

Sycylijski krajobraz pamięci w filmie *Salvatore Giuliano* (1961, reż. Francesco Rosi)¹

ABSTRACT. Ewa Baszak-Glebow, *Sycylijski krajobraz pamięci w filmie „Salvatore Giuliano”* (1961, reż. Francesco Rosi) [The Sicilian Landscape of Memory in the film *Salvatore Giuliano* (1961, dir. Francesco Rosi)]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 169–191. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.9>.

Salvatore Giuliano (dir. Francesco Rosi, 1962) tells the story of symbolic locations for the Sicilians – the Portella della Ginestra pass and the surrounding area of Montelepre in the Palermo province. These areas were the scene of conflicts between the state and the mafia, and between the peasants and the authorities. On 1st May 1947, several thousand peasants and workers gathered there during a rally organised by left-wing political parties to celebrate an electoral success and continue the campaign for agrarian reforms. The gathering was shot at by a group of armed assailants. Sicilians blame the mafia and landowners for this event. The director uses authentic landscapes of Sicily, emphasising the documentary style of the film. The landscape of Sicily in the film is also a symbol of isolation – both geographical and political. Separated from the rest of Italy, Sicily in the film appears to be a place where state law has no full power, and local conflicts unfold against the backdrop of mountainous wastelands. The article analyses the sites of memory, drawing on Pierre Nora's theory, that make up the filmic landscape, highlighting the real issues of 1940s Sicily. The scenes shot in the mountainous regions and the Sicilian town of Montelepre evoke a sense of reportage, enhancing the credibility of the narrative and bringing the viewer closer to these historically significant events for the Sicilians.

KEYWORDS: landscape, Sicily, Portella della Ginestra, sites of memory, Montelepre, story of Sicily, *Salvatore Giuliano*

W 1961 roku Francesco Rosi – twórca kina zaangażowanego społecznie – przybywa na Sycylię, żeby zekranizować historię bandyty Salvatore Giuliana. Film unika klasycznej narracji biograficznej, zamiast tego konstruuje mozaikową, quasidokumentalną opowieść, w której pejzaż staje się nośnikiem pamięci, odgrywa rolę świadka losu mieszkańców oraz stanowi obraz kontemplacji. Pejzaż w filmie Francesca Rosiego *Salvatore Giuliano* nie pełni jedynie funkcji tła, lecz staje się integralnym elementem narracji, wpływającym na odbiór wydarzeń i budującym ich znaczenie. Sycylijski

¹ Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego o numerze 024/08/X/HS2/00174, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki w ramach konkursu Miniatura-8. Autorka artykułu zebrała materiały podczas pobytu na Uniwersytecie w Palermo oraz m.in. w Montelepre, gdzie urodził się Salvatore Giuliano.

krajobraz jest poniekąd sceną pamięci, „opowiada” lokalną historię mieszkańców, okazuje się niemym świadkiem krwawych intryg politycznych, do których doszło w latach 1943–1950² w Montelepre – małej miejscowości niedaleko Palermo. Surowość i nieprzystępność sycylijskich krajobrazów wzmacniają fatalistyczną wymowę filmu oraz podkreślają, że przemoc i zawirowania polityczne są wpisane w historię tego miejsca. Tereny te były sceną konfliktów między państwem a mafią oraz między chłopami a władzą państwową, co wyjaśnię w dalszej części artykułu.

Francesco Rosi wykorzystuje autentyczne krajobrazy Sycylii. Podkreśla to dokumentalny styl filmu. Z reporterską precyzją opowiada przede wszystkim historię miejsc – miejsc pamięci³ dla Sycylijczyków⁴. Mowa m.in. o wydarzeniu na Portella della Ginestra (Przełęcz Janowca)⁵, gdzie 1 maja 1947 roku zgromadziło się kilka tysięcy chłopów i robotników na wiecu zorganizowanym przez lewicowe partie polityczne, aby świętować sukces wyborczy i kontynuować kampanię na rzecz reform agrarnych. Zgromadzenie zostało ostrzelane przez grupę uzbrojonych napastników⁶. Surowość górskiego pej-

² Na Sycylii po zakończeniu II wojny światowej działały silne ruchy chłopskie, które domagały się reform agrarnych i polepszenia warunków życia. *Vide* więcej o historii Sycylii w czasie działań bandy Giuliana w: *Separatismo e Movimento Indipendentista (terza parte)*, [w:] M.A. Crociata, *Sicilia nella storia La Sicilia e i Siciliani dalla dominazione saracena alla fine della lotta separatista (827–1950)*, t. 3, Palermo 2011, s. 79–90.

³ W artykule używam pojęć „miejsce” i „przestrzeń” w rozumieniu Yi-Fu Tuana. Przestrzeń jest bardziej abstrakcyjna i najczęściej nakłada się na znaczenie miejsca. Tuan pisze, że na początku jest przestrzeń, która w miarę poznawania i nadawania jej wartości może stać się miejscem. Tożsamość danemu miejscu nadają zdarzenia, ludzie, konteksty kulturowe: „Bezpieczeństwo i stabilność miejsca zwraca naszą uwagę na otwartość, wielkość i grozę przestrzeni i na odwrót. Co więcej, kojarząc przestrzeń z ruchem, odczuwamy miejsce jako pauzę: każde zatrzymanie w ruchu umożliwia przekształcenie sytuacji (położenia) w miejsce”. *Vide* więcej w: Y-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 16.

⁴ Pamięć rozumiem za: J.K. Lenartowicz, *Słownik psychologii architektury*, Kraków 2005, s. 74, jako „utrwaloną przeszłość, trwałość przeszłości. Zespół czynności, dzięki którym osobnik może zdobywać doświadczenie. Zdolność do odtwarzania sobie lub do rozpoznawania tego, co minione, a co było niegdyś przedmiotem spostrzegania, przeżywania lub działania”. Ponadto jest tyle pamięci, ile grup społecznych; jak pisze Pierre Nora, „pamięć zakorzeniona jest w konkrety, w przestrzeni, w geście, w obrazie i przedmiocie. Pamięć jest absolutem, historia zna tylko to, co względne”, dlatego miejsca pamięci to przede wszystkim miejsca wspomnień, pamięć zawsze wyczulona jest na to, jak się ją przekazuje, „w jaki sposób ukrywa, cenzuruje lub pokazuje”. Dlatego na gruncie filmoznawczym ważna jest forma reprezentacji pamięci, jaką celowo stosuje reżyser. *Vide* więcej o związkach między pamięcią a historią w: P. Nora, *Między pamięcią a historią*, przeł. P. Kłoczowski, Gdańsk 2022, s. 95–126. Solidne opracowanie sieci powiązań między historią a pamięcią można odnaleźć w: S. Dec-Pustelnik, *Historia a pamięć. Pojednanie polsko-niemieckie w dyskursie medialnym*, Wrocław 2019.

⁵ Wł. ‘Przełęcz na Wzgórzu Janowca’. Co interesujące, kwiat janowca w symbolice chrześcijańskiej oznacza grzech ludzki, cierpienie Chrystusa.

⁶ G. Sciortino Giuliano, *Vita d’inferno, cause ed effetti*, Palermo 2010, s. 119–122.

zazu odzwierciedla brutalność działań Salvatore Giuliana i ukazuje Sycylię jako miejsce, gdzie prawa natury i człowieka są równie nieprzejednane. Sławomir Kapralski podkreśla, że pomiędzy pamięcią a przestrzenią zachodzą bardzo ważne relacje. Przestrzeń zawiera zakumulowane doświadczenie historyczne, pełni funkcję „reprezentacji zapamiętanej przeszłości”⁷. Ponadto Kapralski przytacza teorie socjologa Maurice’a Halbwachsa z lat 20. i 30. ubiegłego wieku. Uważał on, że pamięć jest zdeterminowana nie przez przeszłość, lecz przez teraźniejszość:

Pamiętamy to, co jest istotne z punktu widzenia teraźniejszej sytuacji grup, do których przynależymy [...]. Pamięć w ujęciu Halbwachsa jest przeszłością teraźniejszości, taką wizją dawnych wydarzeń, która pozwala zrozumieć, usprawiedliwić czy uprawomocnić to, co jest teraz⁸.

Ta koncepcja wydaje się trafna w kontekście historii Sycylińczyków opowiadanej w filmie *Rosiego*. Obraz został nakręcony w latach 60., czyli niecałą dekadę po okrutnych wydarzeniach, które zhańbiły historię wyspiarzy. Słusznie zauważa Ilona Copik, że „filmy jako określone wizje przeszłości uczestniczą w konstruowaniu społecznego i symbolicznego krajobrazu pamięci. Film, który jako nośnik pamięci zbiorowej nie tylko przekazuje wiedzę o przeszłości, ale ją współkreuje, sam staje się «aktorem» pamięci”⁹. Zdarzenia, do których doszło w okolicach Palermo, były wciąż „żywe” w pamięci mieszkańców podczas kręcenia filmu. Niektórzy z nich brali udział w odtwarzaniu sceny masakry na Przełęczy Janowca, o czym szerzej w dalszej części artykułu.

Krajobraz jako nośnik pamięci działań Salvatore Giuliana

Tezy Williama Mitchella na temat krajobrazu brzmią: „krajobraz jest medium obecnym we wszystkich kulturach”¹⁰; „Nie jest istotne tylko to, o czym jest krajobraz albo co oznacza, lecz należy zastanowić się: «co robi, w jaki sposób operuje jako praktyka kulturowa?»”¹¹. Mają one ogromne zna-

⁷ S. Kapralski, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, [w:] *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, red. S. Kapralski, Warszawa 2010, s. 11.

⁸ *Ibidem*, s. 13.

⁹ M. Pakier, M. Saryusz-Wolska, *Media pamięci*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, współpr. J. Kalicka, Warszawa 2014, s. 214, [cyt. za:] I. Copik, *Topografie i krajobrazy: filmowy Śląsk*, Katowice 2017, s. 275.

¹⁰ W.J.T. Mitchell, *Imperial Landscape*, [w:] *Landscape and Power*, red. W.J.T. Mitchell, Chicago 2005, s. 5.

¹¹ *Ibidem*, s. 1.

czenie w trakcie analizy pejzażu filmowego. W jaki sposób pejzaż „znaczy” w filmie Francesca Rosiego? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, należy przybliżyć czytelnikowi fenomen historii Salvatore Giuliana, „króla Montelepre”¹². Tereny, na których przebywał, stały się poniekąd jego terytorium¹³. Dlaczego Francesco Rosi zdecydował się kręcić w autentycznych miejscach, w których Giuliano działał wraz ze swoją bandą? Pejzaż filmowy często stanowi reprezentację tożsamości narodowej i kulturowej. W *Salvatore Giuliano* pejzaż sycylijski odzwierciedla nie tylko fizyczną rzeczywistość, lecz także tożsamość i kulturę regionu. Sycylia jest przedstawiana jako miejsce odrębne kulturowo – pod względem zarówno geografii, jak i społecznych struktur władzy (chodzi tu zwłaszcza o wpływ mafii sycylijskiej – *cosa nostra*). Przestrzeń filmowa kształtuje postrzeganie miejsca i ludzi. W przypadku filmu Rosiego krajobraz staje się kluczowym elementem w budowaniu narracji o Sycylijczykach – ich zmaganiach, poczuciu izolacji oraz specyficznej relacji z władzą.

Martin Lefebvre podkreśla, że pejzaż nie jest neutralnym odwzorowaniem rzeczywistości, ale konstruktem kulturowym, który kształtuje pamięć, przynależność i identyfikację widza. Może to być przestrzeń, która przypomina o określonych wydarzeniach historycznych czy utraconych miejscach lub reprezentuje ideologiczne i emocjonalne więzi z danym krajobrazem. *Salvatore Giuliano* doskonale ilustruje proces, który Lefebvre określa jako transformację przestrzeni filmowej w krajobraz. W klasycznym modelu kina narracyjnego miejsce akcji pełni przede wszystkim funkcję tła, podporządkowanego logice fabularnej i służącego osadzeniu wydarzeń „gdzieś”, bez nadawania mu szczególnej wagi. Jednak w określonych realizacjach – za sprawą zarówno świadomej koncepcji twórców, jak i specyficznej strategii odbiorczej widzów – przestrzeń zyskuje status podmiotowy, wychodzi poza rolę neutralnej scenografii i staje się aktywnym komponentem znaczeniowym dzieła filmowego¹⁴.

¹² Montelepre, miejscowość w prowincji Palermo na Sycylii. Scena ze zwłokami Giuliana była natomiast kręcona w Castelvetro, w prowincji Trapani.

¹³ Pojęcie terytorium różni się od przestrzeni tym, że jest związane z władaniem grupowym. Jak pisze Bohdan Jałowiecki: „Terytorium jest terenem, na którym jest sprawowana jurysdykcja jakiejś władzy”. Celowo zatem używam pojęcia „terytorium Giuliana”, gdyż z relacji świadków można stwierdzić, że był to obszar, nad którym sprawował on władzę. Więcej o rodzajach przestrzeni – *vide* B. Jałowiecki, *Spoleczne wytwarzanie przestrzeni*, Warszawa 1988, s. 19.

¹⁴ Martin Lefebvre pisze o pejzażu jako przestrzeni akcji (ang. *setting*), który stanowi jedynie tło jej oraz przestrzeni widzenia (ang. *landscape*), gdzie pejzaż zaczyna odgrywać bardziej autonomiczną rolę, przyciągając uwagę widza. Przestaje być jedynie tłem, a staje się przedmiotem kontemplacji. *Vide* M. Lefebvre, *Between setting and landscape*, [w:] *Landscape and Film*, red. M. Lefebvre, New York 2006, s. 21–29; *idem*, *On landscape in narrative*

Wracając do wydarzeń, które nacechowały dane miejsca w prowincji Palermo, należy nakreślić postać sycylijskiego chłopca Salvatore Giuliana. W latach 40. wypowiedział on wojnę bogaczom wyzyskującym najbiedniejsze warstwy sycylijskiej ludności. Po przypadkowym zabójstwie policjanta w 1943 roku w wieku 23 lat rozpoczął w ukryciu działania partyzanckie. Zyskał popularność i sławę człowieka walczącego o narodowe prawa ludu sycylijskiego. Rozdawał część skradzionych pieniędzy i żywności biednym z okolicznych wiosek, czym zyskał sobie popularność wśród ludności sycylijskiej. Po całej wyspie rozeszły się pogłoski o jego oddziale partyzanckim. Opanowanie przez Giuliana sztuki walki partyzanckiej pozwoliło mu zdobyć tytuł „króla Montelepre”. Uwielbiany przez dziennikarzy, a także wysoko postawionych polityków i mafiosów, Giuliano szybko stał się ucieleśnieniem postawionego mitu bandyty oporu wobec opresyjnej władzy.

Po zakończeniu II wojny światowej na Sycylii działały silne ruchy chłopskie, które domagały się reform agrarnych i polepszenia warunków życia. Giuliano dołączył do ruchu separatystycznego i prowadził działania partyzanckie dla E.V.I.S – Ochotniczej Armii na rzecz Niepodległości Sycylii¹⁵. W 1946 roku Sycylia została autonomicznym regionem, a Giuliano stał się niewygodny dla mafii¹⁶. W tym momencie rozpoczynają się krwawe lata dla mieszkańców Montelepre. Wydarzeniem, które na stałe zapisało się na kartach historii wyspy, jest masakra na Przełęczy Janowca, znana w całych Włoszech jako Portella della Ginestra. Od 1 maja 1894 roku co roku w Święto Pracy mieszkańcy okolicznych wiosek: San Giuseppe Jato, San Cipirello, Piana degli Albanesi, Camporeale i Roccamena przybywali do tego miejsca udekorowanymi wozami, na których znajdowało się jedzenie typowe dla sycylijskich pikników: wino, owoce, chleb i słodczyce. 1 maja 1947 roku zjawili się tam kilka tysięcy osób. Tym razem uczestników pikniku było więcej, gdyż w tym właśnie roku po raz pierwszy chadecja przegrała wybory, a zwycięstwo świętowali komuniści i socjaliści. Na przełęczy zjawili się sekretarze miejscowych organizacji włoskiej partii socjalistycznej. Podczas przemówień polityków ktoś zaczął nagle strzelać do bezbronnego tłumu z dwóch szczytów: Pizzuta i Kumeta¹⁷. Rozpoczęła się krwawa rzeź, a nieuzbrojeni robotnicy, kobiety, dzieci oraz osoby starsze w popłochu zaczęły uciekać (jest to najważniejsza scena w filmie Rosiego).

Cinema, „Canadian Journal of Film Studies / Revue Canadienne d'Études Cinématographiques” 2011, nr 20, https://www.academia.edu/824667/On_Landscape_in_Narrative_Cinema (dostęp: 5.02.2025).

¹⁵ G. Lauri Lucente, *The Narrative of Realism and Myth in Francesco Rosi's Salvatore Giuliano and Michael Cimino's The Sicilian*, „Journal of Anglo-Italian Studies” 2013, nr 12, s. 213.

¹⁶ T. Miczka, *W Cinecittà i okolicach*, Warszawa 1993, s. 111.

¹⁷ G. Manica, *Portella della ginestra*, „Nuova Antologia” 2008, nr 2247, s. 326–329.

Masakra na Portella della Ginestra wstrząsnęła całymi Włochami. Kto odpowiada za to tragiczne wydarzenie? Sprawa do dziś pozostaje niewyjaśniona¹⁸. Historyk Christopher Duccan pisze, że to Salvatore Giuliano otworzył ogień z broni maszynowej, działając na rozkaz lokalnych prawicowych członków mafii¹⁹. Francesco Rosi nie daje nam odpowiedzi na to pytanie. Ta masakra często jest jednak uważana za pierwszy przypadek *omerta' di stato*²⁰ po II wojnie światowej, w którym wszyscy kluczowi gracze albo popełnili samobójstwo, albo zostali zamordowani²¹.

Krajobrazy pamięci

Na początku filmu *Salvatore Giuliano* na ekranie pojawiają się słowa:

Ten film został nakręcony na Sycylii – w Montelepre, gdzie urodził się Salvatore Giuliano, w domach, na ulicach i w górach, gdzie przez siedem lat sprawował władzę. W Castelvetro, w domu, gdzie spędził ostatnie miesiące swojego życia, oraz na dziedzińcu, gdzie pewnego ranka odnaleziono jego martwe ciało²².

Opis miejsc, w których Giuliano „panował” przez siedem lat, buduje aurę niemal mitycznej postaci – kogoś, kto miał władzę nad sycylijskim krajobrazem i ludźmi. Napisy otwierające sugerują, że Rosi zamierzał zrekonstruować wydarzenia z Montelepre i okolic z lat 1943–1950 oraz zrealizować sceny w miejscach, gdzie sycylijski Robin Hood podejmował działania mające na celu uzyskanie przez wyspę niezależności od włoskiego rządu. Chiara Racalbutto słusznie zauważa, że decyzja, by nakręcić film w miasteczkach sycylijskich niedaleko Palermo, w których kilka lat wcześniej rozegrały się prawdziwe wydarzenia z udziałem bohaterów, oraz potrzeba natychmiastowego poinformowania o tym widzów oznaczają „wyraźną wolę przedstawienia faktów w sposób werystyczny, bez sztucz-

¹⁸ *Ibidem*, s. 326–345. O życiu Salvatore Giuliana pisze szeroko jego siostrzeniec G. Scior-tino Giuliano, z którym miałam przyjemność rozmawiać. Giuseppe prowadzi hotel Castello di Giuliano w Montelepre, a turystów oprowadza po starym mieszkaniu Giuliana, przekształconym w małe muzeum. *Vide* G. Sciortino Giuliano, *Vita d'inferno, cause ed effetti*, Palermo 2010.

¹⁹ Ch. Duggan, *Historia Włoch*, przeł. J. Urban, Wrocław 2009, s. 201.

²⁰ Wł. ‘powszechna zgoda na milczenie’. *Vide* M. Pantaleone, *Omertà di Stato: Da Salvatore Giuliano a Totò Riina (Italian Edition)*, Neapol 1993; M. Webster, *Mafia. Historia Cosa Nostry*, przeł. W. Łygaś, Warszawa 2010.

²¹ M. Pantaleone, *op. cit.* s. 33, [cyt. za:] G. Lauri-Lucente, *op. cit.*, s. 213.

²² Wszystkie tłumaczenia z włoskiego w niniejszym artykule pochodzą od jego autorki.

ności i moralizatorskich pomówień”²³. Ponadto Francesco Rosi obsadził w filmie mieszkańców Montelepre i okolic, a nie profesjonalnych aktorów. Tłumaczył Sycylijczykom, żeby się nie przebierali, nie próbowali grać ani udawać kogoś, kim nie są. Istotne było dla niego, żeby poruszali się, jedli i spacerowali uliczkami sycylijskich wsi tak, jak to robią na co dzień. Gdy nie wszyscy zastosowali się do jego wskazówek, rozzłoszczony przemawiał do naturszczyków:

Jak myślicie, dlaczego przyjechałbym aż do Sagany, żeby nakręcić tę scenę? Po to, żeby odtworzyć ją taką, jaka była naprawdę. Jeśli chciałbym wprowadzić element fantazji, mógłbym ją nakręcić gdziekolwiek, na przykład niedaleko Rzymu, i kosztowałyby mnie to mniej! Zatrudniłbym aktorów i ubrałbym ich według moich wyobrażeń. Musicie zrozumieć, że chcę was widzieć takimi, jakimi jesteście naprawdę, nie próbujcie grać...²⁴

Punktem odniesienia dla wielu reżyserów włoskiej kinematografii lat 60. wciąż był neorealizm. Z dorobku tego nurtu korzystał również Francesco Rosi. Nie tylko zatrudniał tzw. naturszczyków, którzy byli świadomie wykorzystywani jako środek artystyczny, podkreślający realizm i autentyczność obrazu. Jak zauważa Racalbuto, Rosi podjął lekcję neorealizmu, a nawet ją wzbogacił, niemalże „szpiegując przez «dziurkę od klucza» nie tylko oślepione słońcem i nędzą twarze mieszkańców Montelepre, ale również niejasne mechanizmy społeczno-polityczne regulujące złożony aparat państwowy”²⁵. Jak wspomina sam Rosi, *Salvatore Giuliano* jest owocem lekcji wyniesionej z filmu *Ziemia drży* (*La terra trema*) Luchina Viscontiego²⁶.

Jak zostało już wspomniane, film nie jest, wbrew temu, na co mógłby wskazywać tytuł, tylko historią życia bandyty Salvatore Giuliana. Świadczy o tym chociażby alternatywny tytuł, który Rosi chciał mu nadać: *Sicilia '43-'60*. Reżyser przyznaje, że zależało mu na stworzeniu kroniki problemu społecznego, który pojawił się w tych latach, i dlatego tytuł *Sicilia '43-'60* bardziej mu odpowiadał²⁷. Rosi wciąż powtarzał, że postać Salvatore Giuliana wcale nie jest ważna. Co prawda na początku pracy nad filmem myślał nawet o zatrudnieniu do tej roli Marlona Brando ze względu na pewne

²³ Ch. Racalbuto, *Le pallottole mietevano l'erba. Portella della Ginestra fra Salvatore Giuliano e Segreti di Stato*, [w:] *La Sicilia tra schermo e storia*, red. S. Gesu, Catania 2008.

²⁴ S. Gesu, *Banditi, briganti*, [w:] *La Sicilia tra schermo e storia...*, ed. cit., s. 95.

²⁵ Ch. Racalbuto, *op. cit.*, s. 173.

²⁶ M. Ciment, *Dossier Rosi*, red. L. Codelli, Milano 2008, s. 81, [cyt. za:] A. Pane, *Paesaggi urbani e rurali nel cinema di Francesco Rosi*, [w:] *Delli Aspetti de Paesi vecchi e nuovi Media per l'Immagine del paesaggio*, red. A. Berrino, A. Buccaro, Neapol 2016, s. 713.

²⁷ *Salvatore Giuliano. Un film di Francesco Rosi*, red. T. Kezich, Roma 1961, s. 15.

fizyczne podobieństwo do bohatera, lecz potem całkowicie zmienił zdanie. „Będę go widywał bardzo rzadko – mówił. – Raz martwego na dziedzińcu, raz u prawnika De Maria i w kostnicy Castelvetro. Będzie występował jeszcze w paru scenach, ale prawie zawsze w dalekich planach”²⁸. Rosi przedstawił historię Sycylii, stylizując kadry na kronikę i opowiadając zdarzenia w sposób niechronologiczny. Ta fragmentaryczna struktura narracji być może daje szansę uchwycenia radykalnej niezrozumiałości traumatycznego doświadczenia Sycylijszczyków²⁹. Tadeusz Miczka trafnie opisuje dziennikarską dociekliwość reżysera:

Rosi był twórcą poetyki fabularyzowanego reportażu interwencyjnego. Pracę nad każdym filmem rozpoczynał od długotrwałej i drobiazgowej analizy dokumentacji na miejscu akcji. Wysiłek ten nie został nigdy zmarnowany. Każdy jego następny obraz ekranowy był prawdziwym wydarzeniem politycznym i kulturalnym³⁰.

Już rozpoczynając pracę nad filmem, Rosi napotkał pewne trudności. Kiedy ogłoszono casting, nikt się nie zgłosił. Mieszkańcy Montelepre obawiali się, że we Włoszech będzie podtrzymywany negatywny obraz miasta związany z masakrą na Portella della Ginestra. Reżyser zorganizował spotkanie z mieszkańcami i burmistrzem, aby zapewnić ich, że film będzie się trzymał wyłącznie faktów i miał charakter rzetelnej relacji dziennikarskiej. Wówczas nastawienie mieszkańców Montelepre zmieniło się i wielu z nich zostało zatrudnionych jako statyści lub aktorzy drugoplanowi³¹. To, że mieszkańcy czuli, iż ich powinnością jest strzec prawdy historycznej o miejscu zamieszkania i pamięci o ofiarach masakry oraz rzetelnego przedstawienia historii Salvatore Giuliana, potwierdza teorię Tuana o miejscu jako przesłaniu kształtowania tożsamości jednostkowej i zbiorowej³². Sycylijszczy

²⁸ Ostatecznie Rosi wybrał mężczyznę z Palermo – dwudziestosześcioletniego kierowcę z reputacją zdobywcy kobiet. Mężczyzna nazywał się Pietro Cammarata. *Vide ibidem*, s. 18.

²⁹ O odtwarzaniu traumatycznych wydarzeń w filmie poprzez fragmentaryczność narracji pisze szczegółowo w kontekście rzezi nankińskiej Krzysztof Loska (*Przymus powtarzania i trauma historyczna – filmowe obrazy rzezi nankińskiej*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 97–98, s. 169–180).

³⁰ T. Miczka, *op. cit.*, s. 111.

³¹ L. Mirone, *Quando Rosi reclutò gli attori nel feudo del re di Montelepre*, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/01/11/quando-rosi-recluto-gli-attori-nel-feudo.html> (dostęp: 10.02.2024).

³² Yi-Fu Tuan pisze o sposobie, w jaki różne miejsca kształtują naszą tożsamość i relacje społeczne. Podkreśla, że miejsce jest nie tylko fizyczną lokalizacją, lecz także nośnikiem emocji, wartości, tradycji i kulturowych odniesień, które wpływają na poczucie tożsamości zarówno na poziomie jednostkowym, jak i zbiorowym. Autor używa pojęcia topofilii, które obejmuje wszelkie powiązania pomiędzy ludzkimi uczuciami a materialnym środowiskiem.

nie chcieli, żeby Montelepre było kojarzone z hańbą z 1 maja 1947 roku. Ich zachowanie może świadczyć o traumie historycznej, która wpływa na pamięć zbiorową i tożsamość regionu. Poprzez taką postawę mieszkańcy ujawnili ponadto swoją nieufność do Innego, w tym przypadku do reżysera włoskiego, a nie wyspiarskiego³³.

W filmie Rosiego ważne są procesy pamięci, rekonstruowanie doświadczeń i to, o czym obszernie pisał w kontekście przestrzeni Zbigniew Benedyktynowicz: „w tego rodzaju filmach dochodzą do głosu wielkie pytania, na które nie ma odpowiedzi”³⁴. Pojęcie „krajobrazu” – sięgając do jego znaczenia etymologicznego – implikuje podwójny sens: nacechowanego estetycznie i semantycznie „obrazu” oraz „kraju”, czyli zarówno geograficznego i politycznego obszaru, jak i rodzimej krainy związanej z określoną tożsamością narodową, symbolicznym imaginariem i praktykami kulturowymi³⁵. „Krajobraz nie jest po prostu światem, który postrzegamy; jest konstrukcją, kompozycją tego świata. Krajobraz jest sposobem postrzegania świata”³⁶ – stwierdza Denis Cosgrove. Według Simona Schamy krajobraz pamięci sytuje się na pograniczu badań nad kulturowym uwikłaniem ludzi i obserwacji natury, definiuje mieszkańców, tworzy ich historię, a tym samym konstruuje tożsamość miejsca. Jak twierdzi Cosgrove, krajobraz pamięci zachowuje ślady przeszłości, a zarazem przypomina o aktualnych obyczajach w danym środowisku³⁷. Dla niniejszego wywodu ważne jest również pojęcie miejsca pamięci (*fr. lieux de memoire*). Może to być miejsce topograficzne, pomnik, miejsce symboliczne oraz, jak pisze Pierre Nora, konkretne, choć najlepiej byłoby tłumaczyć ten termin jako „miejsce wspomnień”³⁸. Jak pisze Sylwia Dec-Pustelnik, nawiązując do teorii Nory, miejsca pamięci to „zarówno miejsca geograficzne i architektoniczne, jak też realne i mityczne postaci,

Vide Y.-F. Tuan, *Topofilia i środowisko*, przeł. J. Dworniczak, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014, s. 297–318; *idem*, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.

³³ Również w filmie wybrzmiewa nieufność wyspiarzy do narodu włoskiego, co Rosi świetnie wychwytuje, ale nie ocenia zachowań postaci przedstawionych w filmie.

³⁴ Z. Benedyktynowicz, *Przestrzeń pamięci*, [w:] *Film i kontekst*, red. J. Szumigraj, Wrocław 1988, s. 153.

³⁵ K. Koprowska, *Krajobrazy pamięci. O poezji Henryka Grynberga*, [w:] „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 282.

³⁶ D. Cosgrove, *Landscape and the European Sense of Sight – Eying Nature*, [w:] *Handbook of Cultural Geography*, red. K. Anderson, M. Domosh, S. Pile, N. Thrift, London 2003, [cyt. za:] B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013, s. 47.

³⁷ S. Schama, *Landscape and memory*, New York 1996.

³⁸ P. Nora, *Mędzy pamięcią a historią: Les lieux de memoire*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 10, s. 20–27.

wydarzenia, hasła [...]. Miejsca pamięci to elementy obecne w pamięci zbiorowej, które fundują tożsamość grupy”³⁹.

Pamięć lokalna jest składową tożsamości regionalnej. Miejsca pamięci czy szerzej: krajobrazy pamięci ogniskują się na historii lokalnej, dając szansę na ponowne zrozumienie historii. Słusznie różnice pojęciowe pomiędzy krajobrazem pamięci a miejscami pamięci analizuje Ilona Copik:

Kategoria „krajobrazu pamięci” opiera się na idei eksponowania bardziej skomplikowanych aniżeli w przypadku „miejsc pamięci” relacji na linii: pamięć–przestrzeń–tożsamość, uwzględniających całą dynamikę współczesnych miejsc ustanawianych przez złożone sieci relacji, wzajemnych oddziaływań i sprzecznych interesów, pozwalających włączyć w refleksję o miejscu nie tylko elementy oficjalne, ale także wszystko to, co dotychczas z jakichś powodów pozostawało nienazwane czy wyparte ze świadomości zbiorowej⁴⁰.

Dlatego filmy jako określone wizje przeszłości uczestniczą w społecznym, kulturowym i symbolicznym krajobrazie pamięci.

Przytoczone teorie krajobrazu dają możliwość rekonstrukcji wizji pamięci lokalnej w filmach. Ponadto pejzaż filmowy, jak pisał Mitchell, pełni funkcję nie tylko narracyjną, lecz także emocjonalną, kształtuje nastrój, emocjonalne stany i duchowe przeżycia⁴¹.

Miejsca pamięci w filmie

W filmie *Salvatore Giuliano* głos z offu opowiada historię Sycylii, a przed oczami widza rozpościerają się pejzaż sycylijski i najważniejsze miejsca upamiętniające historię Montelepre – miejsca urodzenia Giuliana, Castelvetro – przestrzeni jego schadzek i śmierci, a także góry Cammarata – jego niezdobytej twierdzy. To stąd obserwował nadchodzących wrogów, robił wypad, by rabować rządowe konwoje przewożące pieniądze lub żywność, oraz zatrzymywał pociągi. Sycylia wyłania się w swoim surowym i autentycznym pięknie, bez żadnego akcentu – ani idealizującego, ani oczerniającego. Jak powiada Andrea Pane, „jest to weryzm doprowadzony do skrajnej esencjonalności: reżyser intensywnie doświadcza miejsc, w których rozgrywa się prawdziwa akcja, aby przełożyć je na podobną do prawdziwej fikcję obrazu filmowego”⁴².

³⁹ S. Dec-Pustelnik, *Historia a pamięć. Pojednanie polsko-niemieckie w dyskursie niemieckim*, Wrocław 2019, s. 27.

⁴⁰ I. Copik, *op. cit.*, s. 27.

⁴¹ Więcej na ten temat w: *Landscape and Power*, red. W.J.T. Mitchell, Chicago 1994.

⁴² A. Pane, *op. cit.*, s. 713.



Il. 1. Góry Cammarata – miejsce kryjówek Giuliana, widok z góry na konwój policyjny⁴³

Źródło: kadr z filmu *Salvatore Giuliano*.

Pierwszy kadr w filmie prezentuje ogólne ujęcie podwórza na dziedzińcu w Castelvetro w prowincji Trapani w 1950 roku, na którym znaleziono zwłoki Giuliana. Ukazuje surowość miejsca, podkreśla opustoszenie oraz okrutną rzeczywistość śmierci. Choć Giuliano był legendarnym bandytą i lud sycylijski go uwielbiał, jego ciało spoczywa samotnie w nieprzyjaznym otoczeniu. Emiliano Morreale trafnie opisuje tę scenę: ma to być przede wszystkim obraz wstrząsający, który wraz z rozwojem akcji w filmie wywiera coraz silniejszy wpływ na widza⁴⁴.

Mieszkańcy Montelepre obserwują zdarzenie z góry, ze zniszczonego kamiennego budynku, bez żadnych emocji, zmęczeni wydarzeniami ostatnich lat. Rosi nie pokazuje śmierci bohatera jako aktu heroicznego. Jest to moment kluczowy, ponieważ już od początku reżyser podkreśla rolę filmu jako „aktora pamięci” – kamera nie tyle relacjonuje śmierć bandyty, co rekonstruuje ją w określonej narracji, sugeruje niejasności i manipulacje wokół jego losu.

⁴³ Wszystkie kadry pochodzą z filmu *Salvatore Giuliano* (reż. F. Rosi, 1961), wypożyczonego w Biblioteca di Architettura na Uniwersytecie w Palermo. Rosi Francesco, *Salvatore Giuliano un film di Francesco Rosi soggetto e sceneggiatura di Francesco Rosi... [et al.]*, direttore della fotografia Gianni Di Venanzo musiche di Piero Piccioni Campi Bisenzio Dolmen home video dopo il 2000.

⁴⁴ E. Morreale, *La mafia immaginaria. Settant'anni di Cosa Nostra al cinema (1949–2019)*, Roma 2020, s. 115.



Il. 2. Zwłoki Salvatore Giuliana na dziedzińcu w Castelvetro

Źródło: kadr z filmu *Salvatore Giuliano*.



Il. 3. Mieszkańcy obserwują dochodzenie w sprawie Giuliana na dziedzińcu kamienicy w Castelvetro

Źródło: kadr z filmu *Salvatore Giuliano*.

Cała ludność gminy Piana degli Albanesi zdecydowała się wziąć udział w rekonstrukcji masakry w Portella della Ginestra, aby wyrazić swoje oburzenie i w ten sposób złożyć zeznania. Wśród statystów było wielu ocalałych

z prawdziwej masakry. Emocje były tak wielkie, że ludzie biegali autentycznie przestraszeni, a kamera została niemal zgnieciona przez tłum⁴⁵. Pejzaż filmowy staje się czymś w rodzaju „świadka milczącego”, przestrzenią, która zachowuje pamięć o wydarzeniach na jej terenie.



Il. 4. i 5. *Portella della Ginestra* – chwila przed masakrą i po niej

Źródło: kadr z filmu *Salvatore Giuliano*.

⁴⁵ M. Pia Fusco, *In realtà fu la Sicilia a raccontare il bandito*, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1999/08/09/in-realta-fu-la-sicilia-raccontare-il.html> (dostęp: 15.02.2025).

Sceny kręcone w Portella della Ginestra nadają krajobrazowi funkcję świadka wydarzeń historycznych. To właśnie tutaj oddziały Giuliana (być może) na zlecenie potężniejszych politycznych graczy otworzyły ogień do robotników i chłopów celebrujących Święto Pracy. Krajobraz staje się niemym świadkiem masakry, który zachowuje w sobie ślady przemocy. Francesco Rosi nie daje nam odpowiedzi na pytanie, kto strzelał i zabił niewinnych: banda Giuliana, mafia czy zwolennicy chadecji. A może wszyscy oni działali wspólnie? Niewątpliwie zdarzenie to do dziś pozostaje wspomnieniem traumatycznym dla Sycylijczyków. W tej scenie Rosi wykorzystuje rozległe, otwarte pola, aby pokazać wielką skalę tragedii. Pejzaż jest tu zarówno piękny, jak i przerażający – wzgórza kontrastują z przemocą, która się na nich rozgrywa. Otwarte przestrzenie pozwalają na ukazanie chaosu i paniki tłumowi, a równocześnie podkreślają bezbronność ofiar.

Krajobraz pełni ponadto funkcję ilustracji wewnętrznego stanu bohaterów, co widać na surowych i pustych terenach górskich, gdzie Giuliano walczy o przetrwanie. Co interesujące, częściej widzimy „ślady po Giuliano”: ścieżki, którymi kroczył, czy cień, który pozostawił w wąskich uliczkach Montelepre. Rejestrujemy jego spojrzenie z góry na zbliżających się karabinierów, lecz nie widzimy samego Giuliana.



Il. 6. Giuliano i inni separatyści krążą po ulicach opustoszałego i cichego Montelepre

Źródło: kadr z filmu *Salvatore Giuliano*.

W kolejnej scenie jeden z separatystów, ustawiony tyłem do kamery, „rozmawia” z rozpościerającym się przed nim górskim krajobrazem regionu. Mówi:

Sycyljo, obudź się! Za długo trwał ten haniebny sen, w tym smutnym śnie straciłaś wszystko, nawet honor. Przeto grajcie głośno trąby! Przestańcie spać, bo to jak umrzeć. Róże różowe i białe róże Sycylii staną się czerwone przez naszą czerwoną krew. Nasze dzieci i dzieci naszych dzieci będą żyły wolne na wolnej ziemi i będą mogły unieść czoło ku niebu i uśmiechać się do swojej przyszłości.

Ten monolog wyraża wołanie regionu o przebudzenie. Jest to apel o zerwanie ze zhańbioną przeszłością. Sycylia w tym fragmencie staje się miejscem pamięci, które przechowuje zbiorowe doświadczenie Sycylijczyków. Krew – symbol walki i poświęcenia mieszkańców – ma umożliwić lepsze życie „dzieciom naszych dzieci, które będą żyły wolne”. Sycylia jako miejsce pamięci podlega procesowi reinterpretacji, który daje nadzieję na wyzwolenie od tragedii przeszłości. Krajobraz odgrywa w tej scenie rolę miejsca pamięci, które nie tylko przypomina o przeszłości, lecz także staje się nośnikiem zmagania o przyszłość, o przebudzenie. Sycylia w tym sensie jest miejscem, które zatrzymało się w czasie, gdyż jej historia nie została należycie przepracowana i wciąż domaga się odpowiedzi na pytania o przeszłość i przyszłość.

Film ukazuje przestrzenie związane z traumą i wyparciem tych okrutnych wydarzeń przez Sycylijczyków. Nawiązując do wcześniej wspomnianej teorii Yi-Fu Tuana, można stwierdzić, że konkretne miejsce nadaje przestrzeni tożsamość. Sycylijczyk, który wchodzi na teren oznaczony traumami, odczuwa silne emocje, tak jakby był genetycznie zespolony ze swoją ziemią. Wartość miejsca Portelli della Ginestra jest obecnie przypominana poprzez napisy na kamieniach upamiętniające pamięć o ofiarach z 1 maja 1947 roku.

Każdy kadr – od wąskich uliczek Castelvetro po surowe góry – jest nacechowany historycznym znaczeniem, co wzmacnia polityczny i społeczny przekaz filmu. W wielu scenach Rosi pokazuje sycylijskie wioski i ubogich mieszkańców, którzy muszą żyć w cieniu mafii i politycznych intryg. Te sceny często są rozgrywane na tle opustoszałych pól, wyschniętej ziemi i skalistych wzgórz, co potęguje wrażenie, że mieszkańcy ciągle zmagają się z trudnymi warunkami. Pejzaż symbolizuje wyzwania zarówno ekonomiczne, jak i społeczne, z jakimi mierzy się sycylijska ludność. Dopracowane są również detale: bohaterowie obserwują swój mały sycylijski świat z balkonów, które również stanowią miejsca pamięci. Człowiek jest niemalże wpisany w krajobraz architektoniczny.

Jednym z najbardziej charakterystycznych elementów filmu są sceny w górzystych regionach Sycylii, gdzie Giuliano i jego banda ukrywają się przed policją. W tych momentach Rosi pokazuje surowy, skalisty krajobraz, który podkreśla izolację bohaterów. Wysokie, nagie wzgórza, wąskie przełęcze i bezkresne widoki w tle symbolizują oddzielenie Giuliana od społeczeństwa oraz jego desperacką walkę o przetrwanie. W jednej ze scen policja

organizuje obławę na jego ludzi, co odbywa się na tych trudnych, niemal niedostępnych terenach. Tożsamość miejsca również może wyrządzić krzywdę człowiekowi, jak w przypadku bohatera schwytanego przez karabinierów w celu przesłuchania. Mężczyzna pyta: „Ile razy jeszcze muszę płacić za to, że jestem z Montelepre?”. Tożsamość miejsca wyrządziła bohaterowi zło, co w tej scenie zostało pokazane bardzo obrazowo.



Il. 7. Wąskie uliczki z balkonami

Źródło: kadr z filmu *Salvatore Giuliano*.



Il. 8. Kryjówka Giuliana i jego bandy

Źródło: kadr z filmu *Salvatore Giuliano*.

Pejzaż sycylijski staje się metaforą surowości, brutalności i izolacji społecznej. Krajobrazy: pustkowia, góry, a nawet ulice miasteczek podkreślają poczucie wyobcowania i napięcia między społeczeństwem a władzą. Wieś i góry są miejscami działania ukrytej, bezwzględnej siły. We wsi po kryjomu działa mafia, a w górach kryje się banda Giuliana. Natomiast Palermo, stolica regionu, jest przestrzenią politycznych intryg, manipulacji, fałszywych narracji oraz siedzibą cosa nostra.



Il. 9. Palermo, rok 1943 – w stolicy regionu organizowane są większe demonstracje polityczne

Źródło: kadr z filmu *Salvatore Giuliano*.

Podsumowanie

W filmie Francesca Rosiego historia Giuliana nie zajmuje najważniejszego miejsca, a on sam jako postać występuje tylko trzy razy. Ważnym aspektem, na który zwraca uwagę reżyser, są miejsca tworzące tę historię. Sycylię definiuje jej przeszłość – bunt, przemoc i zdrada są wpisane w krajobraz i tożsamość mieszkańców. Sławomir Kaprański podkreśla konstrukcyjny wymiar krajobrazu – jest on dla niego obszarem skoncentrowanych praktyk kulturowych, obejmujących ekspresje mnogich tożsamości i spornych pamięci, ścierających się sił i walki o władzę⁴⁶. W filmie Rosiego pejzaże Sycylii są świadkami zarówno działań Giuliana, jak i politycznych machinacji oraz aktów przemocy.

⁴⁶ S. Kaprański, *op. cit.*, s. 26.

Sceny poddane analizie w tym artykule potwierdzają tezę, że film *Salvatore Giuliano* nie tyle przekazuje wiedzę o przeszłości, ile ją współtworzy, narzuca pewne sposoby opowiadania i interpretowania historii, a jednocześnie ukazuje, jak krajobraz Sycylii staje się przestrzenią pamięci, miejscem ścierania się różnych narracji o tożsamości i przeszłości regionu. W *Salvatore Giuliano* krajobraz „znaczy” w sposób wielowymiarowy – jako archiwum pamięci, przestrzeń traumy i świadectwo sił politycznych kształtujących historię. Neorealistyczny styl (autentyczność przestrzeni, nieprofesjonalni aktorzy) wzmacnia dokumentalny charakter przekazu.

W *Salvatore Giuliano* pejzaż funkcjonuje jako forma pamięci zbiorowej oraz świadek traumy. Przeszłość nie jest tu rekonstruowana w sposób linearny, ale poprzez skrawki wspomnień, śledztwa i fragmentaryczne obrazy. Sprawa rzezi w Portella della Ginestra na ponad dekadę ucichła, a mieszkańcy regionu nie chcieli wracać do tego tematu i rozdrapywać niezabliżnionych ran. Przybycie włoskiego reżysera na wyspę spowodowało jednak powrót mieszkańców do sycylijskich miejsc pamięci.

Film location filmu *Salvatore Giuliano*, a zarazem miejsca pamięci w Montelepre obecnie:



Il. 10. Droga przy cmentarzu w Montelepre, gdzie spoczywa Salvatore Giuliano, i znak zakazu używania klaksonów w tym miejscu



Il. 11. Film location – cmentarz w Montelepre



Il. 12. Grób Salvatore Giuliana



Il. 13. Wąskie uliczki i mieszkania z balkonami, na których bohaterowie dyskutowali na temat bieżącej sytuacji społeczno-politycznej na Sycylii



Il. 14. Góry Cammarata obecnie (2024) – miejsce kryjówek Giuliana

Źródło il. 10–14: prywatna galeria autorki z 2024 roku.

Podziękowania

Dziękuję p. Gaetano Pisciotcie – kustoszowi Biblioteki Uniwersyteckiej w Palermo – za wielogodzinne rozmowy na temat historii Sycylii oraz za wszystkie wskazówki dotyczące działań Salvatore Giuliana. Dziękuję również prof. Giacomo Taglianiemu za nieocenioną pomoc podczas kwerendy naukowej w Palermo.

Ringraziamento

Ringrazio per l'aiuto nella scrittura dell'articolo, in particolare il sig. Gaetano Pisciotta, Custode della Biblioteca Universitaria di Architettura di Palermo, per le lunghe conversazioni sulla storia della Sicilia e per tutti i consigli riguardanti le azioni di Salvatore Giuliano. Grazie al Professore Giacomo Tagliani per la sua preziosa assistenza durante la ricerca scientifica a Palermo.

BIBLIOGRAFIA

- Benedyktynowicz Z., *Przestrzenie pamięci*, [w:] *Film i kontekst*, red. J. Szumigraj, Wrocław 1988.
- Ciment M., *Dossier Rosi*, red. L. Codelli, Milano 2008.
- Copik I., *Topografie i krajobrazy: filmowy Śląsk*, Katowice 2017.
- Cosgrove D., *Landscape and the European Sense of Sight – Eying Nature*, [w:] *Handbook of Cultural Geography*, red. K. Anderson, M. Domosh, S. Pile, N. Thrift, London 2003.
- Crociata M.A., *Sicilia nella storia La Sicilia e i Siciliani dalla dominazione saracena alla fine della lotta separatista (827–1950)*, t. 3, Palermo 2011.
- Dec-Pustelnik S., *Historia a pamięć. Pojednanie polsko-niemieckie w dyskursie medialnym*, Wrocław 2019.
- Duggan Ch., *Historia Włoch*, przeł. J. Urban, Wrocław 2009.
- Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.
- Gesu S., *Banditi, briganti*, [w:] *La Sicilia tra schermo e storia*, red. S. Gesu, Catania 2008.
- Jałowicki B., *Spółeczne wytwarzanie przestrzeni*, Warszawa 1988.
- Kapralski S., *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, [w:] *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, red. S. Kapralski, Warszawa 2010.
- Koprowska K., *Krajobrazy pamięci. O poezji Henryka Grynberga*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4.
- Landscape and Power*, red. W.J.T. Mitchell, Chicago 1994.
- Lauri Lucente G., *The Narrative of Realism and Myth in Francesco Rosi’s Salvatore Giuliano and Michael Cimino’s The Sicilian*, „Journal of Anglo-Italian Studies” 2013, nr 12.
- Lefebvre M., *Between setting and landscape*, [w:] *Landscape and Film*, red. M. Lefebvre, New York 2006.
- Lefebvre M., *On landscape in narrative Cinema*, „Canadian Journal of Film Studies / Revue Canadienne d’Études Cinématographiques” 2011, nr 20, https://www.academia.edu/824667/On_Landscape_in_Narrative_Cinema (dostęp: 5.02.2025).
- Lenartowicz J.K., *Słownik psychologii architektury*, Kraków 2005.
- Loska K., *Przymus powtarzania i trauma historyczna – filmowe obrazy rzezi nankińskiej*, „Kwartalnik Filmowy” 2017.
- Manica G., *Portella della ginestra*, „Nuova Antologia” 2008, nr 2247.
- Miczka T., *W Cinecittà i okolicach*, Warszawa 1993.
- Mirone L., *Quando Rosi reclutò gli attori nel feudo del re di Montelepre*, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/01/11/quando-rosi-recluto-gli-attori-nel-feudo.html> (dostęp: 10.02.2024).
- Mitchell W.J.T., *Imperial Landscape*, [w:] *Landscape and Power*, red. W.J.T. Mitchell, Chicago 2005.
- Morreale E., *La mafia immaginaria. Settant’anni di Cosa Nostra al cinema (1949–2019)*, Roma 2020.
- Nora P., *Między pamięcią a historią*, przeł. P. Kłoczowski, Gdańsk 2022.

- Nora P., *Między pamięcią a historią: Les lieux de memoire*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 10.
- Pakier M., Saryusz-Wolska M., *Media pamięci*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, współpr. J. Kalicka, Warszawa 2014.
- Pane A., *Paesaggi urbani e rurali nel cinema di Francesco Rosi*, [w:] *Delli Aspetti de Paesi vecchi e nuovi Media per l'Immagine del paessaggio*, red. A. Berrino, A. Bucaro, Neapol 2016.
- Pantaleone M., *Omertà di Stato: Da Salvatore Giuliano a Totò Riina (Italian Edition)*, Neapol 1993.
- Pia Fusco M., *In realtà fu la Sicilia a raccontare il bandito*, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1999/08/09/in-realta-fu-la-sicilia-raccontare-il.html> (dostęp: 15.02.2025).
- Racalbutto Ch., *Le pallottole mietevano l'erba. Portella della Ginestra fra Salvatore Giuliano e Segreti di Stato*, [w:] *La Sicilia tra schermo e storia*, red. S. Gesu, Catania 2008.
- Salvatore Giuliano. Un film di Francesco Rosi*, red. T. Kezich, Roma 1961.
- Schama S., *Landscape and memory*, New York 1996.
- Sciortino G.G., *Vita d'inferno, cause ed effetti*, Palermo 2010.
- Tuan Y.-F., *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.
- Tuan Y.-F., *Topofilia i środowisko*, przeł. J. Dworniczak, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014.
- Webster M., *Mafia. Historia Cosa Nostry*, przeł. W. Łygaś, Warszawa 2010.

Ewa Baszak-Glebow – adiunkt, doktor (Uniwersytet Wrocławski). Zajmuje się badaniami dotyczącymi tożsamości regionalnej w kinie i literaturze włoskiej. W Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej prowadzi zajęcia z wystąpień publicznych oraz z historii i teorii kina, a także pełni funkcję zastępcy dyrektora ds. dydaktycznych. Ostatnio wydała monografię *Kinematografia i literatura sardyńska a tożsamość regionalna. Od Grazii Deleddy do Salvatore Mereu* (Wrocław 2022). Obecnie pracuje nad zagadnieniem wizerunku mafii w kinie włoskim. ORCID: 0000-0003-3812-1281. Adres e-mail: <ewa.baszak@uwr.edu.pl>.

Ewa Baszak-Glebow – Assistant Professor, University of Wrocław, specializes in research on regional identity in Italian cinema and literature. At the Institute of Journalism and Social Communication, she teaches public speaking, as well as the history and theory of cinema, and serves as the Deputy Director for Teaching Affairs. Recently, she published a monograph *Kinematografia i literatura sardyńska a tożsamość regionalna. Od Grazii Deleddy do Salvatore Mereu* (Wrocław 2022). As part of a National Science Centre grant, she is currently working on the image of the mafia in Italian cinema. ORCID: 0000-0003-3812-1281. E-mail address: <ewa.baszak@uwr.edu.pl>.

