

## **Bożena Kudrycka: „Konformista”. Śnienie ślepeca (fragment)**

W filmie Bertolucciego profesor przyjmuje postać dawnego mistrza, którego blask przybladł, bo jego idee okazały się mgławicą. Profesor potrafił stworzyć pozory prawdy, piękna i dobra, ale podobnie jak faszyści, łudził atrapami wartości. Chciał przestrzec swojego studenta przed niebezpieczeństwem iluzji zbrodniczej ideologii, ale sam stał się bytem iluzorycznym – pisała Bożena Kudrycka.

### **Kajdaniarz. Więzień jaskini Platona**

Marcello Clerici zdradza profesora Quadriego i swoją żonę; Anna zdradza Clericiego z jego żoną. Czas wreszcie powiedzieć, z kim Bertolucci zdradził Morawię. Jeżeli przyjrzymy się scenom, których nie ma w książce, a które stanowią znaki rozpoznawcze filmu Bertolucciego, odkryjemy, że wszystkie te sceny mają bezpośredni lub pośredni związek z przywołanym w filmie *in extenso* fragmentem siódmej księgi *Państwa Platona*[1], opisującym znany nam mit jaskini.

W samym centrum filmowej opowieści umieszczona została inscenizacja tekstu filozofa. Scena w paryskim mieszkaniu Quadriego ma w sobie taki ładunek znaczeń, że wpływa na rozumienie i odczuwanie wszystkiego, co wydarza się w filmie wcześniej i później. Sceny otwierające i zamykające film, a także pełniące funkcję punktu

kulminacyjnego sekwencja zabójstwa Quadriego są transpozycjami mitu jaskini. Można więc odnieść wrażenie, że to tekst Platona, a nie powieść Moravii, organizuje poziom znaczeń w filmie Bertolucciego. Z tej perspektywy dostrzegamy, że Marcello Clerici to niewątpliwie jeden z „kajdaniarzy osobliwych”. Podobnie jak więzień jaskini Platona, bohater *Konformisty* ulega złudzeniu, że to, co widzi, jest rzeczywistością, a to, w co wierzy, jest prawdą. Staje się niewolnikiem swojej pamięci. Motyw uwięzienia, zakucia w kajdany, które paraliżuje wszelkie próby zmiany własnego losu, zostają przejmująco zobrazowane w scenie zabójstwa, kiedy Clerici dosłownie nie może poruszyć ręką, żeby ocalić Annę. Wymowna jest scena tańca, pokazująca, jak zaciska się pętla wokół bohatera, kiedy korwódek rozbawionych mieszkańców Paryża wraz z jego żoną i Quadrimami zamyka go w tanecznym kręgu. Konformista w filmie Bertolucciego ma też wiele innych cech więźniów Platona. Oprócz zniewolenia umysłu, uwięzienia w stereotypach i złudzeniach – niezdolność do czynu, poddanie się dyktatowi rzeczywistości. Bierność przypisana więźniom Platona cechuje wszystkie zachowania Clericiego – w relacjach z urzędnikami czy wobec żony.

## **Przeczytaj również: Sztuka, erotyka, polityka. Bertolucci i rewolucja '68 jako marzenie o synchronizacji życia**

Przyjrzyjmy się na początek kluczowej sekwencji spotkania w paryskim mieszkaniu profesora Quadriego z dawnym studentem Marcellem Clericim[2]. Mamy tu mistrzowski przykład wykorzystania oświetlenia jako sposobu zilustrowania dyskursu Platona i ukazania relacji między mężczyznami. Clerici i Quadri zostają w tej scenie skonfrontowani ze sobą: faszysta i antyfaszysta, uczeń i mistrz, a wkrótce kat i ofiara. Marcello przypomina profesorowi jego odczyt z listopada 1928 roku,

dotyczący tekstu starożytnego filozofa. Wspomina, że wykładowca nie znosił hałasu i światła, i naśladując jego gest, zamyka okno po lewej. Gabinet Quadriego momentalnie zmienia się w ciemną pieczarę, a film z kolorowego staje się czarno-biały. Obie postacie znikają w ciemnościach, słysząc tylko głos Marcella recytującego głos Platona. Z okna po prawej stronie dociera światło, widać unoszący się dym z papierosa. Po chwili Clerici rusza w stronę okna, zatrzymując się w połowie drogi, tak że jego postać znajduje się na granicy światła i ciemności. Profesor również podchodzi do otwartego okna. Promienie światła, które oświetlają go od tyłu, tworzą poświatę przypominającą aureolę. Równocześnie tylne oświetlenie sprawia, że postać Quadriego zmienia się w płaską czarną sylwetkę. Prawdziwym majstersztykiem reżysera i operatora jest wizualne przedstawienie zmiany statusu ontologicznego profesora, który najpierw wydaje się prawdziwym człowiekiem – autorytetem, przez kilka chwil jest postacią opromienioną słoneczną postacią niczym święty (może to być wizualna zapowiedź jego przyszłego męczeństwa), ale ponieważ świeci blaskiem odbitym, zmienia się ostatecznie w kontur człowieka – ledwo widoczną płaską postać, zredukowaną do głosu dobiegającego z ciemności. Nawet podczas zbliżenia kamery nie widać jego twarzy przesłoniętej cieniem. Clerici w pewnym momencie zatrzymuje się naprzeciw otwartego okna, co sprawia, że ukazuje się cień jego sylwetki na przeciwległej ścianie. Bohater niejako zwraca się do swego cienia. Mówiąc o maszynistach tworzących spektakl cieni w jaskini, podnosi prawe ramię w geście kojarzonym z faszystowskim pozdrowieniem. Poruszony profesor przerywa wykład:

QUADRI: Przywiózł mi pan wspaniały prezent. Wspomnienia Rzymu. *Jeńcy uwięzieni* Platona.

CLERICI: Jesteśmy do nich podobni. Widza tylko cienie w głębi jaskini.

QUADRI: Odbicia rzeczy. Tak jak wy teraz we Włoszech.

CLERICI: Gdyby byli wolni i mogli mówić, może nie nazywaliby ich rzeczywistością i zamieniliby cienie rzeczywistości na rzeczywistość.

QUADRI: Mit jaskini – taki temat mi pan proponował. Napisał to pan?

CLERICI: Nie, coś innego, bo pan odszedł.

QUADRI: Szkoda, pokładałem w panu duże nadzieje. W was wszystkich.

CLERICI: Piękne słowa. Gdyby tak było, nie opuściłby nas pan. Pan wyjechał, a ja zostałem faszystą.

Profesor przekonuje, że jedynym wyjściem było opuszczenie Włoch i pokazanie zniewolonym obywatelom konieczności sprzeciwu wobec rządów faszystów („skończył się czas refleksji, pora na czyny”). Podobne słowa, pochodzące z powieści, słyszymy również w filmie Godarda *Żołnierz* (*Le petit soldat*, 1963), którym niewątpliwie inspirował się Bertolucci, kręcąc *Konformistę*. Quadri utrzymuje, że emigracja polityczna jest formą walki. Można jednak przypuszczać, że ucieczka profesora oraz jego komfortowe życie w Paryżu zostało okupione torturami uwięzionych towarzyszy. Mimo że udało mu się rozpoznać fałsz otaczającej rzeczywistości i opuścić mroczną jaskinię, to podobnie jak filozof powracający do współwięźniów u Platona, traci szansę na przekonanie ich do opuszczenia jaskini.

Bohaterowie poniekąd zamieniają się rolami. Na pierwszym planie dominuje postać Clericiego, w głębi kadru majaczy nieco karłowata postać starego profesora. W książce Moravii Quadri jest człowiekiem, którego Clerici nigdy nie darzył szacunkiem. Miał do niego stosunek cyniczny i podejrzliwy: „antyfaszyzm Quadriego, jego tchórzliwy,

chorowity i niechlujny wygląd, jego erudycja, jego książki składały się na konwencjonalny i pogardliwie wytykany przez propagandę partii obraz szkodliwego i jałowego intelektualisty”[3].

W filmie Bertolucciego profesor przyjmuje postać dawnego mistrza, którego blask przybladł, bo jego idee okazały się mgławicą. Profesor potrafił stworzyć pozory prawdy, piękna i dobra, ale podobnie jak faszyci, łudził atrapami wartości. Chciał przestrzec swojego studenta przed niebezpieczeństwem iluzji zbrodniczej ideologii, ale sam stał się bytem iluzorycznym. Znacząca w tym kontekście jest wcześniejsza scena w budynku ministerstwa w Rzymie, w której pracownicy niczym kuglarze u Platona przenoszą gigantyczne popiersia i faszystowskie godło przed Clericim. To samo godło zobaczymy na ścianie gabinetu ministra, w epilogu zaś będziemy świadkami, jak posągi zrzucone z postumentów niszczone są przez tłum w noc upadku Mussoliniego. Wszyscy bez wyjątku ministrowie i agenci faszystowscy są pokazani w filmie w sposób groteskowy.

Obaj bohaterowie zmieniają swoje lokalizacje wobec światła; ostatecznie żaden z nich nie ma dostępu do prawdy. Quadri jednak odchodzi w cień, a Clerici wychodzi z cienia. Jego przemieszczanie się w obie strony można rozumieć jako zmaganie się z mrokiem swego wnętrza. Podobnie dzieje się w scenie na zapleczu kuchni w chińskiej restauracji, tuż przed planowanym zabójstwem, kiedy Marcella nachodzą wątpliwości dotyczące wykonania rozkazu. Kołysząca się lampa oświetla raz agenta Manganiella, raz Clericiego, przenosząc racje z jednej osoby na drugą. Migotanie obrazu oddaje rozedrganie bohatera, który ma świadomość zła, dlatego unika światła, ukrywając się niczym morderca w ciemności. Marcello rozumie mit Platona, ale wiedza nie daje siły, którą oferuje zbrodnicza ideologia oparta na

falszywych obietnicach porządku i dominacji, dawanych słabym i psychopatycznym jednostkom. Na zakończenie Quadri otwiera drugie okno. Pokój wypełnia światło i cień Clericiego znika. W scenie, o której będzie mowa później, cienie dwóch partyjnych dygnitarzy, odbite w szklanej szybie, przesłaniają sylwetkę bohatera. Teraz zostaje sam, bez protekcji i bez złudzeń.

Na przykładzie tej sekwencji widać, że nawiązania do tekstu Platona nie pojawiają się wyłącznie na poziomie dyskursu. Wykreowana została przestrzeń „niby podziemne pomieszczenie na kształt jaskini”. W wypełnionym ciemnością wnętrzu mamy „wejście zwrócone ku światłu”. Otwarte okno umożliwia obserwowanie cieni na ścianie. Inaczej niż u Platona, bohaterowie mają świadomość mechanizmu optycznego – wykonują „test rzeczywistości”, rozumieją zatem, że istnieją w świecie iluzji. Bertolucci w połowie filmu wykonuje podobny gest – pokazuje przenikanie z umieszczonego na sztalugach płótna na pejzaż nadmorski, przypominają, że znajdujemy się w świecie obrazów, a nie rzeczywistości. W tekście filozofa więźniowie przebywają w warunkach przypominających sytuację śpiącego (brak motoryczności i otoczenie ciemności). Projekcja cieni jest jak sen, w którym percepcje mentalne brane są za percepcje rzeczywistości. Z tej perspektywy dostrzegamy celowość skonstruowania filmowej opowieści z flashbacków; obszar pamięci tworzą obrazy pochodzące ze świadomości i nieświadomości, wyobrażenia i sny.

Fragment książki Bożeny Kudryckiej *Ukryte spojrzenia w filmach Bernarda Bertolucciego*, wyd. Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016.  
Publikujemy za uprzejmą zgodą Autorki.

**Wszystkie artykuły z „Teologii Politycznej Co Tydzień”  
[520]: „Bertolucci. (Nie)uporządkowane namiętności”**

### **Przypisy:**

[1] Wszystkie cytowane fragmenty z *Państwa* Platona w przekładzie Władysława Witwickiego pochodzą z: Platon, *Państwo. Z dodaniem siedmiu ksiąg „Praw”*, PWN, Warszawa 1958, t. 1, s. 358-366.

[2] Robert Philip Kolker, Claretta Tonetti i Karsten White także podkreślają znaczenie tej sceny dla filmu Bernarda Bertolucciego, choć nie wiążą jej z innymi analizowanymi przeze mnie sekwencjami. W kontekście platońskim niektórzy badacze analizują również epilog filmu. Claretta Tonetti przywołuje w swojej analizie mit o Amfitrionie.

[3] Alberto Moravia, *Konformista*, przeł. Zofia Ernstowa, Czytelnik, Warszawa 1964, s. 270.