Anna Miller-Klejsa

SZACOWNI NIEBOSZCZYCY: polityczna gra w „wyborne trupy”

Dekada lat siedemdziesiątych – zapoczątkowana falą studenckich i robotniczych wystąpień na Półwyspie Apenińskim podczas tzw. gorącej jesieni, której symboliczną cezurą jest zabójstwo Alda Moro przez Czerwone Brygady – określana jest jako „czas ołowiu” ze względu na ówczesną falę terrorystycznych zamachów. Ten krwawy rozdział włoskiej historii najnowszej zajmuje ważne miejsce w pamięci kulturowej Italii – o czym świadczą liczne praktyki komemoracyjne tych wydarzeń (rocznicowe uroczystości, wystawy itp.), a także rozmaite filmy dokumentalne oraz fikcjonalne, komentujące napięcia w społeczno-politycznym dyskursie nie tylko „na bieżąco”, ale i dziś – z perspektywy czasu.

W zgodnej opinii badaczy ówczesne wydarzenia niejako *in status nascendi* omawiało najczęściej kino popularne¹. Ważnym jego nurtem w latach siedemdziesiątych było tzw. *giallo-politico* – filmy utrzymane w konwencji politycznego kryminału, która była rozpowszechniona także w innych kinematografiach zachodnich (by wspomnieć *political fictions* Alana Pakuli)². Zda-

¹ Zob. Christian Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Rubbettino: Rubbettino Editore Srl 2007, s. 23.

² 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 poli-

niem Mary Wood, w latach siedemdziesiątych fabuły należące do *giallo-politico* pozwalały na śmielszy, bardziej bezpośredni komentarz do rzeczywistości społecznej niż kino autorskie, cieszące się od ponad dekady dużą estymą krytyki³. Obszerniejsza analiza i eksplikacja, czym jest *giallo-politico*, wykracza poza temat niniejszego szkicu, dlatego nie zostanie tu podjęta. Poczynię jedynie trzy uwagi. Interesujący mnie film zrealizowany przez Francesca Rosiego – a inspirowany nowelą *Kontekst pióra* Leonarda Sciascii – SZACOWNI NIEBOSZCZYCY (*Cadaveri eccellenti*, 1976) sytuowany jest bowiem właśnie w nurcie politycznych kryminałów⁴; zaś autor literackiego pierwowzoru: sycylijski, pisarz, publicysta i polityk, podjął w latach pięćdziesiątych próbę teoretycznej analizy tego gatunku. Stał się on zresztą, jak słusznie zauważa Joanna Ugniewska, najbardziej reprezentatywną formą literacką całej twórczości Sciascii – jego kryminalne powieści były przenoszone na ekran wielokrotnie (wystarczy przypomnieć KAŻDEMU SWOJE [*A ciascuno il suo*, 1967] i TODO MODO [1976] w reżyserii Elio Petriego oraz DZIEŃ PUSZCZYKA [*Il giorno della civetta*, 1968, reż. Damiano Damiani] i OTWARTE DRZWI [*Porte aperte*, 1990, reż. Gianni Amelio])⁵.

tycznych, które w konsekwencji nie mogłyby się spodobać publiczności. Przecież wszelkie utwory, które 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". *Prawo nie jest Bogiem – mówi Damiano Damiani*, tłum. Adam Horoszczak, „Kultura Filmowa” 1973, nr 9, s. 27.

³ Mary Wood, *Italian film noir*, [w:] *European Film Noir*, red. Andrew Spicer, Manchester: Manchester University Press 2007, s. 278.

⁴ Zob. Anna Miller, *Śledztwo w sprawie gatunku poza wszelkim podejrzeniem*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 141–157.

⁵ Por. Joanna Ugniewska, *Region: mit, symbol, mikrokosmos*, [w:] *Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. idem, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2001, s. 315. Prace Sciascii traktują wprawdzie głównie o literaturze, lecz spostrzeżenia w nich poczynione wydają się adekwatne także w odniesieniu do kina.

Kryminały polityczne są jedną z odmian tzw. *giallo*⁶. 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*). Trzeba jednak nadmienić, że termin *giallo* posiada inny zakres znaczeniowy w samej Italii oraz poza jej granicami. Dla Włochów, jak wyjaśnia Giuseppe Petronio, *giallo* jest tożsame z francuskim określeniem *policier*, a zatem z narracją detektywistyczną⁷ (swoją drogą, PRZYGODA [*L'Avventura*, 1960] 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 – czyli filmy Riccarda Fredy, Maria Bavy, Daria Argenta czy Lucia Fulciego (czyni tak np. Mikel Koven, nazywając *giallo* „podgatunkiem horroru”)⁸. 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 [*Profondo rosso*, 1975] Daria Argenta, w której zabójstwa nie są wynikiem działania ani sił nadprzyrodzonych, ani tajemniczego monstrum, jak może początkowo się wydawać). Niemniej, we wło-

⁶ 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 „kino moralnego niepokoju” w Polsce.

⁷ Giuseppe Petronio, *Il punto su: Il Romanzo Poliziesco*, Bari: Laterza 1985, s. 16.

⁸ Mikel 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: Oxford University Press 2006, s. 116. Por. także: Gary Needham, *Playing with genre: defining the Italian giallo*, [w:] *Fear Without Frontiers: Horror Cinema Across the Globe*, red. Steven J. Schneider, London: FAB Press 2003, s. 135–144. Warto przy tym zaznaczyć, że utożsamianie *giallo* z horrorem jest dość powszechne, o czym świadczą liczne (anglojęzyczne) *fan-pages*, np. <http://www.braineater.com/misc/giallo.html> czy <http://giallo-fever.blogspot.com/> (30.08.2010).

skich opracowaniach historii kina filmy wymienionych reżyserów nie są uznawane za *giallo*, lecz sytuowane jednoznacznie w obrębie *cinema dell'orrore*⁹.

Sama etymologia terminu *giallo* na określenie kryminału jest dość interesująca – nawiązuje bowiem do koloru okładek powieści detektywistycznych, wydawanych we Włoszech od lat trzydziestych¹⁰. 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.

Inspiracje estetyczne filmem *noir* (m.in. właściwą mu estetyką półmroku, wynikającą z zastosowania niskiego klucza i powracającymi motywami wizualnymi, np. widoki „zza krat” czy „zza kotar”) oraz charakterystyczny dla wielu filmów tego nurtu tryb produkcji

⁹ Zob. Gian P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo da la dolce vita a centochiodi*, Bari: Laterza 2007, s. 405.

¹⁰ Szczytowy okres popularności *gialli* przypadł na tzw. czarne 20-lecie (*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), które miały jakoby ukazywać obcą faszystowskiej Italii dekadencję oraz degenerację amerykańskiego społeczeństwa. Już w latach trzydziestych włoski kryminał przeniknął z literatury do innych mediów – radia oraz teatru (dobry przykład stanowią tu audycja i sztuka Luigiigo Chiarellego o tym samym w obu przypadkach tytule – *Pierścień Teodozjusza* [*L'anello di Teodosio*, 1929]), by w latach pięćdziesiątych „zawłasczyć” telewizję. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych prócz wielu kryminalnych seriali (np. *LE INCHIESTE DEL COMMISARIO MAIGRET*, 1964–1972, reż. Mario Landi; *NERO WOLFE*, 1969–1971, reż. Giuliana Berlinguer; *I RACCONTI DI PADRE BROWN*, 1970–1971, reż. Vittorio Cottafavi; *IL COMISSARIO DE VINCENZI*, 1973, reż. Mario Ferrero) *giallo* pojawiało się w telewizji także w formule quizu (*Giallo Club*) oraz reklam posługujących się tą konwencją.

(*giallo politico*, podobnie jak inne gatunki włoskiego kina tamtej dekady – np. *spaghetti westerny* – powstawały najczęściej w formule międzynarodowych koprodukcji, w których upatrywano ratunku dla podupadającego przemysłu filmowego na Starym Kontynencie) uwypuklają ponadnarodowy charakter *giallo-politico*. Pomimo wspomnianych aspektów estetycznych i produkcyjnych nurtu pozostaje on zjawiskiem typowo włoskim, odnoszącym się do specyficznego kontekstu kulturowego.

„Wyborne trupy”

Film SZACOWNI NIEBOSZCZYCY, którego 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, jest chyba – obok nagrodzonego Oscarem ŚLEDZTWA W SPRAWIE OBYWATELA POZA WSZELKIM PODEJRZENIEM (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970, reż. Elio Petri) – jednym z najbardziej znanych *giallo-politico*. Pod względem trybu produkcji (SZACOWNI NIEBOSZCZYCY, stanowią efekt współpracy włosko-francuskiej, zaś Linowi Venturze¹¹ wcielającemu się w pierwszoplanową postać inspektora partnerują Fernando Rey i Max von Sydow) oraz narracyjnego schematu film nie odbiega od właściwej nurtowi sztampy. Można jednak powiedzieć, iż SZACOWNI NIEBOSZCZYCY zajmują miejsce szczególne wśród innych – podejmujących wątek *anni di piombo* – politycznych kryminałów¹².

¹¹ Lino Ventura był wcześniej zawodowym zapaśnikiem; jako aktor Ventura zadebiutował na ekranie w NIE TYKAĆ ŁUPU (*Touchez pas au grisbi*, 1954, reż. Jacques Becker).

¹² Podobny do tego z SZACOWNYCH NIEBOSZCZYKÓW schemat dramaturgiczny zawiera film Damiano Damianiego – BOJĘ SIĘ (*Io ho paura*, 1977). I tu w niewyjaśnionych okolicznościach giną przedstawiciele wymiaru sprawiedliwości, zaś rolę

Po pierwsze z uwagi na reżysera – uznanego twórcę kojarzonego z politycznym nurtem włoskiego kina (RĘCE NAD MIASTEM [*Le mani sulla città*, 1963], SPRAWA MATEI [*Il caso Mattei*, 1972], TRZEJ BRAĆCIA [*Tre fratelli*, 1981]). Po drugie ze względu na autora literackiego oryginału – intelektualistę, którego społeczne zaangażowanie wyrażało się także w przynależności Sciascii do włoskiej partii komunistycznej. Gdy ich drogi się spotkały, byli już artystami uznanymi (kiedy w 1971 roku wydawnictwo Einaudi wydawało *Kontekst*, Sciascia miał za sobą sukces *Dnia Puszczyka* [opublikowanego w 1961 roku] i *Każdemu, co mu się należy od mafii* [1966], zaś Rosi zyskał międzynarodową sławę dzięki nagrodzonemu Złotą Palmą w Cannes filmowi SPRAWA MATEI). Autorów analizowanych dzieł łączy także powracający w ich twórczości temat – rodzinna Sycylia. Miast mitologizacji krainy dzieciństwa oraz tęsknoty za beztróską „szczenięcych lat”, zarówno u Sciascii, jak i u Rosiego odnajdziemy pozbawioną sentymentów refleksję nad strukturami mafijnymi rządzącymi wyspą, wraz ze specyficznym dla nich splotem korupcji, lekceważenia prawa oraz zмовy milczenia (doskonałym przykładem są tu wspomniane już nowele *Dzień puszczyka* i *Każdemu swoje...* – prócz przywoływanych wcześniej – również takie filmy, jak WYZWANIE [*La sfida*, 1958], SALVATORE GIULIANO [1962], LUDZIE PRZECIWKO SOBIE [*Uomini contro*, 1970]). Wobec swojej wyspy Sciascia żywi ambiwalentne uczucie miłości oraz nienawiści,

dążącego do prawdy inspektora pełni sierżant Graziano – ochroniarz jednego z sędziów, który w toku narracji, gdy wpada na trop mocodawców zabójstw (film zawiera wyraźną sugestię, że maczały w nich palce służby specjalne oraz organizacje skrajnie prawicowe), zostaje uwikłany w sieć polityczno-kryminalnych zależności. W finale policjant (tak samo jak Rogas) ginie – zostaje zamordowany na zlecenie, ponieważ wie „zbyt wiele”. Wreszcie u Damianiego, analogicznie do SZACOWNYCH NIEBOSZCZYKÓW, intryga jest dość złożona i *de facto* – gdy idzie o kulisy sprawy – pozbawiona jednoznacznej konkluzji; pozostaje wrażenie ogólnej bezradności bohatera wobec oplatającego świat spisku. Ze względu na te dramaturgiczne podobieństwa do filmu Rosiego dzieło Damianiego nazywane było niekiedy przez krytykę „bardziej skromnymi SZACOWNYMI NIEBOSZCZYKAMI – mniej pomysłowymi i zrygoryzowanymi jeśli idzie o styl”. Zob. Christian Uva, *op. cit.*, s. 169.

powiada, że „Sycylia go boli” i dlatego właśnie stanowi obsesyjny temat jego twórczości.

Diagnoza postawiona przez pisarza – powiązań władzy politycznej oraz mafii – nie ogranicza się jednak wyłącznie do Sycylii, lecz obejmuje całe współczesne Włochy. Wszechobecność abstrakcyjnej i tajemniczej władzy pojawia się w *Kontekście*; w dołączonej do utworu nocie Sciascia deklaruje, że nowela powinna być odczytywana jako „alegoria na temat władzy, która coraz bardziej się wypacza i ukrywa pod postacią powiązań, dających się w przybliżeniu określić jako mafijne”¹³. Podobnie twierdzi Rosi – choć SZACOWNI NIEBOSZCZYCY odnoszą się do włoskich realiów społecznych lat siedemdziesiątych, to zarazem, wedle słów reżysera, film „jest długą podróżą poprzez potworność władzy (...) wizualizacją jej rozmaitych aberracji i degeneracji”¹⁴. Z tego też względu, organizacja przestrzeni w filmie Rosiego – choć do pewnego stopnia uwarunkowana konwencją klasycznego kryminału (na terenie z reguły ograniczonym i ułatwiającym snucie intrygi) – zdaje się niejednokrotnie zachęcać do odczytania metaforycznego. I tak, scenerię południowych Włoch (gdzie niezatarte piętno odcisnęła kultura arabska), w której rozgrywa się większa część filmowej akcji, można interpretować jako wizualną reprezentację śródziemnomorskiej skłonności do przesady, wytwarzającej napięcie z architekturą modernistyczną, identyfikowaną ze społecznym porządkiem (w dziele Rosiego odnajdziemy również szare, ciężkie budowle faszystowskiej architektury, których

¹³ Leonardo Sciascia, *Kontekst. Parodia*, tłum. Teresa Jekiel, Warszawa: W.A.B. 2010, s. 142. Obok najbardziej reprezentatywnych dla twórczości Sciascii powieści kryminalnych na uwagę zasługują także jego historyczne rekonstrukcje dziejów Sycylii w wiekach XVII–XIX (*Rada egipska*, 1963; *Śmierć inkwizytora*, 1964; *Skrytobójcy* 1976) oraz szkice poświęcone Pirandellowi (m.in. *Pirandello i Pirandellizm*, 1953; *Pirandello i Sycylia* 1961; *Pirandellowski alfabet* 1989). Te ostatnie są o tyle ciekawe, iż także według Pirandella Sycylia była miejscem, gdzie nie wiadomo, co jest pozorem, a co rzeczywistością i gdzie maskę trudno odróżnić od twarzy.

¹⁴ Lino Micciché, *Il cinema italiano degli anni 70.*, Venezia: Marsilio Editori 1980, s. 253.

monumentalizm zestawiony zostaje, na zasadzie „krzyczącego” kontrastu, z przepychem barokowych, bizantyjskich przestrzeni).

Głównym bohaterem noweli Sciascii oraz filmu Rosiego¹⁵ jest samotny inspektor Amerigo Rogas (zawdzięcza on swoje nazwisko łańcińskiemu czasownikowi *rogare* – „przesłuchiwać”), który ma za zadanie poprowadzić śledztwo w sprawie zamordowania trzech przedstawicieli wymiaru sprawiedliwości (prokuratora, przewodniczącego sądu oraz sędziego). W toku śledztwa giną jednak kolejni sędziowie. O zabójstwa zostaje oskarżona lewica, ale Rogas orientuje się, że to fałszywy trop; sprawa sięga zaś o wiele głębiej, niż na początku mogło się wydawać. Tytułowymi SZACOWNYMI NIEBOSZCZYKAMI okazują się w istocie nie tylko ofiary tajemniczych mordów (prominentnych przedstawicieli wymiaru sprawiedliwości cechuje raczej rodzaj szaleństwa: sędzia Rasto myje ręce po jakimkolwiek kontakcie z drugim człowiekiem¹⁶, a Varga rozmawia ze zmarłymi), lecz żyjący, zdeprawowani przedstawiciele władzy. Pragną oni, by rządy, które *źle sprawowali przez lat trzydzieści* (jak mówi na ekranie minister spraw wewnętrznych), sprawować przez trzydzieści następnych.

Sygnalizowaną przez tytuł dzieła „spirale śmierci” domyka zbrodnia ukazana w ostatniej sekwencji. W finale filmu giną bo-

¹⁵ SZACOWNI NIEBOSZCZYCY stanowią jedną z wielu adaptacji w filmografii Rosiego. Znajdują się w niej transpozycje dzieł znanych. m.in. CHRYSZTUS ZATRZYMAŁ SIĘ W EBOLI (*Cristo si è fermato a Eboli*, 1979) na podstawie powieści Carla Leviego, ROZEJEM (*La tregua*, 1996) oparty na powieści Primo Leviiego oraz KRONIKA ZAPOWIEDZIANEJ ŚMIERCI (*Cronaca di una morte annunciata*, 1987) na podstawie powieści Garcíi Márqueza, ale i adaptacje dzieł autorów mniej znanych: TRZEJ BRACIA na podstawie opowiadania *Trzeci syn* Andrieja Płatonowa, LUDZIE PRZECIWKO SOBIE inspirowane powieścią Emila Lussu *Un anno sull'Altipiano* oraz SENATOR (*Dimenticare Palermo*, 1990) na podstawie książki Edmonde Charles-Roux *Oublier Palerme*.

¹⁶ Postaci w filmie Rosiego są scharakteryzowane niemal identycznie jak w *Kontekście* – np. filmowy sędzia Rasto w noweli „nigdy nie podawał ręki (...), jeśli zaś nie mógł uniknąć uścisku dłoni jakiegoś nowo przybyłego zwierzchnika, cierpiał, dopóki nie udało mu się wymknąć gdzieś, gdzie (...) wyjąwszy buteleczkę spirytusu, obficie (...) oblewał nim chude, żylaste ręce, pokryte plamami niczym omszałe kamienie”. Leonardo Sciascia, *op. cit.*, s. 27.

wiem skrytobójczo: komisarz Rogas dysponujący dowodami na to, że przez prawicę przygotowany został zamach stanu, oraz Amar, sekretarz partii komunistycznej, którego miał o tym powiadomić inspektor. Bohaterowie, będący o krok od ujawnienia politycznej afery, giną w *Museo della Civiltà Romana*, a zatem w miejscu pamięci o demokratycznej, „chwalebnej” tradycji kraju – dokonane polityczne morderstwo jest zaprzeczeniem *civiltà*. Jednak fakty zaprezentowane przez media wyglądają nieco inaczej – jak tłumaczy szef policji w telewizyjnym komunikacie, *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 przebieg tych ostatnich nie zostanie ujawniony. Podobnie dzieje się w literackim pierwowzorze – pomimo tego, iż nie zostaje wyjaśnione, kto był zabójcą Amara, jasne jest, że prawda nie ujrzy dziennego światła, zaś podwójne zabójstwo było „na rękę” partii rządzącej oraz zyskało swoiste przyzwolenie komunistów.

Pod względem fabularnym film jest dość wierny literackiemu oryginałowi. Mamy zatem te same postaci, jedynie sporadycznie nosiszące w filmie inne imiona i nazwiska niż w książce (dobry przykład stanowi tu magnat Pattos; jego „nowelowym odpowiednikiem” jest potentat Narco, właściciel sieci UK – Uczciwa Konsumpcja) oraz te same wątki poboczne (m.in. aptekarza Cresa, bezpodstawnie oskarżonego o zabójstwo żony, będącego zarówno u Rosiego, jak i Sciascii pierwszym podejrzanym w sprawie seryjnego zabójstwa sędziów)¹⁷, które zostają rozwiązane w obu dziełach niemal identycznie.

Wyjątkowy na tym tle, bo nieco odbiegający od literackiego pierwowzoru jest początek filmu. O prokuratorze Vardze, zamor-

¹⁷ Za punkt wyjścia do noweli posłużyło Sciascii podobne wydarzenie z kroniki sądowej: „jakiś człowiek zostaje oskarżony o usiłowanie zabójstwa żony na podstawie poszlak, które jak mi się wydawało mogły być obmyślane, przygotowane i podsunięte właśnie przez żonę. (...) Tymczasem wyszło coś zupełnie innego. (...) Zacząłem pisać dla zabawy, ale gdy kończyłem, nie widziałem w niej już nic zabawnego”. *Ibidem*, s. 143.

dowanym w pierwszych minutach SZACOWNYCH NIEBOSZCZYKÓW, w książce dowiadujemy się niejako *post-factum*, gdy „zwłoki prokuratora znaleziono pod niskim murem, zza którego zwisały gałązki jaśminu i z kwiatem zaciśniętym w palcach”¹⁸, podczas gdy w dziele Rosiego ostatnie chwile postaci zostały szczegółowo zwizualizowane (z zachowaniem „kwiatowego szczegółu”) – do tego stopnia, że widz, który uznał prokuratora za głównego bohatera, mógłby czuć się zaskoczony. O wiele istotniejsza jest jednak niemal trzyminutowa sekwencja otwierająca dzieło (która nie ma swojego odpowiednika u Sciascii), ukazująca galerię zmarłych przedstawicieli wymiaru sprawiedliwości; widzimy szereg trupów zastygłych w niemym przerażeniu w momencie śmierci, którym przypatruje się Varga odwiedzający kryptę (prokurator przygląda się wykrzywionym czaszkom dawnych notabli i w milczeniu opuszcza osobliwy grobowiec). Scena ta, zmontowana pod marsz żałobny Fryderyka Chopina unaczynia tytułowych „szacownych nieboszczyków” i niejako zapowiada całą intrygę seryjnych morderstw, tworząc swoistą klamrę z sekwencją w muzeum, w którym ginie Rogas i Amar. Jak celnie zauważa Lino Micciché, film Rosiego wydaje się więc „nasycony ideologią śmierci. Zaczyna się od trupów i kończy na zabójstwie”¹⁹.

Polski tytuł SZACOWNI NIEBOSZCZYCY, który – jak zostało już powiedziane – znajduje swoje dosłowne uzasadnienie w fabule, w swym oryginalnym brzmieniu odsyła wprost do surrealistycznej zabawy André Bretona *cadavre exquis* (włoskie tłum. *cadaveri eccellenti*; polskie tłum. „wyborny trup”; technika ta, polegająca na dopisywaniu bądź domalowywaniu przez uczestników zabawy kolejnych słów/części dzieła, bez świadomości wkładu weń pozostałych graczy, umożliwiała zespołowe tworzenie krótkich liryków lub rysunków²⁰). Takie nawiązanie budzi rozmaite konotacje. Rosi

¹⁸ *Ibidem*, s. 22.

¹⁹ Lino Micciché, *op. cit.*, s. 253.

²⁰ Nazwa zabawy „Wyborny trup” pochodzi od pierwszego, utworzonego tą techniką zdania – „Wyborny trup pije nowe wino”. O samym nurcie zob. więcej

może wskazywać w ten sposób na nieprzewidywalność skutków, jakie niesie ze sobą osobiwa, opierająca się na przypadkowych zabójstwach sędziów „gra”, będąca częścią politycznych rozgrywek. Tytuł może także sygnalizować surrealistyczną atmosferę tamtych lat. Przyjmując tę optykę, w filmie Rosiego mielibyśmy zatem do czynienia ze specyficznym przetworzeniem realiów lat siedemdziesiątych – takim, w którym prezentowana rzeczywistość *anni di piombo* wydaje się tak makabryczna, że wręcz trudna do racjonalnego ogarnięcia. Powyższą hipotezę potwierdza przywołana, pierwsza sekwencja dzieła. Widoczni w niej „szacowni nieboszczycy” (alias: „wyborne trupy”) wydają się bowiem postaciami z koszmaru; w tym sensie początkowy epizod narzuca niejako styl lektury całego filmu, dryfującego w stronę iście surrealistycznego „potworzonego absurdu”.

Kontekst włoski

W noweli Sciascii akcja rozgrywa się w państwie nieznanym – „historia zaczęła się naraz toczyć w kraju całkowicie zmyślonym, w kraju, gdzie zabrakło miejsca dla wielkich idei, gdzie zasady – jeszcze głoszone i oklaskiwane – bywały powszechnie wyśmiewane, gdzie ideologie sprowadzały się w polityce jedynie do nazwy w rozgrywkach partii dochodzących do władzy, gdzie liczyła się tylko władza dla władzy”²¹. Inaczej (o czym była już mowa) u Rosiego,

w: Rene Passeron, *Encyklopedia surrealizmu*, tłum. Krystyna Janicka, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe 1997.

²¹ Leonardo Sciascia, *op. cit.*, s. 143. W nocie autor dodaje, że „można i owszem pomyśleć o Włoszech, można pomyśleć o Sycylii”. Taki „tok myślenia” jest uzasadniony, tym bardziej że w noweli Sciascia odwołuje się m.in. do *Narzeczonych* Manzoni („Rogas przypomniał sobie *da bere al padre* ze słynnej i nudnej powieści włoskiej (...) ale zaraz się opamiętał: stajesz się fanatyczny, nie jesteś przecież ojcem Cristofo”. *Ibidem*, s. 91) oraz wspomina o Morawii, o którym inspektor czyta w gazecie, czekając na przystanku. Sciascia informuje przy tym, że „au-

który jednoznacznie sytuuje prezentowane wydarzenia w kontekście (sic!) włoskim, śmieiej oddając tym samym zdiagnozowane przez Sciascię bóleczki społeczeństwa Italii.

W SZACOWNYCH NIEBOSZCZYKACH Włochy jawią się jako państwo bez mała policyjne, którego mieszkańcy są nieustannie inwigilowani, a władza dysponuje obszernym *dossier* na temat każdego obywatela. W filmie odnajdziemy zatem – pojawiającą się w wielu politycznych kryminałach – klaustrofobiczną przestrzeń archiwum, której geometryczna kompozycja wizualnie wytwarza wrażenie ścisłej kontroli państwa. U Sciascii problem rysuje się podobnie: „biura wydziału politycznego wyglądały jak nowo otwarta filia biblioteki benedyktynów: przy każdym biurku urzędnik pogrążony w lekturze jakiejś książki, broszury czy czasopisma; wszędzie stopy książek, broszur i czasopism o tytułach groźnych albo niezrozumiałych”²². W SZACOWNYCH NIEBOSZCZYKACH skala inwigilacji ukazana jest również przez mnogość telewizyjnych ekranów na posterunku policji oraz szum nagrań z podsłuchów.

Zarówno w książce, jak i w filmie podkreślany jest *de facto* przestępczy charakter instytucji, która tylko pozornie stoi na straży sprawiedliwości. W *Kontekście* nagminne łamanie prawa sugerowane jest nawet w opisach wprowadzających „właściwą akcję”. Przykładowo, gdy prezentowany jest apartament Prezesa Sądu Najwyższego, do którego inspektor udaje się z wizytą, dowiadujemy się nie tylko o tym, że przedstawiciel wymiaru sprawiedliwości „zamieszkiwał górną kondygnację tonącego w zieleni parku pałacyku, który niegdyś mieścił się tuż za murami miasta i był rezydencją letnią książąt di San Concordio”. Sciascia niejako na marginesie informuje bowiem także, że „towarzystwo opieki nad zielenią uderzyło zrazu na alarm w obronie parku, który za-

tobus przyjechał po dwóch godzinach, czyli z opóźnieniem, na które podróżujący w tym kraju, nawet samolotami, zawsze mogli liczyć”. *Ibidem*, s. 99.

²² *Ibidem*, s. 68.

czął się zamieniać w dzielnicę mieszkaniową, ale teraz mieszkało tam już dwóch czy trzech członków rady naczelnej tegoż towarzystwa, dwóch ministrów, około dziesięciu deputowanych (...), prezes i prokurator Sądu Najwyższego”²³.

Choć na końcu SZACOWNYCH NIEBOSZCZYKÓW pojawia się plansza informująca, że wszystkie ukazane w filmie postaci i wydarzenia są fikcyjne, odnajdziemy w nim ślady świata politycznej rzeczywistości Włoch lat siedemdziesiątych. Odsyłają do niej pojawiające się w dziele nazwiska autentycznych przedstawicieli władzy – mowa jest m.in. o zabitym przez mafię w 1971 roku prokuratorze Pietro Scaglione. Szczególnie interesującym odniesieniem do ówczesnej sceny politycznej Włoch jest także wzmianka o tzw. *compromesso storico* – historycznym kompromisie, który planowała zawrzeć rządząca chadecja i partia komunistyczna (zarówno w książce, jak i w filmie wspomina o nim minister spraw wewnętrznych). Wątek ten jest o tyle ciekawy, że w dwa lata po powstaniu SZACOWNYCH NIEBOSZCZYKÓW (w 1978 roku), rzeczywiście miało dojść do historycznego sojuszu, włączającego partię komunistyczną do struktur rządowych. Ostatecznie nie doszedł on jednak do skutku w wyniku porwania (i późniejszego zabójstwa) przez Czerwone Brygady zwolennika tego ponadpartyjnego porozumienia – lidera chadecji, Aldo Moro²⁴.

²³ *Ibidem*, s. 97.

²⁴ Tragiczna historia polityka, która powszechnie uważana jest za początek nowej ery politycznej i kulturalnej we Włoszech, odbiła się echem nie tylko w publicystyce, ale była – i jest nadal – szeroko komentowana w literaturze oraz teatrze. Sam Sciascia poświęcił tej dotąd niewyjaśnionej zbrodni książkę *Sprawa Moro (L'affaire Moro)*. Pomijając wspomnienia terrorystki Anny Marii Braghetti – *Il prigioniero*, które stały się inspiracją dla filmu WITAJ, NOCY (*Buongiorno, notte*, 2003) Marca Bellocchia, w samym 2003 roku ukazało się kilka publikacji o sprawie Moro: m.in. Aldo Moro, *Ultimi scritti*, red. Eugenio Tassini, Monferrato; Agnese Moro, *Un uomo così*, Milan; Gustavo Selva, Eugenio Marucci, *Aldo Moro: quei terribili 55 giorni*, Soveria Manelli; Giuseppe Giacomazzo, *Moro 25 anni dopo: misteri*, Bari. O sprawie Moro i poświęconym jej filmom zob. Anna Miller, *Fabularyzacje zabójstwa Aldo Moro w filmie włoskim*, [w:] *Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej*, red. Andrzej Plichta, Kraków: Universitas 2011 (w druku).

Oba polityczne stronnictwa w SZACOWNYCH NIEBOSZCZYKACH ukazane są w nieco przejawiskawionym świetle, przez co film wydaje się wyrazistym, wręcz karykaturalnym portretem wewnętrznych konfliktów Włoch tamtej dekady. I tak, partia chrześcijańskiej demokracji jawi się – identycznie jak w noweli Sciascii – jako ugrupowanie skorumpowane, które paktuje z mafią i zwolennikami dyktatu twardej ręki. Jeden z sędziów z filmu Rosiego, sytuje się ponad prawem. Bohater, celebrując rozprawę na wzór misterium eucharystycznego, wygłasza faszystowską tyradę o omnipotencji przedstawicieli sprawiedliwości, którym dla utrzymania ładu wolno „zdzięsiatkować nieposłusznych”. Prezes Sądu Najwyższego tłumaczy inspektorowi, że wymiar sprawiedliwości nie wykrywa prawdy, lecz spełnia funkcję metapolityczną i metahistoryczną, wręcz metafizyczną, albowiem w epoce społeczeństwa masowego nie ma ludzi niewinnych, a odpowiedzialność osobista jest mrzonką racjonalistów, którzy błędzą, idąc szlakiem Woltera.

Scena ta ma swoje dokładne odniesienie w literackim pierwowzorze. W *Kontekście* prezes sądu także uświadamia inspektorowi, iż w społeczeństwie pokutuje „mylne przekonanie, że może istnieć tak zwana pomyłka sądowa”²⁵ oraz porównuje sędziego do księdza, a sądową rozprawę do celebrowanej przez niego mszy. Przedstawiciel wymiaru sprawiedliwości mówi: „Weźmy, na przykład mszę: tajemnicę przeistoczenia, chleb i wino, które stają się żywym ciałem i krwią Chrystusa. Kapłan może być nawet niegodny, niegodne jego życie, jego myśli: ale fakt, że przyjął sakrament kapłaństwa, sprawia, że przy celebrowaniu każdej mszy tajemnica się spełnia (...). Tak samo sędzia, który celebrowuje prawo: sprawiedliwość nie może się nie ujawnić, nie przeistoczyć, nie dopełnić (...)”²⁶. Prezes wyznaje także, iż „czy któryś z oskarżonych jest winien, czy nie – dla

²⁵ Leonardo Sciascia, *op. cit.*, s. 110.

²⁶ *Ibidem*, s. 107.

sędziów nie miało to nigdy żadnego znaczenia...”²⁷. Sciascia, podobnie jak Rosi, podkreśla tym samym, że głównym problemem Włoch jest przemoc instytucjonalna, która posługuje się metodami dalekimi od przyjętych w demokracji. W toku śledztwa Rogas dochodzi więc do wniosku, że jego misja polega na „obronie państwa przed tymi, którzy je reprezentują, którzy dyktują w nim swoją wolę. Państwo w niewoli. Trzeba je wyzwolić. Lecz on też nie był wolny: mógł najwyżej próbować zrobić wyłom w murze”²⁸.

Z kolei podział w szeregach lewicy doskonale ilustruje w filmie 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, umożliwiającego zniszczenie mieszczańskiej klasy. Dyskusja ta – co znaczące – odbywa się podczas przyjęcia u magnata Pattosa, gdzie zebrani zostali reprezentanci wszystkich politycznych opcji. Scena bankietu, którą można interpretować metaforycznie jako ilustrację „w skali mikro” włoskiej sceny politycznej, zdaje się sugerować zarazem, że bez względu na partyjne barwy wszyscy rozpolitykowani goście bądź są dobrymi znajomymi Pattosa – figury symbolizującej bogactwo, bądź o jego względy zabiegają.

Spór między lewicowcami ma również miejsce na kartach noweli; tu także mowa o rewolucji. Sciascia sugeruje jednak, że słowo to stanowi jedynie puste hasło i modny slogan. Nocio, przypominając zakład Pascala, deklaruje bowiem „możliwość pójścia o zakład przeszła teraz z metafizyki do historii. Zaświaty to rewolucja. Stracę wszystko, jeśli założę, że nie nastąpi. Ale jeśli stawiam na nią – nie tracę nic, jeśli jej nie będzie, zgarniam wszystko, jeśli będzie”. Światopoglądową dwulicowość zadeklarowanego komunisty unaocznia także napisany przez niego wiersz (krytyczny wobec „radykałów”),

²⁷ *Ibidem*, s. 114.

²⁸ *Ibidem*, s. 103.

który bohater chowa do szuflady. Opublikowanie ostrych słów piętnujących infantylność i ignorancję skrajnej lewicy – „Aroganko powtarzacie w pamięci to czego nie znacie/idee-spray piana starych i nowych idei (raczej starych niż nowych), którymi wasze wargi ślinią się i mażą jak zaledwie wczoraj w ramionach mamy (...) lody z kremem./Cieknie wam z bród męczenników-apostołów wykształcone szalbierstwo, nieprawdziwa dojrzałość, która uczyni was równymi ojcu (...)”²⁹ – pozbawiłoby bowiem Nocia popularności i „bezpiecznej pozycji” umiarkowanego krytyka społecznych bolączek.

W SZACOWNYCH NIEBOSZCZYKACH Rosi unaocznia zatem także problem roli i ówczesnej taktyki sił opozycyjnych wobec władzy chadecji. Przywoływana już finałowa scena filmu, w której nadawany jest fałszywy komunikat o śmierci inspektora Rogasa dopełnia pesymistycznego obrazu Włoch, które wydają się skordowane rdzą fałszu. Sekwencja ta poddaje zarazem w wątpliwość strategię działania lewicowego stronnictwa – następcy Amara, dążący ugodowo do sojuszu z przywódcami rządowego centrum, przystaje wszak na kłamliwą wersję wydarzeń, mówiąc iż komuniści *nie dadzą się sprowokować do masowego protestu*. Rosi sugeruje zatem, iż we Włoszech nie ma wyraźnej różnicy między rządem a opozycją, bo prawdziwym celem elit – także tych, które mówią o rewolucji i wyzwoleniu proletariatu – jest zachowanie *status quo* i własnej pozycji społecznej. Diagnoza Sciascii jest identyczna; w *Kontekście* Galano oskarża Nocia, że ten „żyje jak burżuj, je śpi i bawi się jak burżuj”, na co zadeklarowany komunista ripostuje, że jego dom niewiele różni się od tego, lewackiego ekstremisty. Nocio replikuje: „jesz jak ja, usługują ci najemni proletariusze jak mnie, śpisz w łóżku z baldachimem jak moje. Co więcej w łóżku, które ci sprzedano wmówiwszy przedtem, że należało do markizy de Pompadour”³⁰.

²⁹ *Ibidem*, s. 78.

³⁰ *Ibidem*, s. 83.

Zarówno *Kontekst*, jak i SZACOWNI NIEBOSZCZYCY to dzieła, które wywołały wiele polemik. Szczególnie urażone poczuło się środowisko lewicowe – zostało ono przedstawione w obu dziełach nie tyle jako opozycja walcząca ze skorumpowanym rządem, ale raczej jako jeden z trybików mechanizmu władzy. Pomimo ataków komunistycznej „L’Unità”, oskarżającej Sciascìę o nieuzasadniony, skrajny pesymizm, pisarz z uporem twierdził, że *Kontekst* to „hołd złożony prawdzie”, a dzieło Rosiego uznał za „adaptację udaną, wierną literze oryginału”³¹.

Niezależnie od tej deklaracji film w jednym aspekcie istotnie różni się od noweli. SZACOWNI NIEBOSZCZYCY zawierają bowiem sugestię, iż istnieje nadzieja na zmianę – przysłowiowym „światłem w tunelu” pozostaje tu młode pokolenie. Nie jest ono w żaden sposób reprezentowane na przyjęciu Pattosa (a więc pozostaje wolne od uwikłania w sieć „mafijnych zależności”), natomiast pojawia się w finalnej sekwencji filmu, prezentującej „uliczne zamieszki”. Film Rosiego kończy się zresztą bez zwyczajowego *The end*; nie ma tu zatem sugestii totalnej filmowej apokalipsy, jest raczej wiara w „lepsz” ciąg dalszy. Inaczej u Sciascìi – wedle inspektora Rogasa, w którego opinii możemy dopatrzyć się odautorskiego komentarza twórcy *Dnia Puszczyka*, czekający na przesłuchanie młodzi, „broadaci i niechlujni o wzgardliwych uśmieszkach oraz spojrzaniach” to „biedacy (...) nie dlatego, że za chwilę będą mieli do czynienia z kretyńcem, nie dlatego, że znaleźli się w kłopotach (za parę godzin zostaną zwolnieni (...))”, ale dlatego iż są „zamknięci w pogardzie, we własnej wściekłości. Nie żeby nie było dlaczego się wściekać i czym pogardzać. Ale też było i z czego się śmiać”³². Opinia ta, zaprawio-

³¹ Salvatore Bizzarro, *Dancing with corpses: murder, politics and power in “Il-lustrious corpses”*, [w:] *Poet of Civic Courage*, red. Carlo Testa Wiltshire: Bookcraft Ltd 1996, s. 111.

³² Leonardo Sciascì, *op. cit.*, s. 122.

na szczyptą ironii wyrażona zostaje również przy okazji scenki rodzajowej, ukazującej oddającą się miłosnym uniesieniom parę. Obserwujący zakochanych dziennikarz myśli bowiem: „to libertyni przygotowują grunt pod rewolucję, ale ci którzy je wywołują, są purytanami; a ci dwoje spleceni w uścisku, i całe pokolenie, do którego należą, nigdy rewolucji nie wywołają. Może ich synowie, którzy będą purytanami”³³. Czy można zawierzyć słowom Sciascii, który przewidywał, iż wraz z upływem czasu zawarte w jego twórczości „konstatacje i kontestacje będą brzmiały coraz bardziej prawdziwie”³⁴?

³³ *Ibidem*, s. 134.

³⁴ *Ibidem*, s. 16.