



Studia
Filmoznawcze
31
Wrocław 2010

Anna Miller

Uniwersytet Łódzki

GIALLO POLITICO: ŚLEDZTWO W SPRAWIE GATUNKU POZA WSZELKIM PODEJRZENIEM

I

Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte we włoskiej kulturze filmowej to okres rozkwitu tzw. kina politycznego. Zjawisko to ujmowano rozmaicie – na przykład Morando Morandini zalicza do niego filmy rozliczające się z faszyzmem, ale także fabuły podejmujące temat mafijny, podczas gdy Pio Baldelli utożsamia kino polityczne z „rewolucyjnym” (wywracającym najbardziej rozpowszechnione w kinie instytucjonalnym konwencje)¹. Nurt polityczny we włoskim kinie kojarzony jest jednak najczęściej z tzw. *giallo politico* – filmami utrzymanymi w konwencji politycznego kryminału, która była rozpowszechniona także w innych kinematografiach zachodnich (by wspomnieć *political fictions* Alana Pakuli). Właśnie z uwagi na posługiwanie się kodami wypracowanymi w kinie głównego nurtu, produkcjom spod znaku *giallo politico* radykalni krytycy z zachodnich (pozostających pod wpływem skrajnej lewicy) periodyków zarzucali „burżuazyjność” i „fałszywą wywrotowość”. Sformułowany w tym duchu atak francuskiego krytyka jeden z reżyserów – Damiano Damiani – odpierał takimi słowami: „ujmując rzecz krańcowo, należałoby głosić potrzebę realizacji takich filmów politycznych, które w konsekwencji nie mogłyby się spodobać publiczności. Przecież wszelkie utwory, które

¹ Zob. M. Morandini, *Italy: Auteurs and after*, [w:] *The Oxford History of World Cinema*, red. G. Nowell-Smith, Oxford 1997, s. 592; P. Baldelli, *Il cinema politico*, [w:] *Il cinema e il '68, le sfide dell'immaginario*, red. V. Camerino, Manduria 1998, s. 99.

stanowią jakieś wyzwanie rzucone masowej widowni, nie muszą być automatycznie dobrymi filmami. Trzeba więc zachować w nich w jakiejś mierze atrybuty spektaklu, jego zdolność do fascynacji, poruszania emocjonalnego widowni”².

Interesujące mnie kryminały polityczne – Francesco Rosiego: *Szacowni nieboszczycy* (*Cadaveri eccellenti*, 1976); *Sprawa Mattei* (*Il caso Mattei*, 1972) oraz Elio Petriego: *Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem* (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970); *Todo modo* (*Todo modo*, 1976) są jedną z odmian tzw. *giallo*. W najszerszym rozumieniu do gatunku tego zalicza się wszystkie fabuły zawierające element tajemnicy, wyjaśnianej drogą detektywistycznego dochodzenia (we włoskim piśmiennictwie filmowym można natrafić zatem na określenia w rodzaju *giallo erotico* i *giallo poliziesco*). Należy także wspomnieć o charakterystycznym przypisaniu wybranym postaciom skłonności sadomasochistycznych (o czym będzie jeszcze mowa), swoistej „nadekspresji” aktorskiej (rozpoznawalnej w wielu kreacjach Giana Marii Volontè – ikony włoskiego kina politycznego) oraz niepokojącej, „drażniącej” muzyce (kompozytorem specjalizującym się w *giallo* był Piero Piccioni).

Należy przy tym zaznaczyć, że termin *giallo* posiada inny zakres znaczeniowy w samej Italii oraz poza jej granicami. Dla Włochów, jak wyjaśnia Giuseppe Petronio, *giallo* jest zbliżone do francuskiego określenia *policier*, a zatem z narracją detektywistyczną³ (swoją drogą *Przygoda Antonioniego* określana była przez włoską krytykę jako *giallo alla rovescia*, a zatem „kryminał na opak”). Z kolei w piśmiennictwie anglojęzycznym terminem *giallo* określa się najczęściej włoską odmianę horroru – a zatem filmy Riccarda Fredy, Maria Bavy, Daria Argento czy Lucia Fulciego (czyni tak na przykład Mikel Koven, nazywając *giallo* „podgatunkiem horroru”)⁴. Istotnie, niektóre z ich fabuł, dramaturgicznie prowadzonych zagadką „kto zabił?”, przypominają bardziej kryminał niż film grozy (dobrym przykładem jest – często opisywana jako horror – *Głęboka czerwień* (1975) Daria Argento, w której zabójstwa nie są wynikiem działania ani sił nadprzyrodzonych, ani tajemniczego monstrum, jak może początkowo się wydawać). Niemniej, we włoskich opracowaniach historii kina filmy wymienionych reżyserów nie są uznawane za *giallo*, lecz sytuowane jednoznacznie w obrębie *cinema dell'orrore*⁵.

² *Prawo nie jest Bogiem – mówi Damiano Damiani*, przeł. A. Horoszczak, „Kultura Filmowa” 1973, nr 9, s. 27.

³ G. Petronio, *Il punto su: Il Romanzo Poliziesco*, Bari 1985, s. 16.

⁴ M.J. Koven, *Space and place in Italian giallo cinema: The ambivalence of modernity*, [w:] *idem, La Dolce Morte: Vernacular. Cinema and the Italian Giallo Film*, Oxford 2006, s. 116. Por. także: G. Needham, *Playing with genre: defining the Italian giallo*, [w:] *Fear Without Frontiers: Horror Cinema Across the Globe*, red. S.J. Schneider, London 2003, s. 135–144. Warto przy tym zaznaczyć, że utożsamianie *giallo* z horrorem jest dość powszechne, o czym świadczą liczne (anglojęzyczne) *fan-pages*, na przykład <http://www.braineater.com/misc/giallo.html> czy <http://giallo-fever.blogspot.com/> (dostęp: 30 sierpnia 2009).

⁵ Zob. G.P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo da „La dolce vita” a „Centochiodi”*, Bari 2007, s. 405.

Etymologia terminu *giallo* na określenie kryminału jest dość interesująca – nawiązuje bowiem do koloru okładek powieści detektywistycznych, wydawanych we Włoszech od lat 30.⁶ Innymi słowy: Włochy to chyba jedyny kraj na świecie, który na opisanie konwencji bliskiej filmom *noir* (czarnym) używa odmiennej, żółtej barwy. Wiele realizacji określanych jako *giallo* odznacza się przy tym swoistą „samoświadomością gatunku”: sygnałem odsyłającym do literatury kryminalnej jest żółta – zgodna z nazwą nurtu – tonacja kadrów w niektórych scenach, a także częsta obecność rekwizytów, scenografii lub kostiumów o tej właśnie barwie. Na przykład w wielu wnętrzach, w których rozgrywa się akcja *Śledztwa w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem*, widoczne są właśnie żółte kotary czy podłoga. Uwagę zwraca choćby utrzymana w sepii scena na posterunku policji (przy czym jej odmienny kolor nie ma, rzecz jasna, uzasadnienia w świecie przedstawionym) czy ujęcie eksponujące żółty kolor okładki książki czytanej przez bohaterkę.

Tropiąc powinowactwa włoskiej kinematografii z tradycją filmu *noir*, Mary Wood przypomina, iż dają się one dostrzec już w produkcjach z lat czterdziestych. Motywami charakterystycznymi dla amerykańskiego kina czarnego (pościgi, strzelaniny, nocne kluby, w których pobrzmiewa jazz) posługiwały się filmy określane jako *neorealismo nero*, m.in. *Bandyta (Il bandito)*, 1946) czy *Bez litości (Senza pietà)*, 1948) Alberto Lattaudy⁷ (Peter Bondanella wskazuje nawet, że zachowanie oraz ubiór niektórych bohaterów tego marginalnego nurtu wzorowane były wprost na filmach *noir*)⁸. Tradycję tę odświeżyły w latach siedemdziesiątych właśnie *gialli politici*, które do tradycji *noir* odwołują się poprzez powielenie charakterystycznego dla niej modelu narracyjnego, wykorzystującego subiektywne retrospekcje. W *gialli* odnajdziemy także właściwą czarnym filmom estetykę półmroku, wynikającą z zastosowania niskiego klucza, oraz powracające motywy wizualne, na przykład „widoki zza krat” czy „zza kotar”.

Osobne miejsce poświęcić należy organizacji przestrzeni w *giallo*. Akcja rozgrywa się niemal zawsze w mieście; blokowiska i wąskie, pozbawione specyficznych cech uliczki stanowią świadectwo brutalizmu – architektonicznego stylu charakterystycznego dla lat sześćdziesiątych. W filmach Rosiego, choćby w *Szacownych nieboszczykach*, odnajdziemy również szare, ciężkie budowle architek-

⁶ Szczytowy okres popularności *gialli* przypadł na tak zwane czarne dwudziestolecie (*ventennio nero*: 1922–1944); co jest ciekawe o tyle, iż faszystowski reżim utrzymywał, że we Włoszech Duce nie popełnia się przestępstw. Dopiero w 1937 roku wydano przepis zakazujący literatom przypisywania przestępstw obywatelom włoskim. Faszystowska propaganda przyczyniła się także do swobodnej dystrybucji amerykańskich filmów gangsterskich (do 1942 roku), które miały jakoby ukazywać obcą faszystowskiej Italii dekadencję oraz degenerację amerykańskiego społeczeństwa.

⁷ Zob. M. Wood, *Italian film noir*, [w:] *European Film Noir*, red. A. Spicer, Manchester 2007, s. 278.

⁸ Znakomitym przykładem może tu być postać Piera Luigi z realizacji *Bez litości*, którego biały garnitur oraz maniery nasuwały jednoznaczne skojarzenia z rolami Petera Lorre w kinie amerykańskim. Podają za: P. Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York 1997, s. 80.

tury neofaszystowskiej, których monumentalizm zestawiony zostaje, na zasadzie „krzyczącego” kontrastu, z przepychem barokowych, bizantyjskich przestrzeni (na południu Włoch niezatarte piętno odcisnęła kultura arabska). Ów naddatek można jednak interpretować jako wizualną reprezentację śródziemnomorskiej skłonności do przesady, wytwarzający napięcie z architekturą modernistyczną, identyfikowaną ze społecznym porządkiem.

Wybór wnętrza, w jakim rozgrywa się akcja *gialli*, jest do pewnego stopnia uwarunkowana konwencją klasycznego kryminału – na terenie z reguły ograniczonym i ułatwiającym snucie intrygi (w *Todo Modo* – zimna przestrzeń katakumb, w *Rękach nad miastem* – sala politycznych obrad, w *Śledztwie...* – posterunek policji, laboratorium oraz mieszkania inspektora i denatki). Poszczególne lokacje dopełniają, rzecz jasna, charakterystykę bohaterów. Na przykład w *Śledztwie...* moralne „rozpasanie” kochanki wydaje się znajdować odzwierciedlenie w kojarzonej z nią przestrzeni. Mieszkanie Augusty (kadrowane w miękkim, ciepłym, rozproszonym świetle) cechuje swoisty scenograficzny „nadmiar” (a zatem – nieumotywowany fabularnie przepych wnętrza). Także osobowość komisarza znajduje swoje odbicie w przestrzeni: sterylne, nowoczesne mieszkanie bohatera, niemal pozbawione koloru (kadrowane jest „twardym”, skierowanym światłem), z małą ilością mebli sprawia wrażenie biura i stanowi niejako „przedłużenie” posterunku policji.

Zarazem jednak rola przestrzeni nie wiąże się wyłącznie z dramaturgią, ale wydaje się niejednokrotnie zachęcać do odczytania metaforycznego. Tę funkcję dobrze ilustruje ostatnia sekwencja filmu *Szacowni nieboszczycy*: bohaterowie będący o krok od ujawnienia politycznej afery giną w Museo della Civiltà Romana, a zatem w miejscu pamięci o demokratycznej, „chwalebnej” tradycji kraju (*civiltà* oznacza cywilizację, ducha cnoty obywatelskiej, którego dokonane polityczne morderstwo jest zaprzeczeniem).

II

Podstawowym problemem, który należy rozstrzygnąć, podejmując próbę opisu gatunku lub nurtu, jest zasięg terytorialny zaliczanych doń tekstów; nie chodzi przy tym wyłącznie o kwestie związane z ich dystrybucją, a raczej o pytanie: czy dany gatunek lub nurt miał charakter lokalny czy globalny (co zaś w tym wypadku oznacza: w jakim zakresie posługiwał się kodami odnoszącymi się do specyficznych/ego doświadczeń/enia kultur/y Półwyspu Apenińskiego)? W przypadku interesującej mnie politycznej odmiany włoskiego kryminału można wskazać argumenty świadczące na korzyść obu hipotez.

Za „ponadnarodowym” charakterem *giallo politico* przemawiają nie tylko inspiracje estetyczne nurtem *noir*, ale także charakterystyczny dla wielu filmów tego

nurtu tryb produkcji. W odróżnieniu od „typowych” – niskobudżetowych *giallo*⁹, kryminały polityczne były produkcjami „prestżowymi”, reprezentującymi kinematografię włoską na międzynarodowych festiwalach. Ponadto, *giallo politico*, podobnie jak inne gatunki włoskiego kina tamtej dekady – na przykład *spaghetti westerny* – powstawały najczęściej w formule międzynarodowych koprodukcji, w których upatrywano ratunku dla podupadającego przemysłu filmowego na Starym Kontynencie (i tak, *Szacowni nieboszczycy*, *Ręce nad miastem* i *Todo Modo* stanowią efekt współpracy włosko-francuskiej). Tryb produkcji *giallo politico* sprawiał, że obsada filmów tego nurtu była niejednokrotnie „paneuropejska”; we wspomnianych produkcjach występują m.in. Fernando Rey, Max von Sydow i Michel Piccoli. Należy przy tym zaznaczyć, że zgodnie z ustawą przyjętą w 1947 roku każdy film, który był dystrybuowany w Italii, dubbingowano w języku włoskim. W kinach na Półwyspie Apenińskim słyszało się zatem niemal wyłącznie *romanesco* (dialekt rzymski, kojarzony przez Włochów z wielkimi metropoliami) – co dawało efekt cokolwiek osobliwy w przypadku filmów, w których występowali zarówno aktorzy włoscy, pochodzący z innych niż Lazio regionów, jak i rozpoznawalne gwiazdy spoza Italii¹⁰.

Pomimo wspomnianych aspektów estetycznych i produkcyjnych, *giallo politico* pozostaje zjawiskiem typowo włoskim, odnoszącym się do specyficznego kontekstu kulturowego; trudno się więc dziwić, iż wraz z przekształceniami owego kontekstu ewoluowało również samo rozumienie terminu *giallo*. Proces ten doskonale ilustrują eseje Leonarda Sciasci – sycylijskiego pisarza, publicysty i polityka, który w latach 50. podjął próbę teoretycznej analizy tego gatunku. Jego prace traktują wprawdzie głównie o literaturze, lecz spostrzeżenia w nich poczynione wydają mi się adekwatne także w odniesieniu do kina¹¹. Sciascia zresztą o nim wspomina,

⁹ Mary Wood twierdzi, że podstawowy wyznacznik interesującego mnie gatunku ma charakter ekonomiczny – jej zdaniem *gialli* to po prostu niskobudżetowe filmy, które od lat osiemdziesiątych były wydawane na kasetach VHS, charakteryzujących się żółtą obwolutą z jaskrawymi ilustracjami. Zob. M. Wood, *op. cit.*, s. 280.

¹⁰ Pisał o tym Pierre Sorlin, *Italian National Cinema 1986–1996*, London 1996, s. 11. Warto przy okazji zwrócić uwagę, iż część interesujących mnie filmów przez długi czas była dostępna na rynku międzynarodowym jedynie w dubbingu anglojęzycznym, na przykład Telewizja Polska pokazywała *Śledztwo...* właśnie w tej wersji. Praktyka ta uniemożliwiała widzowi wychwycenie wielu istotnych niuansów – reżyser filmu mówił w wywiadzie: „w postaci granej przez Volontego chcieliśmy dać socjologiczne studium postępowania biurokraty z Południa. Zapewniam, że w Rzymie mamy takich oficerów policji, którzy są na obraz i podobieństwo Volontego: mówią szybko dialektem sycylijskim” (*Schizofrenia współczesnego człowieka. Rozmowa z Elio Petrim*, przeł. H. Szymańska, „Kultura Filmowa” 1971, nr 11–12, s. 60).

¹¹ L. Sciascia, *Letteratura del “giallo”*, „Letteratura” 1953, nr 3, s. 65–67. Przy okazji warto dodać, iż już w latach trzydziestych włoski kryminał przeniknął z literatury do innych mediów – radia oraz teatru (dobry przykład stanowią tu audycja i sztuka Luigi Chiarellego o tym samym w obu wypadkach tytule – *Pierścień Teodozjusza* [*L’anello di Teodosio*, 1929]), by w latach pięćdziesiątych

nie przypuszczając, że w kolejnych dekadach jego nowele staną się kanwą politycznych „ekranowych” kryminałów – m.in. przywołanych już filmów *Szacowni nieboszczycy* i *Todo Modo*¹².

W pierwszym z esejów (*Literatura giallo*, 1953) szczególnie interesujące są dwa spostrzeżenia. Sciascia sytuuje gatunek *giallo* we włoskiej tradycji literackiej, określając ją poetycko jako „literackie runo” (*sottobosco letterario*); zaznacza przy tym, że opisana metaforycznie relacja „las” (*bosco*) – „runo” (*sottobosco*) może zostać wykorzystana w odniesieniu do kultury filmowej. Innymi słowy, popularne kryminały tworzą bujne, rozrastające się „poszycie” kina artystycznego. Pisarz zwraca jednak uwagę, że powstające po II wojnie światowej *gialli* mają coraz mniej wspólnego z ich odmianą klasyczną (*giallo classico*), utożsamianą z twórczością Edgara Allana Poe czy Artura Conan Doyle’a, gdzie narracja przypominała puzzle, do których ułożenia potrzebna była doza inteligencji oraz logicznego wnioskowania. Coraz częściej zaś włoski kryminał, inspirowany *hard-boiled detective stories* (Dashiell Hammett, Raymond Chandler oraz Mickey Spillane), nasączony zostaje brutalnością, erotyzmem czy wręcz – sadyzmem. Jak twierdzi Sciascia, „w jednym opowiadaniu mamy niekiedy narkomanów, lesbijki, homoseksualistów, dom o dwuznacznej reputacji oraz alfonsa; to częstokroć kompendium nieuzasadnionych okrucieństw, w którym jedyny związek z klasycznym kryminałem stanowi fakt, że i tu interweniuje w jakiś sposób policja”¹³.

W drugim artykule (*Uwagi o giallo*, 1954) pisarz wskazuje na ścisły związek pierwotnej formy gatunku z ówczesnym kontekstem społeczno-politycznym. Powołuje się nawet na Gramsciego, który w *Listach z więzienia* doszukiwał się początków *giallo* we francuskich *cause celebri* i pytał, czy włoski kryminał, podejmujący temat upolitycznionego wymiaru sprawiedliwości, nie jest swoistą odmianą tej tradycji. Sciascia określa wreszcie *giallo* mianem *sottosuolo* (dosłownie „pod-

„zawłaszczyć” telewizję. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych prócz wielu kryminalnych seriali (np. *Le inchieste del commissario Maigret*, 1964; *Nero Wolfe*, 1969; *I racconti di padre Brown*, 1970; *Il commissario De Vincenzi*, 1973) *giallo* pojawiała się w telewizji także w formule quizu (*Giallo Club*) oraz posługujących się tą konwencją reklam.

¹² Inspiracją dla *Szacownych nieboszczyków* była nowela *Il contesto. Una parodia* (1971; wyd. polskie: *Kontekst. Parodia*, przeł. T. Jekiel, Warszawa 2010), zaś dla *Todo modo* – powieść o tym samym co film tytule. Warto przy tym dodać, że w pierwowzorze literackim *Szacownych nieboszczyków* akcja rozgrywa się w nieznanym, mitycznym państwie, a w zakończeniu (innym niż w filmie) to komisarz Rogas zabija lidera komunistów. Zmiany dokonane przez Rosiego śmielej (jednoznacznie wskazując na Włochy) i celniej oddają zatem zdiagnozowane przez Sciascię bóle włoskiego społeczeństwa; pisarza, który sam, zgodnie z dyrektywą Enrico Berlinguera o społecznym zaangażowaniu intelektualistów, był deputowanym włoskiej partii komunistycznej. Innym przeniesionym na ekran *giallo politico* Sciasci jest film o tym samym tytule co tekst literacki – *Każdemu swoje* w reżyserii Petriego (1967; wyd. polskie: *Każdemu co się należy (od mafii)*, przeł. K. i E. Kabatcowie, Warszawa 1979).

¹³ L. Sciascia, *op. cit.*, s. 65–67.

ziemie”; metaforycznie „podświadomość”), doszukując się we włoskim kryminale pierwiastka szaleństwa oraz ukrytych popędów. Wprawdzie w żadnym z przywołanych esejów termin *noir* nie jest używany, niemniej trudno oprzeć się wrażeniu, że Sciascia kataloguje cechy charakterystyczne tej właśnie konwencji.

Z kolei Carlo Lucarelli (włoski scenarzysta, dziennikarz i pisarz detektywistycznych powieści), sugeruje, aby przy interpretacji *giallo* wyzwolić się z porównywania włoskiego kryminału do modelu anglosaskiego oraz tradycji francuskiej; uważa on, że do odczytania i zrozumienia przedstawionej „głęboko irracjonalnej rzeczywistości Włoch” wystarczy pamiętać o dwóch kluczowych, jak twierdzi – charakterystycznych dla niej, cechach: „cynizmie i wściekłości”¹⁴ (ta ostatnia właściwość pokrywa się do pewnego stopnia z rozpoznaniem dokonany przez Sciascię). Spostrzeżenie to nie jest pozbawione racji: obie postawy odnajdujemy w wielu filmach zaliczanych do *giallo politico*. Główny bohater *Śledztwa...*, inspektor policji, grany przez Gian Marię Volontè’go, działa bowiem pod wpływem namiętności (zabija własną kochankę), ale też posługuje się w swym postępowaniu chłodną kalkulacją, nieustannie balansując między „władzą prawa” a „prawami władzy”. W *Todo modo* „szalonym” wydaje się tajemniczy lider partii (w tej roli ponownie znakomity Volontè), który postrzega swą funkcję jako misję religijną (bohater przyrównuje na przykład negocjacje polityczne do drogi krzyżowej), ma obsesję na punkcie grzechu (z „moralnego brudu” pomaga mu się więc oczyszczać żona za pomocą wspólnej modlitwy przerywanej... miłością fizyczną). Cyniczni są natomiast pozostali politycy zgromadzeni na corocznych „ćwiczeniach duchowych”, które stają się okazją do snucia intryg i prowadzenia „ciemnych” interesów. Ich postępowanie przypomina postawę „szacownych nieboszczyków” z fabuły Rosiego – przy czym w tym ostatnim filmie nie chodzi wyłącznie o ofiary tajemniczych mordów (prominentnych przedstawicieli wymiaru sprawiedliwości cechuje raczej rodzaj szaleństwa: sędzia Rasto myje ręce po jakimkolwiek kontakcie z drugim człowiekiem, a Varga rozmawia ze zmarłymi), lecz o żyjących, zdeprawowanych, przedstawicieli władzy, marzących wyłącznie o tym, by władzę, którą „źle sprawowali przez lat trzydzieści” (jak mówi na ekranie minister bezpieczeństwa), sprawować przez trzydzieści następnych.

Jak słusznie zauważa Lino Micciché, w *giallo politico* przestępstwo pozostaje z reguły bezkarne. Wysiłki tych, którzy są powołani do strzeżenia prawa i niekiedy nawet temu powołaniu wierni, kończą się niepowodzeniem¹⁵; pozostają oni bezradni lub – jak główny bohater *Śledztwa...* – stają się przestępcami. *Giallo politico* igra z konwencją gatunkową kryminału nie tylko na poziomie dramaturgii (na przykład łącząc postać zbrodniarza i szefa policji, który raz to chce zostać schwytyany, innym razem woli pozostać bezkarny), ale także pod względem rozwiązań inscenizacyjnych, często balansujących na granicy parodii.

¹⁴ C. Lucarelli, przytaczam za: M. Wood, *op. cit.*, s. 280.

¹⁵ L. Micciché, *Il cinema italiano degli anni '60*, Venezia 1975, s. 149.

Swoiste przerysowanie, uznawane przez Sciascię za jeden z wyróżników nurtu, Petri komentował w następujący sposób: „dla mnie reprezentacja nie może wyglądać neutralnie, obiektywnie; musi być brechtowska w tym sensie, że właściwy twórczości Brechta element karykaturalny musi być obecny wewnątrz struktur obrazu”¹⁶. Inaczej mówiąc, wrażenie gatunkowej „nietypowości” *giallo politico* było uzasadniane w kategoriach politycznych, poprzez odwołania (najczęściej jedynie deklaratywne) do estetyki brechtowskiej, tak modnej w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w kinie zachodnioeuropejskim. Nie zmienia to faktu, iż niektóre sekwencje politycznych kryminałów *made in Italy* funkcjonują na zasadzie autonomicznych gagów. Doskonały przykład stanowi tutaj scena z filmu *Todo modo*, w której bohater (Volontè) wyjaśnia inspektorowi klucz do dokonywanych zbrodni. Tłumacząc, że kolejne ofiary były właścicielami firm, których akronimy tworzyły kolejno litery hasła św. Ignacego Loyoli (*Todo modo para buscar la voluntad divina*), Volontè daje popis swoim umiejętnościom aktorskim – przez niemal minutę gwiazdor wypowiada pojedyncze głoski niczym na ćwiczeniach logopedycznych. Ślady parodii odnajdziemy wreszcie w częstokroć długich tytułach realizacji tego nurtu (np. *Zeznania komisarza policji przed prokuratorem republiki*, 1971, i *Śledztwo skończone, proszę zapomnieć* 1971, Damiano Damianiego, czy *Dajcie potwora na pierwszą stronę*, 1972, Marco Bellocchia¹⁷), które zarazem, przypominając nagłówki gazet, zdradzają swego rodzaju „publicystyczność”.

III

Jak już wspomniałam, głównym wyróżnikiem fabuł *giallo politico* byłby ich silny związek z rzeczywistością polityczną Włoch. W filmie *Śledztwo...* odnajdziemy sceny odzwierciedlające atmosferę napięcia i „społecznego wrzenia” początku lat siedemdziesiątych – manifestacje kontestujących studentów oraz ich uliczne starcia z policją. Reżyser szkicuje tym samym kontury politycznego konfliktu ówczesnych Włoch: początki terroru bojówek lewackich, zawłaszczanie państwa przez korporacyjne interesy oraz terrorystyczne zamachy neofaszystów. Za te ostatnie, co znamienne, fałszywie oskarżeni zostają ludzie związani z lewicą; jeden z kontestatorów, zastraszony przez inspektora podczas przesłuchania, wydaje za namową policjanta swojego niewinnego kolegę, zeznając – zgodnie z sugestią komisarza – że to właśnie młody rewolucjonista był odpowiedzialny za zorganizowanie zamachów¹⁸. Podobnie w filmie *Rosiego* – to lewica zostaje oskarżona o zabójstwa „szacownych” sędziów.

¹⁶ Cyt. za: A. Tassone, *Parla il cinema italiano*, Milano 1979, s. 273.

¹⁷ Zob. A. Miller, *Marco Bellocchio: między buntem a ukojeniem*, [w:] *Autorzy kina europejskiego V*, red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2009, s. 39–58.

¹⁸ Z tego też powodu film Petriego interpretowano we Włoszech przez pryzmat bieżących wydarzeń, w szczególności „sprawy Pinellego” – oskarżonego o zorganizowanie zamachów bombowych

Istotnym odniesieniem do ówczesnej sceny politycznej Włoch są także pojawiające się w filmach omawianego nurtu wzmianki o tzw. *compromesso storico* – historycznym kompromisie, który planowała zawrzeć rządząca chadecja i partia komunistyczna. Mowa jest o nim zarówno w *Szacownych nieboszczykach* (wspomina o nim minister spraw wewnętrznych), jak i w *Todo modo*. W tej drugiej realizacji, o pojednaniu między dwiema największymi siłami politycznymi w powojennych Włoszech wspomina bowiem tajemniczy M. – przewodniczący partii nazywany „panem prezydentem”, postać mająca kojarzyć się z Aldo Moro, wielokrotnym premierem Italii i liderem chadecji, który dwa lata później niemal doprowadził do zawarcia owej ugody (jej realizację uniemożliwiło porwanie oraz zabójstwo chadeka przez Czerwone Brygady)¹⁹. Do politycznej rzeczywistości Włoch lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych odsyłają wreszcie pojawiające się w *giallo politico* nazwiska autentycznych przedstawicieli władzy. W *Szacownych nieboszczykach* pada wzmianka o zabitym przez mafię w 1971 roku prokuratorze Pietro Scaglione, natomiast w traktującym o Enrico Mattei (ówczesnym słynnym przedsiębiorcy przemysłu naftowego) filmie Rosiego wspominani są inni włoscy politycy – m.in. Mario Scelba (w latach 1969–1971 przewodniczący Parlamentu Europejskiego), Alcide de Gasperi (jeden z współtwórców Rady Europy oraz Europejskiej Wspólnoty Węgla i Stali) oraz Amintore Fanfani (ekonomista i czterokrotny premier Włoch).

Ważną cechą *giallo politico* jest ukazanie powiązań pomiędzy przestępczością i światem polityki. W *Śledztwie w sprawie obywatela...* Petri konsekwentnie podkreśla, że głównym problemem Włoch jest przemoc instytucjonalna, która – jak sugeruje reżyser – posługuje się metodami dalekimi od przyjętych w demokracji. Reżyser przyznawał, że realizując *Śledztwo...*, był zainteresowany „opisaniem mechanizmu działania immunitetu gwarantowanego przez prawo obrońcom »ciemnych interesów« [...] żaden policjant nigdy nie był aresztowany za morderstwo, a policja włoskiej republiki po 25 latach od końca epoki faszyzmu skutecznie na ulicach i placach nieskończoną ilość brutalnych aresztowań”²⁰.

W *Śledztwie w sprawie obywatela...* podkreślany jest *de facto* przestępczy charakter instytucji, która tylko pozornie stoi na straży sprawiedliwości; znaczące, że na początku filmu komisarz przestaje pełnić funkcję szefa wydziału zabójstw i obejmuje posadę zwierzchnika wydziału politycznego. Inspektor – przedstawiciel

w Mediolanie anarchisty, który w niewyjaśnionych okolicznościach wypadł z okna komisariatu podczas przesłuchania.

¹⁹ W filmie Petriego humorystyczny komentarz do postawy chadeka, pragnącego pojednania, stanowi scena, w której politycy wyjaśniają inspektorowi, w jakim miejscu znajdowali się podczas jednego z zabójstw. Przedstawiciele władzy wskazują swoje pozycje w odniesieniu do prezydenta – „ja byłem po lewej”, „a ja po prawej stronie”, na co lider partii odpowiada: „zawsze myślę lewo/prawo”.

²⁰ Zob. J. Mellen, *Cinema is not for an elite, but for the masses: An interview with Elio Petri*, „Cinéaste” 1973, nr 1, s. 10.

władzy, co jest akcentowane przez monumentalizujące postać kadrowanie z przesadnie (jak zazwyczaj w *giallo*) żabiej perspektywy – stawia znak równości między wykroczeniami kryminalnymi a działaniami przeciwników chadecji: „w każdym przestępcy może czaić się wywrotowiec i na odwrót”. Manipulacja pojęciami uskuteczniata jest także w samej strukturze przemówienia – przeplatane są w nim bowiem statystyki dotyczące świata przestępczego i polityki („30-krotnie niszczone własność publiczną, demonstrowało 60 tys. uczniów; wzrosła liczba rabunków na bank, działa ponad 70 grup młodych wywrotowców”).

Prawdziwym zbrodniarzem w filmie Petriego jest tymczasem komisarz – zabójca swojej kochanki Augusty Terzi. Scena pokazująca, że inspektor otrzymuje awans, następuje zaraz po zabójstwie Augusty w jej domu, a dodatkowym, wizualnym łącznikiem obu przestrzeni jest szampan z domu zabitej, przyniesiony przez komisarza do pracy, by uświetnić upragniony awans. Gwarantem bezkarności mordercy okazuje się instytucja powołana do obrony porządku prawa. „Wyobraźmy sobie, że zabójstwo Terzi miało motyw polityczny” – sugeruje inspektor podczas śledztwa w sprawie dokonanej przez siebie zbrodni. I ma rację – nie w tym znaczeniu, że komisarz nadaje swojej zbrodni ideologiczne uzasadnienie (jak mógłby to uczynić, gdyby był członkiem lewackiej bojówki), ale o tyle, iż jego słowa zyskują swe potwierdzenie w odniesieniu do autorytarnych skłonności, jakie powodują bohaterem.

Podobny charakter ma także zbrodnia ukazana w jednej z ostatnich scen *Szacownych nieboszczyków*. W finale filmu giną bowiem skrytobójczo: komisarz Rogas dysponujący dowodami na to, że przez prawicę przygotowany został zamach stanu, oraz Amar, sekretarz partii komunistycznej, którego inspektor miał o tym powiadomić. Jak tłumaczy szef policji, „inspektor Rogas przeżywał ostatnio kryzys nerwowy, wydawało mu się, że wykrył spisek i prawdopodobnie miał za spiskowca także sekretarza włoskiej partii komunistycznej, zabił jego oraz siebie”. I choć członkowie partii komunistycznej nie wierzą w oficjalną wersję wydarzeń, faktyczny ich przebieg nie zostanie ujawniony.

W *Śledztwie w sprawie obywatela...* związki pomiędzy instytucjami państwa i strukturami organizacji przestępczej unaocznia oniryczna scena, w której komisarz wyobraża sobie, jak zareaguje jego szefostwo na wiadomość, że to on – inspektor – zabił kobietę. Zamiast spodziewanej kary, następuje symboliczna, ojcowska nagana – bohater zostaje... wytaroszony za uszy. Co więcej, zamiast odpiąć zarzuty, komisarz musi udowodnić swoją winę, przy czym wszelkie wyliczane przezeń dowody, świadczące o popełnieniu zbrodni, są natychmiast zbijane: „Ślady butów? Przyjacielu, są tysiące butów twojego rozmiaru, na przykład moje [...] Odciski palców? Dziwne – zabezpieczyliśmy wszystkie oprócz twoich”. Scenę zamyka surrealistyczna wizja podpisania przez inspektora oświadczenia o swojej niewinności oraz uczczenia tego finału – powrotu syna marnotrawnego na łono „wyrozumiałej”

rodziny – uroczystą lampką szampana. I choć halucynacja znika, a sprawa „niegrzecznego” komisarza ma się dopiero rozstrzygnąć (czego Petri już nie pokazuje), można domniemywać, że potoczy się ona i zakończy właśnie według wyśnione-go przez bohatera scenariusza (sugestię tę potęguje bliźniacze podobieństwo ujęć ze snu i faktycznego zakończenia).

Analizując mechanizm przemocy instytucjonalnej, Petri nie ogranicza się do pokazywania bezpośrednich, fizycznych represji (podczas przesłuchania strażnicy wyśmiewają i biją mężczyznę, czerpiąc z tego procederu wyraźną przyjemność). Silniej akcentowany jest problem języka służącego do uwodzenia i przewodzenia; jednym słowem – do manipulacji. Warto w tym kontekście przywołać także scenę, w której inspektor podaje dziennikarzowi gotową, mającą niewiele wspólnego z rzeczywistym biegiem wydarzeń notkę o zabójstwie („aż dymi tam od perwersji, aktów sadyzmu – krew jest wszędzie; napisz, spodoba się”). Podobną w wymowie sekwencję odnajdziemy w, przywoływanym już, filmie Bellocchia o znamienym tytule: *Dajcie potwora na pierwszą stronę*. Myślę tu o scenie, w której redaktor naczelny poczytnego dziennika – ojciec chrzestny mediolańskiej żurnalistyki (w tej roli ponownie Volontè) – uczy młodego dziennikarza, jak należy podawać wiadomości opinii publicznej. Informacja o samobójstwie człowieka zwolnionego z pracy, zatytułowana początkowo „Rozpacзлиwa śmierć bezrobotnego”, po kosmetycznej korekcie zostaje przeredagowana na nagłówek: „Nierozważny krok poszukującego pracy”. W *giallo politico* odnajdziemy tym samym echa krytyki mediów, która podejmowana była także w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w innych kinematografiach, w wielu bardziej znanych filmach, choćby przez Haskella Wexlera w filmie *Chłodnym okiem* czy przez Volkera Schlöndorffa w *Utraconej czci Katarzyny Blum*.

Media to swoisty *leitmotiv* politycznego kryminału. Znacznie częściej od nagłówek i informacji z gazet oraz redaktorów „papierowych dzienników” w filmach tego nurtu pojawia się telewizja, w *giallo politico* stanowiąca „medium narracyjne”. To bowiem za pośrednictwem umieszczonych w świecie przedstawionym teleodbiorników dowiadujemy się o istotnych wydarzeniach fabularnych (przywołana już finałowa scena *Szacownych nieboszczyków*). W *giallo politico* można często doszukać się także swoistej tematyzacji telewizji – intryga często przyjmuje formę dochodzenia dziennikarskiego (jak w filmie *Sprawa Matei*, w którym dziennikarz De Mauro poszukuje informacji o tajemniczej śmierci tytułowej postaci²¹), narracja zaś wielu filmów należących do tego nurtu wzbogacana jest przez dokumentalny (najczęściej: zarejestrowany na potrzeby telewizji) *footage*.

²¹ Wspomniany dziennikarz Mauro De Mauro to również postać autentyczna – zaginął w tajemniczych okolicznościach podczas pracy nad filmem Rosiego; jego ciało nigdy nie zostało odnalezione.

O tym, jak ważne miejsce zajmuje w dyskursie *giallo politico* problem języka, świadczą nie tylko sceny demonstrujące oratorskie zdolności bohaterów (celują w nich postaci grane przez Volontè'go), ale także wątki poboczne. Niektóre z nich mogą wydawać się nielogiczne (biorąc pod uwagę motywacje bohatera). Na przykład w *Śledztwie...* inspektor początkowo zachęca świadka, dozorcę, do wskazania zabójcy, a następnie – podczas konfrontacji na posterunku policji – zmusza do zmiany zeznań. Tę dwuznaczną grę inspektor prowadzi od samego początku: dostarcza wskazówek umożliwiających zidentyfikowanie zbrodniarza, czyli samego siebie, a następnie używa swej władzy, by przeciąć tę linię dochodzenia. Takie dramaturgiczne wolty trudno tłumaczyć inaczej niż (właściwym także dla niektórych filmów *noir* z lat czterdziestych i pięćdziesiątych) przypisaniem bohaterowi obłędu – co, jak wspomniałam, jest cechą charakterystyczną wielu filmów spod znaku *giallo*, z tym iż w *giallo politico* źródłem szaleństwa są instytucje państwa (w swej „spowiedzi przed przełożonymi” bohater *Śledztwa...* wyznaje wprost, że czuje się ofiarą choroby będącej wynikiem sprawowania władzy).

Gialli politici przedstawiają Włochy jako państwo bez mała policyjne, którego mieszkańcy są nieustannie inwigilowani, a władza dysponuje obszernym *dossier* na temat każdego obywatela. W *Śledztwie...* tę właściwość omawianego nurtu uwypukla niemal surrealistyczna scena w laboratorium wypełnionym aktami oraz gigantycznymi reprodukcjami *corpus delicti* (są to odciski palców mordercy). Chcąc poznać wyniki daktyloskopii, inspektor pokazuje chemikowi Panunzio dane jego kuzyna – komunistycznego aktywisty. Dla eksperta jasne jest, że nie chcąc stracić posady, musi usprawiedliwić wszechobecność śladów pozostawionych przez szefa – jego oficjalną wizytę na miejscu zbrodni. W *Szacownych nieboszczykach* skala inwigilacji ukazana jest przez mnogość telewizyjnych ekranów na posterunku policji oraz szum nagrań z podsłuchów. Niemal w każdym filmie *giallo politico* zawarta jest scena ukazująca archiwum – przestrzeń zazwyczaj klaustrofobiczną, której geometryczna kompozycja, także wizualnie, wytwarza wrażenie ścisłej kontroli państwa (w *Todo modo* kapłan odwołuje przewodniczącego partii od spowiedzi, twierdząc, że i ona może być podsłuchiwana).

Dane o obywatelach, będące w posiadaniu m.in. komisarza ze *Śledztwa...*, dają mu przewagę nad podwładnym i umożliwiają jego szantaż; ten sam mechanizm działa jednak również w drugą stronę – przeciw inspektorowi. Zarówno Augusta, jak i młody rewolucjonista Antonio Pace mają władzę nad szefem policji, ponieważ dysponują istotnymi informacjami o komisarzu: Augusta wiedziała o jego prywatnych słabościach, a chłopak znał prawdę o zbrodni (w dzień zabójstwa minął bowiem inspektora w drzwiach kamienicy zamieszkannej przez ofiarę). W gruncie rzeczy, wszystkie najważniejsze wydarzenia i punkty zwrotne intrygi oparte są na zasadzie szantażu – w ten sposób Petri umiejętnie wydobywa klimat fałszu i hipokryzji, owego „cynizmu” tak charakterystycznego dla włoskiego kryminału.

IV

Kino włoskie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zyskało międzynarodowy rozgłos nie tylko za sprawą stylistycznego wyrafinowania charakterystycznego dla jego najbardziej znanych autorów, ale także dlatego, iż – jak chyba żadne w Europie – epatowało śmiałymi scenami pełnymi przemocy i wyuzdanego seksu. Tego rodzaju „atrakcje” pojawiające się w dużym natężeniu we włoskich horrorach (utożsamianych niekiedy, jak już wspomniałam, z *giallo*) w *giallo politico* występują jedynie sporadycznie (sadosmachistyczne gry w *Śledztwie...*, samobiczowanie w *Todo modo*). Problem przemocy przeniesiony zostaje z perspektywy jednostkowej i psychologicznej (przemoc człowieka wobec człowieka) na społeczną i polityczną (przemoc instytucjonalna).

Oglądając *Śledztwo...*, można odnieść wrażenie, że film jest niemal podręcznikową ilustracją poczytnych w tamtych latach prac Ericha Fromma, a tytułowy „obywatel poza podejrzeniem” – klinicznym przypadkiem opisywanej przez autora *Ucieczki od wolności* „sadosmachistycznej osobowości autorytarnej”, która dąży do podporządkowania się siłom zewnętrznym – autorytetowi prawa, a jednocześnie sama pragnie władzy. Paradoks psychopatologii bohatera polega na tym, że zaczyna postrzegać siebie jako kogoś ponad prawem; wierzy, że jako szef policji może popełnić bezkarnie każdą zbrodnię. Władza protagonisty pochodzi jednak z autorytetu prawa – aby podtrzymać przekonanie o własnej wyjątkowości, komisarz musi udowodnić jego skuteczność, a zatem dać się złapać, a także odbyć wymierzoną, stosowną do winy karę²². Ponad prawem sytuuje się także jeden z sędziów z filmu Rosiego. Przedstawiciel wymiaru sprawiedliwości wygłasza faszystowską tyradę o onnipotencji sędziów, którym dla utrzymania ładu wolno zdziesiątkować nieposłusznych, celebrując prawo na wzór misterium eucharystycznego.

Warto także zaznaczyć, że w wielu *giallo politico* pojawia się wątek Kościoła katolickiego. Pojawiające się często sceny wystawnych uroczystości pogrzebowych (uzasadniane konwencją kryminalną wymagającą ofiar) zdradzają fasadowość celebracji. Pozór religijnych praktyk doskonale ilustruje sekwencja zbiorowej litanii do Matki Boskiej w filmie *Todo modo*. Politycy podążają od ściany do ściany kaplicy za kapłanem nieustannie przyspieszającym tempa, którego nie wytrzymują niektórzy z wiernych (jeden z polityków mdleje). To tylko jeden z wielu przykła-

²² Ta przewrotna logika tłumaczy dziwną, samounicestwiającą się strategię bohatera zdradzającego, także w sferze prywatnej, sadystyczne skłonności sprowadzające się do chęci całkowitego owdarcia drugiej osoby. „Gra wstępna” policjanta i Augusty przyjmuje bardzo często formę „brutalnych” przesłuchań, w których zaznacza on swoją dominację, poniżając partnerkę (na jej własne życzenie). Bohatera fascynuje śmierć: podobnie jak jego partnerka, komisarz czerpie satysfakcję z rozmów o kolejnych znalezionych przez policję denatkach; namawia Augustę, by wcielała się w ofiary (zazwyczaj morderstw na tle seksualnym), i skrupulatnie rejestruje „kolejne przypadki” amatorskimi zdjęciami.

dów – Kościół ukazany jest w *giallo politico* najczęściej jako instytucja archaiczna i oparta na strukturach dominacji.

Nie zamierzając wikłać się w „psychologizowanie” bohaterów, chcę zwrócić uwagę na jeszcze jeden interesujący aspekt omawianych filmów, mianowicie powracający wielokrotnie w dialogach (szczególnie w *Śledztwie...*) motyw relacji ojciec–syn. „Ludziom brak dojrzałości – mówi inspektor – my (policja) mamy ich pilnować”; „każdy staje się dzieckiem w obliczu władzy”; „ja staję się wzorem ojca, którego nie można zaatakować”. Komisarz chętnie angażuje się w erotyczną grę, gdy Augusta prosi go: „przesłuchaj mnie, bądź surowy jak mój ojciec”, i nie może znieść, gdy – przy innej okazji – Augusta oskarża go o bycie dziecinny; wykrzykuje – „inni to dzieci”. Autorytaryzm bohatera, skrywający jego faktyczną słabość, jest w filmie Petriego sugerowany wielokrotnie: gdy odgrywa rolę ojca wyrozumiałego (wobec Panunzia) lub srogiego (wobec dozorczy).

Motyw „ojców i synów” znajduje swoje rozwinięcie także w trybie odmiennym, odsyłającym nie do klasycznych, psychoanalitycznych interpretacji, ale stanowiącym komentarz do przekształceń włoskiej sceny politycznej. Znamienny komentarz padający z ust inspektora po aresztowaniu „elementów rewolucyjnych” brzmi: „nazwiska buntowników są takie same jak trzydzieści lat wcześniej [...] rewolucja jest jak syfilis, zostaje we krwi”. Dla jasności: Petri nie przedstawia aresztowanych ani ze współczuciem, ani nawet z sympatią – studenci wymachujący „czerwonymi książeczkami” Mao budzą skojarzenia z grupą niedojrzałych, zapalczywych wyrostków, którzy czują się silni jedynie w anonimowej grupie (jeden z demonstrantów zdradza towarzyszy, gdy zostaje sam na sam z komisarzem), choć także wtedy nie potrafią dojść między sobą do zgody („w czasie godziny podzielili się na cztery frakcje” – zauważa jeden z policjantów). Podobną wymowę, ujawniającą zamęt na włoskiej scenie politycznej, a także korupcję władzy, ma sekwencja z filmu *Szawcowi nieboszczycy*, ukazująca przyjęcie u magnata Pattosa. Podział w szeregach samej lewicy ilustruje tu doskonale sprzeczka między Nocio – komunistycznym pisarzem, a Galanem – liderem Gruppo Zeta (ugrupowania lewicy radykalnej); podczas gdy komunista myśli o iluzorycznym zwycięstwie, które pozwoli przede wszystkim dzielić partii komunistycznej władzę z chadecją, ekstremista snuje wizję powstania, które zniszczy klasę mieszczańską.

Motyw symbolicznej relacji ojciec–syn podkreślany jest także przez znaczącą nieobecność charakterystyczną dla niemal wszystkich *giallo politico*²³. Otóż

²³ Petri w jednym z wywiadów wspomina teorię Wilhelma Reicha (zob. J. Mellen, *op. cit.*, s. 11). W jego wydanej w 1933 roku pracy o psychologii faszyzmu twierdził on, iż państwo stanowi makrokosmos takiej patriarchalnej, mieszczańskiej rodziny, w której synowie „wykształcają silną identyfikację z ojcem – służyłczy stosunek do autorytetu, będący podstawą emocjonalnego utożsamiania się z każdą władzą. To zatem państwo przejmuje rolę rodziny, kompensując jej brak tym, którzy, uczuciowo nieudolni, nie potrafią stworzyć intymnych relacji z drugim człowiekiem” (W. Reich, *The Mass Psychology of Fascism*, New York 1970, s. 54; cyt. w przeł. własnym).

w filmach tego nurtu brak scen prezentujących życie rodzinne bohaterów: główne postaci są zazwyczaj samotnikami (jak np. inspektor i jego kochanka w *Śledztwie...*), a relacje rodzinne albo zostały zerwane (Augusta jest w separacji z mężem, podobnie jak komisarz Rogas z *Szacownych nieboszczyków*), albo przynoszą kłopoty (co doskonale ilustruje przywołany już epizod z Pannunziem). W tym aspekcie *giallo* wyraźnie różni się od innych gatunków włoskiego kina popularnego, w których rodzina odgrywa ważną rolę, i wykazuje zarazem powinowactwa z nurtem kina autorów, poruszającym problem postępującej atomizacji włoskiego społeczeństwa.

* * *

Zdaniem Marii Wood w latach siedemdziesiątych fabuły należące do *giallo* pozwalały na śmielszy, bardziej bezpośredni komentarz do rzeczywistości społecznej niż kino autorskie, cieszące się od ponad dekady dużą estymą krytyki²⁴. Innymi słowy, w konwencji włoskiego kryminału ostrze krytyki błyszczący wyraziściej niż w tzw. filmach autorskich/artystycznych; satyryczno-ironiczna *la dolce vita* przyjmuje tu niejednokrotnie formę dosłownej i brutalnej *dolce morta*. Tym samym *giallo politico* sytuowałoby się w historii kina obok innych „lokalnych” nurtów kinematografii europejskiej wyróżnianych na podstawie związków kina z sytuacją społeczną danego kraju. Myślę tu o *Trümmerfilm* w Niemczech, *kitchen-sink movies* w Wielkiej Brytanii czy „kinie moralnego niepokoju” w Polsce. Wszystkie one tworzą swoiste „enklawy narodowe” – stosowana w odniesieniu do tych fenomenów terminologia nie istnieje poza kontekstem rodzimej dla nich kultury filmowej.

Dokonana analiza pozwala wskazać kilka argumentów na rzecz tezy potwierdzającej związek między włoskim kinem politycznym lat siedemdziesiątych a *noir*. Zaliczyć do nich można – oprócz chwytów *stricte* formalnych, o których wspomniałam na wstępie – dwuznaczność działań podejmowanych przez bohaterów, a także wynikający z niej osąd świata społecznego jako przestrzeni przeżartej cynizmem i korupcją. O pokrewieństwach między konwencją *noir* a włoskim kinem politycznym lat siedemdziesiątych świadczy także prowadzenie wątku kryminalnego poprzez bohaterów odznaczających się cechami psychopatycznymi bądź zdradzającymi inne objawy szaleństwa. Wskazać można też co najmniej dwa elementy interesującego mnie nurtu, które ów domniemany związek pomiędzy filmem *noir* a włoskim kinem politycznym istotnie osłabiają. W planie organizacji formalnej byłby to brak *voice-over*, w płaszczyźnie zaś dramaturgicznej fakt, iż fabuły Petriego, Rosiego i Damianiego są zdominowane przez bohaterów płci męskiej (figura *femme fatale* należy do rzadkości).

Włoski kryminał polityczny różni się od klasycznego *noir* przede wszystkim podkreśleniem aspektu przemocy instytucjonalnej, identyfikowanej przez tematycz-

²⁴ M. Wood, *op. cit.*, s. 278.

ne związki opowiadanych historii z ówczesnymi realiami Półwyspu Apenińskiego. Sensacyjna intryga staje się pretekstem do opisu oraz krytycznej analizy nie tylko wzrastającej przestępczości i korupcji władzy, ale także partyjnych aliansów oraz politycznych kryzysów modelujących życie publiczne ówczesnych Włoch.

Giallo politico pozostaje przykładem kina popularnego, którego atrakcyjne widowiskowo fabuły zawierają krytyczną wypowiedź o kondycji włoskiej demokracji lat siedemdziesiątych²⁵. Petri, postrzegając twórczość filmową w typowej dla lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych optyce społecznej, twierdził: „kino może okazać się bardzo użyteczne dla celów politycznych, ale tylko naiwni sądzą, że można wywołać rewolucję za pomocą filmów. Pojedynczy film nie jest nawet w stanie wstrząsnąć opinią publiczną. Ale wiele filmów może wpłynąć na sposób myślenia społeczeństwa, doprowadzając tym sposobem do przemian w świadomości zbiorowej. Na razie możemy jedynie rzucać na głowy ludzi pudełka z taśmą filmową, ale rzucać z taką siłą, jakby to były kamienie wyrwane z bruku”²⁶.

GIALLO POLITICO: INVESTIGATION OF A GENRE ABOVE SUSPICION

Summary

The article is dedicated to *giallo politico*: political thrillers made in Italy in the 1960s and 1970s. In her analyses (Francesco Rosi's *Illustrious corpses* and *Mattei Affair*; Elio Petri's *Investigation of a Citizen above Suspicion* and *Todo modo*) Miller examines the genre, drawing attention to the differences between understanding the term *giallo* in Italy and English-speaking countries. Describing the characteristic features of criminal plots and stylistic patterns of *giallo*, Miller underlines the similarities between the genre itself and other phenomena (American film noir, French *policier*, etc.). In the conclusion, the socio-political impact of *giallo* has been discussed: political thrillers prove that popular cinema was regarded by Italian film directors as a weapon of their social and political involvement.

Translated by Anna Miller

²⁵ Sami Włosi mówią o powrocie *giallo politico* na początku lat dziewięćdziesiątych, kiedy wybuchła ogólnokrajowa afera oskarżająca polityków o łapówkarstwo, tzw. *tangentopoli* (dosł. „łapówkogród”).

²⁶ Wypowiedź Petriego zamieszczona w: M. Kornatowska, *Elio Petri – od egzystencjalizmu do kina politycznego*, „Kino” 1972, nr 10, s. 53.