deve dirigere tutto* (dosł. *klasa robotnicza musi wszystkim rządzić*, przetłumaczone jako: *prowadź ludu pracujący*), po którym następuje przypominająca teledysk, szybko zmontowana pod muzykę Verdiego (!)<sup>21</sup> sekwencja fragmentów filmów propagandowych ze Stalinem. Porównanie zamachowców do wyznawców Kościoła pada zresztą w filmie wprost, z ust Aldo Moro. Odnosi on bowiem ich oddanie sprawie do entuzjazmu pierwszych chrześcijan, konstatując, iż poglądy „brygadierów” to *także religia*. Moro obnaża tym samym „sekiarski”, a zatem sprzeczny z deklarowanym, sposób myślenia terrorystów, zaznaczając jednocześnie, iż Kościół zmienił swe metody działania: *wszak ostatnia krucjata miała miejsce w 1270 roku, a ostatnią czarownicę spalono na stosie w początkach XVIII wieku*. Zaślepienie „brygadierów” ideologią, która ma w pogardzie ludzkie życie, dobitnie uzmysławiają także słowa jednego z oprawców, twierdzącego, że *dla zwycięstwa proletariatu można zabić własną matkę*.

Motywy religijne – gesty chrześcijańskiej wiary – pojawiają się w filmie wielokrotnie. Aldo Moro – bezbronna ofiara zamachu (przewodniczącego chadecji oglądamy po raz pierwszy, gdy skulony leży na więziennym łóżku) – jest osobą głęboko ufającą Bogu. Przez wizjer – z punktu widzenia Chiary – widzimy, że porwany modli się oraz wykonuje znak krzyża przed rozpoczęciem posiłku. Wiarę w boską opatrność zdradzają nie tylko wypowiedziane przez bohatera słowa, ale także listy, które decyduje się wysłać do papieża Pawła VI i rodziny: przede wszystkim żony oraz wnuczka. Pełne miłości, czułości (*Kochana Noretto /.../ ucałuj ode mnie wszystkich, każdą twarz i każde oczy. Niech Twoje ręce przekażą tkiwość, którą czuję /.../ moja najukochańsza*), ujawniają one nadzieję, jaką Moro pokłada w Stwórcy (*Taka jest wola Boża. Chciałbym ujrzeć /.../ nasze przyszłe spotkanie*)<sup>22</sup>. Podobnie zatem jak we wcześniejszym *Czasie religii*, Bellocchio podkreśla prywatny, osobisty wymiar religijności bohatera, która wyraża się przede wszystkim w miłości do bliźniego, mającej tu jednak źródła świeckie.

Wydaje się, że w toku fabuły terrorystka Chiara nawraca się pod wpływem obcowania z więźniem, czego najwyrazistszym przykładem jest – wspomniana już –

ostatnia sekwencja filmu. Sygnałami budzenia się wrażliwości bohaterki na ludzką krzywdę są natomiast „wizje” dziewczyny, które widz identyfikuje jako jej fantazje z uwagi na zastosowanie zwolnionego tempa ruchu. Podczas odczytywania przez brygadierów wyroku na Moro dziewczyna wyobraża sobie bowiem, że oprawcy mają odwagę ujawnić swe twarze przed skazanym; a przed posiłkiem, umożliwiającym kobiecie uwolnienie przewodniczącego chadecji (w marzeniach Chiara dosypuje swym towarzyszom do zupy środki nasenne), „brygadierce” wydaje się, iż kompani wykonują znak krzyża.

Kościół instytucjonalny w filmie Bellocchia niewiele ma wspólnego z wartościami postulowanymi przez etykę chrześcijańską. Podczas gdy Moro rozmawia z „brygadierem” na temat pokuty i przebaczenia, ksiądz w transmitowanej w telewizji homilii wykrzykuje z ambony, że *dla oprawców nie znamy okoliczności łagodzących*. Proboszcz, który zjawia się przypadkiem w więzieniu przewodniczącego chadecji, by pobłogosławić dom, ogranicza się jedynie do bezrefleksyjnego, mechanicznego „odklepania” modlitwy oraz pokropienia apartamentu wodą święconą. Kleryk ufnie przyjmuje wytłumaczenie nagłego omdlenia Chiary („brygadier” wyjaśnia, że żona jest zmęczona, gdyż *spodziewa się dziecka*) i z zadowoleniem, wynikającym z otrzymania wysokiego datku „na ofiarę”, szybko opuszcza mieszkanie terrorystów. Papież, który prowadzi oficjalny pogrzeb premiera, w obecności dygnitarzy politycznych (w filmie wykorzystano dokumentalny *footage*), przypomina niewzruszonego patriarchę. Niesiony w lektyce, odziany w kosztowną szatę Paweł VI, niejako czynnie uczestniczący w intrydze politycznej (domagał się zwolnienia Moro bez wymiany więźniów politycznych, zgodnie z instrukcją, jaką otrzymał z prezydium rządu), wykonuje wyłącznie konwencjonalne gesty.

„Epilogowi” filmu, poprzedzonemu czarną planszą z czerwonym (krwawym?) napisem: *Witaj, nocy*, który prezentuje rzeczywiste losy Moro (jego śmierć oraz uroczystości pogrzebowe), towarzyszy muzyka Pink Floyd. Taka ilustracja muzyczna jest, jak się wydaje, nawiązaniem do finału *Zabriskie Point* Michelangela Antonioniego, w którym utwór *Careful With That Axe, Eugene* towarzyszył fantazjom Darii o zniszczeniu świata kapitalistycznego. Natomiast wykorzystane w filmie Bellocchia późniejsze o kilka lat nagrania Pink Floyd demaskują raczej iluzję kontestacyjnej utopii – stanowią niejako krzyk bezsilnej rozpacz<sup>23</sup>. Ostatnie kadry filmu przedstawiają jednak uśmiechniętą twarz Moro, który wychodząc z pola widzenia kamery, pozwala jej jeszcze przez sekundę kontemplować szarzące niebo – zapowiedź nowego dnia. Śniony na jawie koszmar kończy się zatem pogodnie. Bellocchio (zdeklarowany ateista) sugeruje tym samym istnienie innego świata – „życia po życiu”. Moro nie umiera, lecz niejako „zmartwychwstaje” (czy przypadkowo akcja rozgrywa się w okresie Wielkanocy?), zgodnie ze swą wiarą, której dowód dał w czasie ostatnich dni niewoli w świecie doczesnym. Za swoistą wypowiedź odchodzącego bohatera można uznać, w moim przekonaniu, wiersz Emily Dickinson, z którego zresztą Bellocchio zaczerpnął tytuł filmu: *Good Morning Midnight / I'm coming Home / Day got tired of Me / How could I of Him? Sunshine was a sweet place / I liked to stay / But Morn didn't want me now / So Goodnight Day! I can look can't I / When the East is Red? / The Hills have a way then / That puts the Heart abroad You are not so fair Midnight / I chose Day/ But please take a little Girl / He turned away*.



Za taką hipotezą przemawia niewątpliwie sytuacja podmiotu lirycznego z wiersów Dickinson, który podobnie jak Moro wita się wbrew swej woli ze śmiercią (nocą) i „zmarłychwstały” wraca do Domu (Boga?). O tym, że z niechęcią opuszcza życie doczesne (Dzień), odbiorca dowiadyuje się wprost: osoba mówiąca (przewodniczący chadecji) wyznaje bowiem, iż pragnął zostać (*I liked to stay*) – wszak „ziemski świat” to cudowne miejsce (*Sunshine was a sweet place*), które nie może się znudzić – ale z pokorą przyjmuje „los” (*Morn didn't want me now / So Goodnight Day!*). Bezpośrednim odniesieniem do fabuły filmu wydaje się także postać małej dziewczynki – można się w niej dopatrywać młodej Chiary. Moro, kierujący się w swym postępowaniu miłością, odchodząc, prosi, by „światło Dnia” – a zatem wartość życia – które było niewidoczne dla zaślepionej fanatyzmem politycznym kobiety, ukazało jej swe oblicze. Innymi słowy, by już na ziemi dziewczyna, zgodnie z przeznaczeniem projektowanym przez swe imię, wybrała miłość dającą życie, tak jak więziony polityk.

Pozwalam sobie nazwać film *Witaj, nocy* swoistą summą tematów podejmowanych przez Bellocchia. Analiza utworu, którą starałam się tu przeprowadzić, ujawnia bowiem konsekwentną w twórczości tego reżysera obecność wątków politycznych (refleksja nad pragnieniami i złudzeniami kontestującej młodzieży), wrażliwości religijnej artysty (swoiste poczucie transcendencji reżysera dobitnie wyraża scena finałowa, w której pokazany zostaje żyjący Moro) oraz refleksji dotyczącej instytucji rodziny (to właśnie ona jest w *Witaj, nocy* ostoją spokoju, bezpieczeństwa, co wyraźnie ilustrują przepelnione czułością listy uwiecznionego Moro do swoich najbliższych).

Pomimo bliskich mu niegdyś lewackich poglądów, artysta patrzy „chłodnym okiem” na smutną transformację idei kontestacyjnych, przyznając, że stały się one niejednokrotnie filarami ideologii posługujących się przemocą i podszytych fanatyzmem, a z pewnością frazesem, mającym niewiele wspólnego z pierwotnym znaczeniem „rewolucyjnych postulatów”. Owo zdystansowane spojrzenie wstecz, przypomnienie tragicznej historii sprzed 30 laty wydaje mi się sprawą niezwykle istotną – świadczy bowiem o dojrzałości artystycznej reżysera, który potrafił zrewidować swe poglądy, nie popadłszy w skrajność nostalgicznej afirmacji przeszłości kontestacyjnej. Jednocześnie Bellocchio pozostaje buntownikiem, choć forma jego sprzeciwu zmieniła się. Jak mówi artysta: *obecnie jakikolwiek sprzeciw wobec społeczeństwa – systemu opartego na ideologiach roszcujących sobie prawo do absolutnej prawdy – musi być pośredni. Nie może przyjąć formy „otwartego buntu”, jaką miała wcześniejsza rewolta zakończona fiaskiem*<sup>24</sup>. Reżyser nie zrezygnował zatem, także w omawianym filmie, z krytyki działalności Kościoła zinstytucjonalizowanego.

Paradoksalnie *Witaj, nocy* wyraża w finale nadzieję, że postulaty młodzieżowej rewolty nie są martwe. Idea, ku której można „poprowadzić ludzkość”, istnieje; należy jednak pamiętać o dramatycznej historii, a przede wszystkim o pojedynczym człowieku – istocie, jak sugeruje Bellocchio, z natury dobrej. Tylko wówczas będziemy mogli, wolni niczym „zmarłychwstały” Aldo Moro, spojrzeć z wiarą i uśmiechem w przyszłość rysującą się na horyzoncie – lepsze jutro. To przekonanie (zaskakujące w kontekście deklarowanego przez artystę ateizmu) pozostaje istotnym składnikiem oglądu świata w autorskim kinie Marco Bellocchia – reżysera o nastawieniu *de facto* metafizycznym.

- <sup>1</sup> Buntowniczy charakter pierwszych filmów „gniewnego artysty” (*regista arrabbiato* – jak w języku włoskim nazwano Bellocchia) wyraziście podkreśla traktujący o twórczości reżysera rozdział monografii kina lat 60. autorstwa Lino Micciché pod znamienym tytułem: *Kino negatywne Marco Bellocchia* (zob. L. Micciché, *Il cinema degli anni '60*, Venezia 1975). W polskim piśmiennictwie kontestacyjny wymiar twórczości Bellocchia akcentuje natomiast poświęcony reżyserowi fragment książki Konrada Klejsoy *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przelomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Warszawa 2008. Nazwisko Bellocchia jest także lokowane w kontekście włoskiego kina kontestacji w książce Hanny Książek-Konickiej *100 filmów włoskich* (Warszawa 1978) oraz w obszernej pracy Tadeusza Miczki *W Cinecittà i okolicach. Historia kina włoskiego od połowy lat pięćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych XX wieku* (Kraków 1993).
- <sup>2</sup> Ciekawostkę stanowi fakt, że na tym samym festiwalu był pokazywany film Bernarda Bertolucciego *Marzyciele* (*The Dreamers*, 2003). „Rywale” artystyczni uznani za prekursorów włoskiego kina kontestacji (za jego początek uznaje się powstanie *Przed rewolucją* /*Prima della rivoluzione*, 1964/ Bertolucciego i *Pięści w kieszeni* /*I pugni nel tasca*, 1965/ Bellocchia) po blisko czterdziestu latach powracają zatem w swych dziełach do podobnej tematyki burzliwej dekady lat 60. i 70.
- <sup>3</sup> Następca Jana XXIII, Paweł VI, za którego posługi zalegalizowano we Włoszech rozwody oraz wprowadzono prawo do aborcji, był przyjacielem Aldo Moro. Na pogrzebie przewodniczącego chadecji wygłosił słynne kazanie wyrażające dramatyzm niemocy ludzkiej wobec boskich zamiarów (przedruk tekstu homilii zob. M. Guasco, *Chiesa e cattolicesimo in Italia /1945-2000/*, Bologna 2002, s. 116). Słowa papieża często są zestawiane z wypowiedzią Giovanniego Bacheleta (syna zamordowanego przez BR w 1980 roku włoskiego polityka i nauczyciela, który podczas uroczystości pogrzebowej modlił się za oprawców, mówiąc: *w moich ustach jest przebaczenie, nie zemsta; życie, nigdy śmierć innych*). W opinii komentatorów mowa Bacheleta, inaczej niż słowa papieża, umożliwiały wyjście z zaklętego kręgu terroryzmu. Por. F. Lombardi, *Uscire dal terrorismo. Pentimento, dissociazione e perdono*, „La Civiltà cattolica”, 07.12.1984.
- <sup>4</sup> Szerzej o twórczości Bellocchia piszę w artykule *Marco Bellocchio. Między buntem a ukojeniem*, w: *Autorzy kina europejskiego V*, red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2009, s. 39-58.
- <sup>5</sup> Czyni tak np. Sandro Zambetti na łamach „Cineforum” („Cineforum” 1967, nr 74; przedruk w *Le forme della ribellione. Il cinema di Marco Bellocchio*, red. L. Ceretto, G. Zappoli, Torino 2004, s. 54).
- <sup>6</sup> Por. L. Micciché, dz. cyt., s. 183.
- <sup>7</sup> W drugiej połowie lat 60. we Włoszech powstało kilkanaście tzw. kolektywów filmowych, m.in. Centrum Dokumentacji Proletariackiej, Film a Walka Klas, które były związane z lewicą pozaparlamentarną i zajmowały się wyłącznie „dokumentacją walki klasowej”.
- <sup>8</sup> Por. wypowiedź zamieszczoną w *Le forme della ribellione. Il cinema di Marco Bellocchio*, dz. cyt., s. 27.
- <sup>9</sup> *Posiwiaty buntownik*, „Przegląd” 2007, nr 15, s. 39 (wywiad przeprowadzony przez Małgorzatę Bączyk).
- <sup>10</sup> Wypowiedź zamieszczona w „La Repubblica” 09.11.1995.
- <sup>11</sup> Scenariusz filmu jest luźno oparty na książce autorstwa jednej z terrorystek biorących udział w akcji – Anny Laury Braghetti. Książkę *Il prigioniero* (*Więzień*) Anna Braghetti napisała wraz z dziennikarką Paolą Tavella. Zob. A. L. Braghetti, P. Tavella, *Il prigioniero*, Milano 2002. Bellocchio korzystał także z książek Sergia Flamini: *La tela del ragno. Il delitto Moro* (Torino 2003) i *Il mio sangue ricardà su di voi* (Torino 1997).
- <sup>12</sup> *Le forme della ribellione. Il cinema di Marco Bellocchio*, dz. cyt., s. 31.
- <sup>13</sup> Zob. *Posiwiaty buntownik*, dz. cyt.
- <sup>14</sup> *Le forme della ribellione. Il cinema di Marco Bellocchio*, dz. cyt., s. 33. Postać Moro może też być odczytywana ogólnie, jako figura ojca. W tej optyce „brygadierzy” reprezentowaliby zbuntowane dzieci (wszak kilkakrotnie w filmie podkreślane jest sieroctwo Chiary). Jak pisała Barbara Grespi na łamach „Segnocinema”, *Moro jest ojcem, z którym Bellocchio szuka zgody; spojrzanie na synów, którzy zdradzili '68 w imię ślepej ideologii przemocy, jest dość pogardliwe* (por. opinia B. Grespi w „Segnocinema” 2004, nr 129; przedruk w: *Le forme della ribellione. Il cinema di Marco Bellocchio*, dz. cyt., s. 179).
- <sup>15</sup> Pieśń ta jest jedną z najbardziej znanych pieśni partyzanckich we Włoszech. Autorstwo tekstu przypisuje się Felice Cascione (jednemu z partyzantów), melodia zaś została wzięta z rosyjskiej pieśni *Katiusza*, której twórcami byli Matwiej Błanter i Michaił Isakowski.

- <sup>16</sup> W języku polskim, w ujęciu popularnonaukowym, na temat działalności Czerwonych Brygad i tragedii Aldo Moro pisał Piotr Borucki: *Czerwone Brygady – czarna rzeczywistość Włoch*, Warszawa 1980.
- <sup>17</sup> Listę dialogową podaje według wersji emitowanej w Canal+.
- <sup>18</sup> *Witaj, nocy* zawiera także scenę rozsadzającą misterną konstrukcją całości. Myślę tu o scenie przedstawiającej „dziwny” seans spirytystyczny będący próbą zdobycia informacji o losach więźnia; scena ta nie jest zapowiedziana przez logikę dramaturgicznego rozwoju i funkcjonuje jako „skecz”. Uczestnicy seansu wzywają enigmatycznego Bernarda, a później wypowiadają słowo „księżyc” (*luna*), co można interpretować jako odniesienie do twórczości rywala Bellocchia – Bernarda Bertolucciego, reżysera filmu *La luna* (1979).
- <sup>19</sup> W *Witaj, nocy* pojawia się – charakterystyczny dla innych filmów Bellocchia – motyw matki. Chiara (niedoszła matka; twarz kobiety wyraźnie się rozjaśnia, gdy mowa o pokoju dziecięcym), która pełni przez chwilę funkcję niani (we wcześniejszym filmie Bellocchia *Niania* w tytułową postać wciela się również Maya Sansa), nie ma nic wspólnego z zaborczą, apodyktyczną figurą matki pojawiającą się zwykle w filmach tego reżysera. Podobnie jak w *Niani* to właśnie ona – młoda kobieta – jest zdolna do zmiany poglądów, stanowi swoiste źródło nadziei. Dla ścisłości należy dodać, iż „dominująca rodzicielka” pojawia się w *Witaj, nocy* w rozmowie telefonicznej z Chiarą. Enzo wyraźnie unika konfrontacji z matką, prosząc dziewczynę, by szybko zakończyła rozmowę w jego imieniu.
- <sup>20</sup> Za swoiste podkreślenie czasu akcji, *gli anni di piombo* – lat terroryzmu, można uznać, moim zdaniem, scenę przywitania nowego, 1978 roku przez parę „brygadierów”. Toast wzniesiony w telewizji przez Enrica Montestano, by w nowym roku *było mniej złodziei, skandali, zwątpienia*, zyskuje wydźwięk ironiczny, jeśli znamy historię Włoch. Fajerwerki „wybuchające” na balkonie nad głową Chiary nasuwają bowiem skojarzenia z bitwą, „ołowiem szwiszczącym w powietrzu”.
- <sup>21</sup> Wydaje się, że przywołana sekwencja jest swoistym cytatem z *Mechanicznej pomarańczy*. Myślę o scenie „terapii Lodovycka”, zawierającej m.in. kroniki filmowe z czasów II wojny światowej, aplikowanej Aleksowi przy akompaniamencie IX symfonii Beethovena. I w jednym, i w drugim filmie muzyka klasyczna zyskuje niejako „zbrodniczy wymiar”, łączy się z ideologią totalitarną. W przypadku *Witaj, nocy* to komunizm, zaś w filmie Kubricka – nazizm.
- <sup>22</sup> Tekst listu Moro czytany przez Chiarę przywołuje jej wspomnienia dotyczące listu partyzanta z książki, którą czytał dziewczynie ojciec, gdy była mała. Głos walczącego z faszyzmem nakłada się początkowo na głos Moro (ten ostatni po chwili zostaje wyciszony), wyrażając także słowa miłości ukochanej kobiecie: *zanim umrę, chcę Ci powiedzieć, że gdybym żył, zostałabyś moją żoną i uczyniłbym Cię szczęśliwą*; w warstwie wizualnej w scenie czytania listu mamy natomiast sekwencję wyobrażonej egzekucji partyzantów.
- <sup>23</sup> W filmie wykorzystano m.in. muzykę z albumu *Dark Side of the Moon* (*Ciemna strona księżycy*) i *Wish You Were Here* (*Chciałbym, żebyś tu był*). Tekst tytułowej piosenki tego drugiego albumu bardzo trafnie, w moim przekonaniu, mówi o złudzeniach dążeń kontestacyjnych: *Czy udało im się skłonić cię, byś wymienił / Twych bohaterów na zjawy? / (...) Czy zmieniłeś / Statystowanie w wojnie / Na główną rolę w klatce? (...) Biegając wciąż po tej samej ziemi / Cóż znaleźliśmy? / Wciąż te same stare łęki* (tekst podaje w tłumaczeniu własnym).
- <sup>24</sup> Por. wywiad z Marco Bellocchio przeprowadzony przez Petera Brunette’a: „Film Quarterly”, t. 43, nr 1, jesień 1989, s. 55. W innym wywiadzie dodaje: *jestem człowiekiem akceptującym prawo; kontestator to wyraz, który pachnie rokiem ’68, i w tym sensie nie czuję się nim*. Cyt. za: *Posiwały buntownik*, dz. cyt., s. 38.