



ANNA MILLER-KLEJSA

**RESISTENZA
WE WŁOSKIM
FILMIE FABULARNYM**

FILMO!ZNAWCY

ANNA MILLER-KLEJSA

**RESISTENZA
WE WŁOSKIM
FILMIE FABULARNYM**

FILMO!ZNAWCY

REDAKCJA SERII WYDAWNICZEJ
„FILMO!ZNAWCY”

PWSFTviT

prof. dr hab. Jolanta Dylewska (współprzewodnicząca Komitetu Redakcyjnego)
dr Piotr Mikucki, dr Anna Zarychta

UNIwersytet Łódzki

prof. zw. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński (współprzewodniczący Komitetu Redakcyjnego)
prof. dr hab. Tomasz Kłys, prof. dr hab. Piotr Sitarski

ANNA MILLER-KLEJSA

RESISTENZA WE WŁOSKIM FILMIE FABULARNYM

FILMO!ZNAWCY



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2013

[Kup książkę](#)

Anna Miller-Klejsa – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Zakład Italianistyki
90-114 Łódź, ul. H. Sienkiewicza 21
ania.miller@gmail.com

RECENZENT
Piotr Zwierzchowski

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ
Dorota Stępień

SKŁAD I ŁAMANIE
Oficyna Wydawnicza Edytor.org

PROJEKT OKŁADKI
Adrian Dutkowski

Na okładce wykorzystano zdjęcie z filmu *Noc świętego Wawrzyńca* P. i V. Tavianich



**NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI**

Książka została opublikowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą *Narodowy Program Rozwoju Humanistyki* (projekt *Italianistyka dla filmoznawstwa, filmoznawstwo dla italianistyki. Paradygmat audiowizualny w badaniach polsko-włoskiego transferu kulturowego* realizowany na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego w latach 2012–2014)

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2013

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.06355.13.0.M

ISBN (ebook) 978-83-7969-275-0

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

[Kup książkę](#)

Spis treści

Podziękowania	7
Wstęp	9
Rozdział I. <i>Resistenza</i> w kulturze politycznej Włoch	15
Rozdział II. Film fabularny jako medium opowieści historycznej	31
Wokół filmu historycznego jako gatunku i jego społeczno-kulturowej funkcji	33
Historiofotia – historia w obrazach	46
Film historyczny jako zwierciadło dyskursów teraźniejszych	58
Fabularyzacja faktów historycznych <i>versus</i> film z tłem epoki	63
Rozdział III. Lata 1945–1959: krzepnięcie włoskiej republiki	77
<i>Rzym, miasto otwarte</i> : narracja ofiarnicza	96
Rozdział IV. Lata 1960–1968: pół żartem, pół serio	113
<i>Generał Della Rovere: scherzo all’italiana</i> , czyli symfonia nie całkiem bohaterska	136
Rozdział V. Lata 1969–1978: kontestacja i rozliczenia	153
<i>Strategia pająka</i> : narracja pamięci	178
Rozdział VI. Lata 1979–1994: baśniowe formuły	195
<i>Noc świętego Wawrzyńca</i> : cienie (zapomnianych) przodków	201
Rozdział VII. Lata 1995–2012: historyczne rewizje	217
<i>Człowiek, który nadejdzie</i> : historia, która powraca	233
Zakończenie	243
Bibliografia	251
Metryki analizowanych filmów	261
Indeks filmów	263
Indeks osób	269
Summary	277
Od Redakcji	279

Podziękowania

Chciałabym podziękować za pomoc i życzliwość, jakich doświadczyłam od wielu osób w trakcie pracy nad tą książką.

Przede wszystkim pragnę podziękować prof. Piotrowi Zwierzchowskiemu oraz prof. Arturowi Gałkowskiemu za wnikliwą lekturę mojej pracy, poczynione uwagi i sugestie, które pozwoliły mi dokonać jej korekty i uniknąć najpoważniejszych błędów.

Dziękuję także prof. Tomaszowi Kłysowi (promotorowi mojej pracy doktorskiej) za wszelkie spostrzeżenia i komentarze w toku prac nad ostatecznym kształtem publikacji, prof. Ewelinie Nurczyńskiej-Fidelskiej oraz koleżankom i kolegom z Zakładu Historii i Teorii Filmu za gesty życzliwości oraz rady – stanowiły one dla mnie wielką pomoc. Za wytrwałe poszukiwanie potrzebnych mi filmów dziękuję Bartoszowi Zajacowi i Michałowi Dondzikowi oraz moim najbliższym, którzy również zaangażowali się w zdobycie rozmaitych, niekiedy naprawdę trudno dostępnych materiałów.

Z całego serca dziękuję mojej Rodzinie (w szczególności Agacie i moim Rodzicom) oraz Przyjaciołom (przede wszystkim Ewie i Maćkowi) za wsparcie, słowa otuchy i wyrozumiałość, które pozwoliły mi sprostać sfinalizowaniu mojej pracy. Poza wszelką kolejnością pragnę podziękować – choć mam wrażenie, że sens tego, co chciałabym wyrazić, umknie gdzieś „między słowami” – mojemu mężowi Konradowi, który wspierał mnie przez cały ten niełatwy dla mnie czas przygotowywania niniejszej publikacji i był przy mnie w najtrudniejszych chwilach. Bez tego nieocenionego wsparcia książka ta zapewne by nie powstała.

Książkę dedykuję moim Rodzicom. Żałuję, że mojemu Tacie nie dane było wraz ze mną zobaczyć ostatecznego efektu pracy, której ukończenia tak wyczekiwał.

Wstęp

Ironiczna uwaga Susan Sontag o bliskim końcu czasu „ludzi czytanych” i rychłym nadejściu świata „ludzi opatrzonych” pochodzi z początku lat 70. XX wieku¹. Mimo że była ona pomyślana raczej jako prowokacyjny *bon mot* niż jako prognoza, okazała się uderzająco trafna. Patrząc z dzisiejszej perspektywy, nie ulega wątpliwości, że tworzywem (i jednocześnie „opakowaniem”) wiedzy potocznej, także tej o czasach minionych, są w coraz większej mierze obrazy.

Popularność tematyki historycznej w kinie współczesnym rodzi potrzebę badań naukowych, które z wielu perspektyw ukazywałyby rozmaite aspekty związków historii i filmu. Potrzeba ta jest motywowana także względami społecznymi: film to swoisty wehikuł pamięci kulturowej oraz narodowej mitologii. Celem niniejszej pracy jest ukazanie obecnych w kinie włoskim strategii opowiadania o antyfaszystowskim ruchu oporu we Włoszech (1943–1945). Fenomen ten zajmuje ważne miejsce w pamięci kulturowej Italii – o czym świadczą liczne praktyki komemoracyjne *resistenzy* (uroczyste rocznice, pomniki i muzea, okolicznościowe przemówienia itd.). Stanowi także punkt odniesienia konieczny dla powstania i stabilizacji kolektywnej tożsamości społeczeństwa Półwyspu Apenińskiego.

Mając świadomość, jak rozległy jest wybrany przeze mnie temat, uznałam za stosowne zawęzić pole poszukiwań do kinowych, pełnometrażowych filmów fabularnych z zakresu interesującej mnie problematyki. Przyjmuję kryterium tematyczne, nie stylistyczne – co oznacza, iż poddane analizie zostaną zarówno filmy zaliczane do nurtu kina autorskiego, jak i produkcje kina popularnego (ważne fenomeny z kręgu filmu dokumentalnego zasługują na odrębne omówienie – w niniejszej rozprawie siłą rzeczy pozostaną na marginesie podejmowanych rozważań).

Jak już zostało powiedziane, centrum mojego zainteresowania stanowią filmowe reprezentacje włoskiego ruchu oporu. Oznacza to, że pominięte są filmy podejmujące inne wątki dotyczące II wojny światowej (m.in. Holocaustu lub udziału Włochów na innych frontach – w Grecji, na Bałkanach czy w Afryce). Choć większość umieszczonych w niniejszej pracy

¹ Książka *On Photography*, w której znalazło się przywołane sformułowanie, ukazała się w 1973 roku. Polski przekład: Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magała, Kraków 2009, s. 35.

filmów o *resistenzy* prezentuje działania zbrojne partyzantów, do swojego wywodu włączam także filmy traktujące o „*resistenzy biernej*” – a zatem produkcje koncentrujące się raczej na obserwacji przeżyć i zachowań cywilów, którzy niejednokrotnie decydują się dołączyć do zorganizowanych oddziałów włoskiego ruchu oporu. Skupienie uwagi wyłącznie na „oporze zbrojnym” w moim przekonaniu znacznie zubożyłoby obecny we włoskim filmie fabularnym obraz *resistenzy*.

Książkę otwiera rozdział o charakterze przeglądowym. Jego funkcja polega na zaprezentowaniu kluczowych wydarzeń politycznych związanych z tematem oraz współgrających z nimi fenomenów artystycznych. Ponieważ tematyka ta została szczegółowo omówiona przez innych autorów, nie dokonuję tu ustaleń nowych – bibliografia poświęcona *resistenzy* jako fenomenowi historycznemu obejmuje wiele pozycji. Przedstawiam tu raczej autorską rekonstrukcję dynamiki zjawiska, którego obszerność utrudnia próby zwięzłej eksplikacji. Z tego samego powodu rezygnuję z przytaczania obszernej faktografii dotyczącej włoskiego ruchu oporu (zawierającej na przykład nazwy wielu partii politycznych czy ugrupowań partyzanckich). Nie było bowiem moim zamiarem przygotowanie monografii *resistenzy* jako takiej, a jedynie nakreślenie kontekstu, wzbogacającego ogląd fenomenów filmowych. Ograniczam się zatem do krótkiego przedstawiania tych zjawisk, które w istotny sposób wpłynęły na kształt kultury filmowej.

Rozdział drugi dotyczy konceptualizacji relacji historii i filmu akcentujących tematykę reprezentacji wydarzeń autentycznych w filmach fabularnych. Oczywiście, zagadnienie to jest niezwykle obszerne i stanowi splot wielu problemów; pragnę je zasygnalizować celem wypracowania własnego narzędzia klasyfikacji. W rozdziale drugim, prócz prezentacji i porównania wybranych koncepcji (m.in. Roberta Rosenstone’a i Haydena White’a), podejmuję zatem próbę zbudowania własnego modelu pojęciowego, który byłby adekwatny do systematyzacji materiału poddawanego analizie². W niniejszej pracy stanowią go filmy podejmujące temat *resistenzy*, jakim poświęcone są rozdziały analityczne. Mając świadomość,

² Należy przy tym wspomnieć, że w polskim piśmiennictwie można znaleźć kilka prac poświęconych wzajemnym relacjom filmu i historii – Marka Hendrykowskiego (*Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000), Piotra Witka (*Kultura – film – historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005) i Doroty Skotarczak (*Media audiowizualne w warsztacie historyka*, Poznań 2008). W rozdziale teoretycznym stają się one dla mnie istotnymi punktami odniesienia; nie wyczerpują jednak poszukiwań konceptualizacji teoretycznych dla analizy interesujących mnie fenomenów. Ważną publikacją dla dyskusji nad metodologią badań „historii w obrazach” jest także antologia przekładów pod redakcją Iwony Kurz (*Film i historia*, Warszawa 2008). Istotną lekturą jest również niedawno przełożona na język polski praca Marca Ferro (*Kino i historia*, Warszawa 2011).

że zaproponowany przeze mnie schemat jest podatny na korekty i uzupełnienia, akcentuję przede wszystkim jego wartość operacyjną (tzn. służy mi on głównie do uporządkowania materiału).

Wyodrębnione przeze mnie kryteria omawiam szczegółowo w rozdziale teoretycznym. W przypadku filmów traktujących o fenomenach należących do przeszłości w momencie realizacji tych filmów (w mojej pracy są to wszystkie produkcje o *resistenzy*) kryteria te obejmują: charakter fabuły (rozdzielam zatem, czy film jest fabularyzacją faktów historycznych czy raczej filmem ewokującym „wrażenie epoki”), horyzont narracji (czy akcja filmu rozgrywa się wyłącznie w przeszłości w odniesieniu do czasu jego powstania czy też zawiera on współczesną ramę narracyjną, względnie „współczesny” prolog bądź epilog „po latach”) oraz obecność w narracji materiałów archiwalnych.

Zasadnicza część książki poświęcona jest sposobom ujmowania interesującej mnie problematyki – tematu włoskiego ruchu oporu – we włoskim filmie fabularnym. Aby lepiej unaocznić trajektorię ewoluowania interesującego mnie zagadnienia w kinematografii Włoch, ta część pracy została podzielona na rozdziały. Ich wyróżnienie narażało pewnych trudności. Chciałam bowiem, aby przyjęte ramy czasowe z jednej strony były wyznaczone rzeczywiście przez wydarzenia polityczne we włoskiej historiografii powszechnie przyjmowane jako cezury w dziejach powojennej republiki, z drugiej – by korespondowały możliwie najpełniej z faktycznymi zmianami, jakie dostrzec można w filmowych reprezentacjach analizowanego fenomenu. I tak, rozważając rozmaite możliwości i szukając „złotego środka” zdecydowałam, by datami granicznymi wyróżnionych segmentów uczynić we wszystkich przypadkach wydarzenia polityczne, które w widoczny sposób zaważyły na obecności włoskiego ruchu oporu w dyskursie publicznym. Przyjęta w książce periodyzacja wyznaczana jest zatem przez: rok 1960 (datę wyboru Fernando Tambroni na premiera Włoch, która to decyzja wywołała społeczne zamieszki, o czym będzie jeszcze mowa), „gorącą jesień” 1969 roku (będącą apogeum młodzieżowej kontestacji w Italii), zabójstwo Aldo Moro przez Czerwone Brygady w 1978 roku (taki układ wynika nie tylko z odrębności reprezentacji tego fenomenu w kinie włoskim w latach 1969–1978, ale także podkreśla związek istniejący między włoskim ruchem oporu a „dekadą ołowiu”³) oraz wybór Silvio Berlusconiego na premiera Włoch w 1994 roku.

³ O dekadzie lat 70. – tzw. latach ołowiu (*anni di piombo*) – piszę więcej w artykule *Fabularyzacja zabójstwa Aldo Moro w filmie włoskim*, [w:] *Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej*, red. Andrzej Plichta, Kraków 2012 oraz *„Przypadkowa śmierć anarchisty”. Tzw. sprawa Pinellego i jej fabularyzacja w włoskich tekstach kultury*, [w:] *Historia w kulturze współczesnej*, red. Piotr Witek, Mariusz Mazur, Ewa Solska, Lublin 2011.

Próba doprecyzowania narzędzi badawczych pomocnych w interpretacji filmów historycznych wynika z przekonania, iż medium filmowe dokumentuje napięcia w społeczno-politycznym dyskursie, stając się źródłem wiedzy na temat kształtowania, upowszechniania bądź zanikania rozmaitych strategii mówienia o przeszłości. Uznając zatem komunikaty filmowe za ważne świadectwa społecznych przemian, pragnę uwypuklić wielopoziomowe relacje pomiędzy analizowanymi filmami a szeroko pojętym dyskursem politycznym (tym samym w książce mimowolnie pojawi się wątek refleksji nad rolą filmu w opisie i interpretacji dziejów najnowszych). Choć zatem analiza tekstualna będzie podstawowym *modus operandi* mojego postępowania badawczego, to w niniejszej rozprawie społeczno-polityczne oraz kulturowe konteksty nie będą pominięte. Przedmiotem uwagi są bowiem „filmy o historii”, które zarazem są w historię uwikłane – tzn. uzależnione od ideologicznych, politycznych i społecznych mechanizmów.

Kierunek postępowania przy omawianiu interesujących mnie zagadnień każdorazowo jest zatem następujący: rozpoczynam od przypomnienia tych faktów z życia społeczno-politycznego, które w istotny sposób profilowały w danym okresie filmowe reprezentacje *resistenzy*. Następnie prezentuję filmy, które podejmując ten temat, realizują wyróżnione w części teoretycznej strategię. Są to zarówno tytuły powszechnie znane, często zaliczane do kanonu, jak i niemal całkowicie – czasem niesłusznie – zapomniane.

W obrębie poszczególnych rozdziałów pracy wyróżnionych wedle kryterium chronologicznego znajdują się podrozdziały analityczne. Każdy z rozdziałów przeglądowych „opatrzone” więc został analizą filmu reprezentatywnego dla danego przedziału czasowego. Starałam się, aby wybrane przeze mnie do osobnej analizy filmy lokalizowały problemy istotne dla tematu ruchu oporu w danym okresie. I tak, w rozdziale odnoszącym się do lat 1960–1968 zrealizowany przez Rosselliniego *Generał Della Rovere* (1959⁴) stanowi głos polemiczny wobec wcześniejszego dzieła tego samego reżysera – *Rzymu, miasta otwartego* (1945), który analizowany jest w rozdziale dotyczącym lat 1945–1959. W rozdziale obejmującym filmy z okresu 1969–1978 *Strategia pająka* (reż. B. Bertolucci, 1970), w formule eksponowanego wtedy konfliktu pokoleń, wyraziście unaocznia gorący

⁴ Choć film ten został zrealizowany w 1959 roku, pozwoliłam sobie przesunąć jego analizę do kolejnego rozdziału, bowiem faktycznie recepcja tego filmu rozpoczyna się w 1960 roku. Zob. także: *Gli atti delle rassegne e seminari „Il sole sorge ancora” ed „Europa ritrovata”*, red. Paola Olivetti, Torino 1995.

wówczas temat rozliczeń z dziedzictwem faszyzmu i wojny. Wreszcie *Noc świętego Wawrzyńca* (reż. P. i V. Taviani, 1982) oraz *Człowiek, który nadejdzie* (reż. G. Diritti, 2009) – filmy analizowane w rozdziałach dotyczących kolejno lat 1979–1994 oraz 1995–2012 – łączy subiektywny ogląd wydarzeń z perspektywy dziecka, chętnie wykorzystywany współcześnie w narracjach o *resistenzy*.

W piśmiennictwie polskim uwagi w zakresie interesującej mnie problematyki pojawiają się w monografiach poświęconych kinu włoskiemu (pióra Tadeusza Miczki) oraz kinu kontestacji (autorstwa Konrada Klejsy)⁵, ale stanowią one raczej punkt wyjścia do rozważań na inne tematy. Wśród włoskich publikacji na zajmujący mnie temat warto wspomnieć prace Gianfranco Goriego, Sary Pesce i Giuseppe Ghigiego⁶.

Spośród anglojęzycznych opracowań nieco refleksji nad reprezentacją włoskiego ruchu oporu w kinie oraz telewizji znajduje się w publikacjach Roberta Boswortha, Pierre’a Sorlina oraz Philipa Cooke’a⁷. Żadna z wymienionych publikacji nie wyczerpuje jednak interesującego mnie tematu i nie profiluje go w taki sposób, jaki zaproponowałam w mojej pracy.

Opisując przemiany dyskursu dotyczącego *resistenzy*, próbowałam zdystansować się wobec silnie zideologizowanego trybu argumentacji, właściwemu przede wszystkim rozpolitykowanej dekadzie lat 70. W rozdziałach analitycznych w większym stopniu ujawniałam własne opinie i uwzględniałam bardziej subiektywne komentarze i oceny. Jeżeli mój styl wypowiedzi wyda się czytelnikowi nie dość wyważony, pozostaje przyjąć mi tę uwagę z pokorą.

Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia tekstów (zarówno anglojęzycznych, jak i włoskich) podaję w przekładzie własnym. Przy pierwszym wzmiankowaniu danego filmu zamieszczam jego tytuł polski, tytuł oryginalny, nazwisko reżysera oraz datę produkcji. Tytuł polski jest niekiedy moim tłumaczeniem, co każdorazowo zaznaczam. Podrozdział o filmie

⁵ Tadeusz Miczka, *10 000 km od Hollywood. Historia kina włoskiego od 1896 roku do połowy lat 50. XX wieku*, Kraków 1992; idem, *W Cinecittà i okolicach. Historia kina włoskiego od połowy lat pięćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych XX wieku*, Kraków 1993; idem, *Kino włoskie*, Gdańsk 2009 (to w zasadzie przedruk obu wyżej wymienionych tomów, uzupełnionych o część 1990–1999); Konrad Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa 2008.

⁶ *Storia al cinema. Ricostruzione del passato/interpretazione del presente*, red. Gianfranco Gori, Roma 1994; Sara Pesce, *Memoria e immaginario. La seconda guerra mondiale nel cinema italiano*, Genova 2008; Giuseppe Ghigi, *La memoria inquieta. Cinema e resistenza*, Venezia 2009.

⁷ Philip Cooke, *The Legacy of the Italian Resistance*, New York 2011; *Italian Fascism. History, Memory and Representations*, red. Robert Bosworth, Patrizia Dogliani, London 1999; Pierre Sorlin, *The Film in History. Restaging the Past*, Oxford 1980.

Noc świętego Wawrzyńca ukazał się wcześniej – w nieco skróconej formie – w „Kwartalniku Filmowym”⁸.

Z pewnością fenomen *resistenzy* i jego obecność we włoskim filmie fabularnym mógł zostać omówiony w sposób inny niż ten zaproponowany przeze mnie; wierzę jednak, że najważniejsze problemy i zagadnienia udało mi się przedstawić. Mam jednocześnie nadzieję, że książka ta będzie stanowić przyczynek do dalszych badań z zakresu historii filmu oraz włoskiej kultury filmowej.

⁸ Anna Miller-Klejsa, *Noc Świętego Wawrzyńca. Cienie (zapomnianych) przodków*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 81.

Rozdział I

Resistenza w kulturze politycznej Włoch

W Italii ruch oporu (tzw. *resistenza*: 1943–1945) stał się mitem założycielskim Republiki Włoskiej. Stosunek Włochów do wojny określiło po jej zakończeniu wszechobecne w środkach przekazu, dychotomiczne oddzielenie faszystowskich zbrodni popełnianych przez „odszczepieńców”, od działań i aspiracji „dobrego” narodu włoskiego. Historyczna narracja, ukazująca Italię jako kraj bohatersko walczący po stronie aliantów, spełniała rolę terapeutyczną: pozwalała zapomnieć o wstydlivej, faszystowskiej przeszłości, a zarazem utrwalić w zbiorowej pamięci obraz wspólnego wroga – Niemców. Ale przecież Włochy od czerwca 1940 roku uczestniczyły w wojnie po stronie III Rzeszy; dopiero we wrześniu 1943 roku, po serii porażek militarnych, rząd włoski zerwał koalicję z państwami osi. 25 lipca 1943 roku, kiedy na Sycylii wylądowali już Amerykanie, Wielka Rada Faszystowska wystąpiła z wotum nieufności wobec Benito Mussoliniego; jego miejsce zajął powołany przez króla marszałek Pietro Badoglio, zaś 3 września 1943 roku podpisano tajny rozejm między aliantami a Włochami, który *de facto* dotarł do opinii publicznej – za pośrednictwem radia – 8 września i spowodował ogólny zamęt w całym kraju. Badoglio wezwał bowiem siły zbrojne Włoch do zaprzestania działań wojennych przeciw aliantom, natomiast nie wydał jednoczesnego rozkazu, aby wojsko przystąpiło do obrony macierzystego terytorium. Sam Badoglio wraz z królem Wiktorem Emanuelem I uciekł na południe kraju, do Brindisi, pod „opiekę” wojsk alianckich.

W 1943 roku alianci po opanowaniu Sycylii dopiero zaczynali inwazję na południową część kraju. Tymczasem 12 września niemieccy komandosi pod wodzą Ottona Skorzenego uwolnili więzionego w Apeninach Mussoliniego i ten już trzy dni później proklamował Republikę Socjalną Salò – marionetkowe państwo, faktycznie całkowicie podporządkowane Niemcom, którzy zaczęli okupować terytorium północnej Italii¹. Włoskie

¹ Określenie państwa jako republikańskiego miało znaczyć nie tyle podkreślenie społecznych treści i aspiracji Republiki Salò, ile symbolizować dystans do monarchii Sabaudii, uznanej przez faszystów za zdradziecką.

społeczeństwo było zatem podzielone między zwolenników Mussoliniego (urzędującego nad jeziorem Garda) a partyzantów, wspieranych przez utworzony w 1943 roku Komitet Wyzwolenia Narodowego, wewnątrz którego także istniały światopoglądowe różnice². Najwyrazistsze konflikty przebiegały na linii dwóch najliczniejszych jego stronnictw – chadecji i włoskiej partii komunistycznej, które stały się zresztą głównymi aktorami politycznej areny Włoch po wojnie. Obie partie wykorzystywały mit *resistenzy*, podkreślając własny udział w ruchu oporu. Pierwsze dwa lata po zakończeniu zbrojnego konfliktu (święto wyzwolenia obchodzone jest do dziś 25 kwietnia³) to jednak przede wszystkim okres „współpracy ponad podziałami”⁴. W Paryżu, w sierpniu 1946 roku, odbyła się wystawa poświęcona *resistenzy* (pod kuratelą włoskiego rządu), by także za granicą przekonać o wielkim wysiłku włoskiego społeczeństwa włożonym w wyzwoleniczą walkę.

Luigi Salvatorelli, naczelny redaktor gazety „La Stampa”, określił już w czasie wojny faszyzm jako *antirisorgimento*⁵. Takie sprofilowanie ustroju wprowadzonego przez państwo Mussoliniego pomogło po wojnie traktować faszyzm jako obce ciało, które nie mogło przyjąć się „w zdrowym organizmie włoskim”⁶. Ruch oporu 1943–1945 nazywano zaś *secondo risor-*

² Komitet Wyzwolenia Narodowego zrzeszał wszystkie antyfaszystowskie siły partyzanckie: chadecję, komunistów, socjalistów oraz zwolenników Partii Czynu (*Partito d'Azione*) – radykalizowanego ruchu liberalnego.

³ 25 kwietnia – rocznica Wyzwolenia Włoch (*L'anniversario della Liberazione d'Italia*), zwana także Świętem Wyzwolenia (*Festa della Liberazione*) lub rocznicą ruchu oporu (*L'anniversario della resistenza*) to data umowna. 25 kwietnia 1945 roku miało miejsce wyzwolenie Mediolanu i Turynu (ostatnich przyczółków faszystowskiej władzy).

⁴ „Celem walki jest narodowe wyzwolenie i zniszczenie faszyzmu. Wszystkie inne problemy będą rozwiązywane przez wolne, obywatelskie konsultacje i wybór Zgromadzenia Konstytucyjnego, gdy całe Włochy zostaną wyzwolone” – mówił Palmiro Togliatti w Salerno już w 1944 roku, po powrocie z ZSRR do Włoch. Zob. Donald Sassoon, *The Strategy of the Italian Communist Party: From the Resistance to the Historic Compromise*, London 1981, s. 18. O podkreślaniu narodowego charakteru *resistenzy* świadczy także zorganizowany w 1947 roku I narodowy kongres ANPI (*Associazione Nazionale Partigiani d'Italia* – największego partyzanckiego stowarzyszenia we Włoszech, powstałego w czerwcu 1944 roku). Kongres odbył się bowiem w stolicy – w rzymskim Teatro Italia. Z tej okazji ANPI wydał także jedyny numer gazety, zatytułowanej „Il Tricolore” (nawiązując w ten sposób do włoskiej flagi). Związek szybko jednak się podzielił (zwyciężyły polityczne różnice) – w 1948 roku chadecy, liberałowie i „niezależni” utworzyli FIVL (*Federazione italiana volontari della libertà*), a zwolennicy partii czynu i demokracji w 1949 roku utworzyli FIAP (*Federazione italiana delle associazioni partigiane*).

⁵ *Risorgimento* to okres ruchów wyzwoleniczych XIX wieku, dążących do zjednoczenia Włoch. Zob. Luigi Salvatorelli, *Pensiero e azione nel Risorgimento*, Turin 1943, s. 189.

⁶ Do takiego postrzegania faszyzmu przyczynił się z pewnością Benedetto Croce, który w cyklu swoich esejów pisał o faszyzmie jako o „intelektualnej i moralnej chorobie”, która zainfekowała Włochów po I wojnie światowej i zablokowała postęp kraju.

gimento, co dodatkowo akcentowało narodowy charakter wyzwolenczej walki przeciw obcemu wrogowi. Używanie tego określenia w odniesieniu do *resistenzy* było na tyle żywotne, że po wojnie w Mediolanie zorganizowano wystawę *Pierwsze i drugie „risorgimento”* łączącą te dwa fenomeny. Innym ciekawym przejawem ich połączenia jest pierwsza wersja obrazu Renato Guttuso *La battaglia di Ponte dell’Ammiraglio* (1952). Obraz przedstawia kluczową bitwę *risorgimenta* – na koniu widać Garibaldiego. Gdy przyjrzymy się twarzom jego współtowarzyszy, okaże się, że to komunistyczni bohaterowie *resistenzy* (drugiego *risorgimento*): Pajetta, Trombadori, Longo, Vittorini⁷.

O tym, że ruch oporu traktowano jako swoistą cezurę – moment narodzin nowej republiki – świadczy najlepiej nieco poetycka wypowiedź jednego z partyzantów, Teresio Olivello:

Resistenza to rewolta przeciw systemowi i epoce, przeciw sposobowi myślenia i życia. Nigdy nie czuliśmy się tak wolni jak wtedy, gdy odkryliśmy w głębi naszej świadomości zdolność do buntu przeciw bierniej akceptacji brutalnych faktów [...]. Wielki ból i wojenne cierpienie oczyściły nas z grzechu [...]. Zaczynamy od nowa! Spieszymy się, by tworzyć⁸.

Epoka faszyzmu stała się natomiast odległym wspomnieniem, co dobrze unaocznia fragment artykułu, który ukazał się w listopadzie 1945 roku w periodyku „Società”:

[...] wojna niedawno się skończyła, ale nikt z nas nie może sobie przypomnieć życia przed wojną. Nikt nie może odnaleźć swojej przeszłości. Wydaje nam się ona niezrozumiała. Nawet Renesans lub wiek XIX wydają się bliższe niż smutne lata dnia wczorajszego... Nasze życie teraz zdominowane jest przez instynktowne poszukiwanie kierunku⁹.

Jak słusznie zauważa Robert Bosworth,

przez 20 lat miliony Włochów poddawały się obietnicom Mussoliniego, który ma-
mił Włochów narodową jednością i międzynarodowym prestiżem. [...] Dyktatura

⁷ Obraz dostępny pod adresem: www.arte.it/opera/la-battaglia-di-ponte-dell-ammiraglio-4920 (dostęp: 10.07.2013).

⁸ Cyt. za: Ugoberto Grimaldi, Marina Saba, *Cultura a passo romano*, Milano 1983, s. 76–77. Bojownicy ruchu oporu byli często dezertkami z armii faszystowskiej. Cytowany Teresio Olivelli w 1940 roku zdobył np. pierwszą nagrodę w konkursie Littoriali za esej o tematyce faszystowskiej.

⁹ Przedruk w: *Italian Fascism. History, Memory and Representations*, red. Robert Bosworth, Patrizia Dogliani, London 1999, s. 83.