

## Mikołaj Rajkowski: Czego P.T. Anderson (nie) nauczył się od Bernarda Bertolucciego?

Prawdziwą ideologią Bertolucciego okazuje się nie marksizm, a (horribile dictu!) humanizm. Przemianę serca zapoczątkowuje nie żelazne prawo historii, a gest, zawstydzenie, bezradność... i przyjaźń – pisze Mikołaj Rajkowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Bertolucci. (Nie)uporządkowane namiętności”.

1.

Oscary za 2025 rok zostały rozdane. Najwięcej powodów do zadowolenia mieli producenci filmu Paula Thomasa Andersona *Jedna bitwa po drugiej*, nagrodzonego w głównych kategoriach. Mimo rekordowej liczby nominacji *Grzesznicy* Ryana Cooglera zgarnęli jedynie cztery statuetki, jak się zdaje, poniżej oczekiwań. Kilka filmów zostało z pustymi rękami – ani *Wielki Marty*, ani *Bugonia*, ani – typowany przez niektórych na czarnego konia – *Tajny agent* nie zdobyli uznania w żadnej z kategorii. Niemal całkowicie – poza niezrealizowaną nominacją dla Rose Byrne – zignorowany został wybitny komediodramat Mary Bronstein *Kopnęłabym cię, gdybym mogła*, czego pojąć wprost niepodobna.

W rezultacie nagrodzono filmy raczej i tak już docenione, by nie rzec – przecenione, choć z całą pewnością mogło być gorzej. Owszem, *Jedna bitwa po drugiej* to być może najslabszy film Andersona od czasu cieszącej się niezrozumiale wysoką opinią również wśród polskich widzów *Magnolii*, z pewnością jednak świadczy o wysokiej klasie jednego z najwybitniejszych reżyserów współczesnych. Zdaje się jednak, że niemal tyle samo (jeśli nie więcej) uwagi, co walorom estetycznym filmu, poświęcono w towarzyszącym mu dyskursie jego polityczności.

Nie czas i nie miejsce, by szczegółowo referować rozbieżne stanowiska. Trudno oprzeć się jednak wrażeniu, że temperatura sporu nie wynika wcale ze szczególnej sprawności, z jaką film reprezentuje rzeczywisty konflikt polityczny, lecz raczej z faktu, że owa reprezentacja w ogóle ma miejsce oraz z przepisania tegoż konfliktu w kategoriach rasy i seksualności, a więc zredukowania go do wymiaru strawnego dla amerykańskiej liberalnej klasy średniej. Co wynika z powyższego, atak na polityczną wymowę *Jednej bitwy po drugiej* płyną najczęściej ze strony grup nieidentyfikujących się z tą kategorią. Zgiełkliwie i najczęściej nietrafione argumenty z lewa i prawa, a także niesprzyjająca spokojnej dyskusji spolaryzowana atmosfera, osobliwie w opanowanej przez upiorny kult czerwonej czapeczki[1] ojczyźnie reżysera, sprawiły, że do filmu przyłgnęła na dobre łatka „filmu politycznego”. Czy zasadnie i zgodnie z intencją autorską – pozostaje kwestią osobną, choć pewnie niepozbawioną znaczenia. *Jedna bitwa po drugiej* jest wybitnym filmem o boskiej (bo absolutnej i, by tak rzec, opatrnościowej) ironii, która rządzi (krwawo) światem – i doskonałą komedią o ludziach, którzy udają, że tego nie widzą. Nie jest natomiast dobrym filmem politycznym[2].

W jednej ze scen podstarzały rewolucjonista Bob (znakomity w tej roli Leonardo DiCaprio) ogląda w telewizji jeden z najdoskonalszych filmów politycznych, jakie nakręcono: *Bitwę o Algier* Gillo Pontecorvo. Nietrudno zrozumieć, dlaczego ten filmowy cytat pojawia się w *Jednej bitwie po drugiej* – dzieło Pontecorvo do dziś stanowi niedościgniony wzorzec kina zaangażowanego, który na dodatek faktycznie wywarł pewien wpływ na pozafilmową rzeczywistość (zwaną czasem jakże niesłusznie „rzeczywistością” *tout court*). W poszukiwaniu wskazówki, na czym polega porażka filmu Andersona jako filmu politycznego, warto jednak sięgnąć do twórczości innego włoskiego reżysera.

**„Teologia Polityczna Co Tydzień” ukazuje się dzięki hojności Darczyńców.**

**Dziękujemy za wsparcie. Trwa zbiórka na wydania w 2026 roku**

2.

Filmy Bernarda Bertolucciego *Wiek XX* i *Ostatni cesarz* łączy bardzo wiele. Odnotujmy jednak dla porządku różnice: wieku, bo dzieli je przeszło dekada (premiera *Wiek XX* to rok 1976, *Ostatniego cesarza* – 1987); scenerii – pierwszy z nich reżyser nakręcił w swojej rodzinnej Emilii-Romanii, drugi zaś w Chinach (jako pierwszy zachodni twórca otrzymał pozwolenie na zdjęcia w Zakazanym Mieście). Recepcja *Ostatniego cesarza* zdaje się życzliwsza: został doceniony również przez Akademię Filmową, która przyznała filmowi aż dziewięć Oscarów (we *wszystkich* kategoriach, do których był nominowany – a co jeszcze bardziej zdumiewające, Bertolucci został tym samym *pierwszym* włoskim twórcą, który otrzymał statuetkę w kategorii „najlepsza reżyseria”!<sup>[3]</sup>) – być może nie było tu bez znaczenia, i to kolejna

różnica, że oparty był na faktach (jak świat światem, „prawdziwe historie” zawsze cieszyły się atencją kapituł filmowych): opowiada on o życiu Pu Yi, zmuszonego do abdykacji w 1911 roku władcę z dynastii Qing, później osadzonego na tronie marionetkowego wobec Japonii Mandżukuo. *Wiek XX* ma zaś dwóch (fikcyjnych) głównych bohaterów – urodzonych tego samego dnia w 1901 roku Alfredo Berlinghieriego (Robert De Niro), dziedzica lokalnej magnaterii, oraz Olmo Dalcò (Gérard Depardieu) – syna wieśniaczki z folwarku należącego do Berlinghierich.

Co zaś oba filmy łączy? Osoba reżysera, co oczywiste. Rozbudowany metraż – w swoich najpełniejszych wersjach solidnie zawyżają średnią dla filmu fabularnego: *Wiek XX* przekracza pięć godzin, *Ostatni cesarz* trzy (w wersji wyświetlanej pierwotnie w kinach: dwie i pół). Przedstawiona epoka – akcja *Wieku XX* obejmuje lata 1901-1945 (ze swego rodzaju metaforycznym wychyleniem w dalszą jeszcze przyszłość), *Ostatniego cesarza* zaś 1908-1967.

Uderzające są zwłaszcza podobieństwa strukturalne: oba filmy zaczynają się pod koniec wojny domowej, będącej odpryskiem II wojny światowej. Następuje po nich chronologiczna retrospekcja – ciągła w przypadku *Wieku XX*, w *Ostatnim cesarzu* przerywana co pewien czas scenami z lat 50., które Pu Yi w całości spędził w więzieniu, poddawany procesowi „reedukacji”. W pierwszych scenach filmu ich główna postać, przedstawiciel dziedzicznej arystokracji, znajduje się zdany na łaskę śmiertelnego wroga – komunistów – i w obliczu śmierci: w przypadku Pu Yi z własnej ręki, Berlinghieri zaś na muszce wymierzonej weń strzelby. Widz pozostaje chwilowo w niepewności, ich dalszy los poznaje dopiero po przerwie na retrospekcję.

Berlinghieri i Pu Yi przedstawieni są w niezupełnie negatywnym świetle. Z własnej inicjatywy podejmują oni nawet pewne próby zreformowania, a przynajmniej zaprzestania antyspołecznych praktyk, związanych z dawnym reżimem. Cesarz, po abdykacji uwięziony w Zakazanym Mieście w Pekinie – wyrzucony i stamtąd przez chińskich nacjonalistów (dynastia Qing była pochodzenia mandżurskiego), stracił możliwości manewru szybciej i pełniej niż Berlinghieri; ten jednak, wzięty w kleszcze przez komunizujących włościan z jednej i faszystowski motłoch z drugiej strony, ostatecznie bierze stronę tych ostatnich, choć nie bez wstrętu. Niesmak ten maskuje – podobnie jak Pu Yi – kosmopolitycznym wyrafinowaniem; na pewien czas jest to jakieś rozwiązanie. W przeciwieństwie do cesarza, nie podejmuje jednak aż tak daleko idącej kolaboracji. Jego wadą jest raczej bierność, choć i ona ma swoje granice – co pokazuje scena, w której wyrzuca z folwarku groteskowego faszystowskiego zbira Attilę<sup>[4]</sup> (doskonały Donald Sutherland). Istotnym podobieństwem jest również zbieżny los żon – Ady (Dominique Sanda) i Wanrong (Joan Chen) skarżą się na izolację i ustanie pożycia małżeńskiego, popadają w nałogi (alkoholizm i uzależnienie od opium). Impotencja Berlingheriego i domniemany homoseksualizm Pu Yi dodatkowo wzmagają ich alienację.

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

Zakończenie obu filmów na swój sposób odkrywa na nowo teorię „dwóch ciał króla” – zarówno Berlinghieremu, jak i Pu Yi pozwala się żyć w nowej, porewolucyjnej rzeczywistości, „uśmierciwszy” w nich osobę dawnego ciemżyciela. Różnicę stanowi w tym wypadku sposób i skuteczność tego procesu – w przypadku ostatniego cesarza widzimy

długi proces reedukacji w chińskim więzieniu, zakończony sukcesem – co do tego zgodni są zarówno więźacy, jak i więziony. Berlinghieri, postawiony przed „sądem ludowym”, nie korzysta z możliwości oczyszczenia się z zarzutów, jest to cokolwiek arbitralnie orzeczone przez Olmo, cieszącego się bezgranicznym autorytetem wśród wieśniaków. Rozumowanie przebiega w ten sposób: jeśli *padrone* jest wytworem warunków ekonomicznych i politycznych, to wraz z ich zniesieniem traci rację bytu. Człowiek zrzuca tę wylinkę i wciela się w nową rolę w nowym społeczeństwie. Bardzo proste – zbyt proste, co w lot pojmuje Berlinghieri (i przynajmniej część jego oskarżycieli).

Najważniejszą różnicą strukturalną jest brak w *Ostatnim cesarzu* odpowiednika postaci Olmo[5]. Splecione losy rówieśników, reprezentujących dwie klasy społeczne, symbolizują poniekąd ich (klas) walkę – co podkreśla ostatnia scena filmu, w której Olmo i Alfredo, dosłownie spleceni w zapaśniczym uścisku, kontynuują swoje – obrócone niejako w żart, dziecięcą zabawę – zmagania. Zakończenie to, choć znacznie dynamiczniejsze niż w przypadku *Ostatniego cesarza*, ostatecznie stanowi kolejne podobieństwo obu filmów: oto dramatyczny konflikt roztapia się w krajobrazie, następuje pojednanie przeciwności.

3.

Co z tego wynika? *Ostatni cesarz* nie jest, rzecz oczywista, *remakiem* *Wieku XX*, a jego fabularną logikę narzuciła w znacznym stopniu biografia rzeczywistej postaci, której historię opowiada (pozostawiając na boku kwestię historycznej wierności i wiarygodności filmowej

reprezentacji). Podobieństwa wydają się jednak na tyle znaczące, że trudno przejść nad nimi do porządku dziennego i zrzucić je na karb przypadku. Co więc dało Bertolucciemu to powtórzenie?

Na pierwszy rzut oka zdawałoby się, że reżyser – który nie ukrywał nigdy swoich marksistowskich poglądów i lewicowej wrażliwości – po prostu wykorzystuje okazję nakręcenia dwóch rozbudowanych fresków, portretujących sytuację rewolucyjną, walkę klas, pochód postępu przez historię... Oglądając jednak te filmy po sobie widać wyraźnie, że reżyser stopniowo traci zainteresowanie podmiotem zbiorowym. Prawdziwą ideologią Bertolucciego okazuje się nie marksizm, a (*horribile dictu!*) humanizm. Przemianę serca zapoczątkowuje nie żelazne prawo historii, a gest, zawstydzenie, bezradność – i przyjaźń. Straszliwie drobnomieszczańskie! I dobrze korespondujące z *Jedną bitwą po drugiej*, filmem ostatecznie wartościującym pozytywnie organiczne więzi rodzinne i społeczne ponad konspiracyjne struktury.

## **Przeczytaj również: Bertolucci – artysta, który się zestarzał**

A zatem wszystko jest polityczne – z wyjątkiem polityki. Choć kino Bertolucciego daje wyraziste świadectwo lewicowej wrażliwości reżysera, w omawianych filmach[6] rozwiązania polityczne okazują się wtórne wobec rzeczywistości serca. Skądinąd znamienne, że postaci zawodowych polityków pojawiają się w nich rzadko i raczej na dalszych planach. Nie brakuje politruków, szpicli, oprawców, strażników i szpiegów – ale już postaci faktycznie rządzące Mandżukuo cieszą się zgoła umiarkowanym zainteresowaniem reżysera, gdy już pojawią się na ekranie. Cesarz Chińskiej Republiki Ludowej spogląda tylko z portretów.

4.

Po sukcesie *Ostatniego cesarza* Bertolucci nakręcił dwa filmy, dopełniające „trylogię orientalną” reżysera. Nie należą one, niestety, do najlepszych filmów twórcy *Konformisty*. *Pod osłoną nieba* (1990), adaptacja powieści Paula Bowlesa o tym samym tytule[7], mimo pięknych zdjęć stanowi raczej nieudaną próbę wskrzeszenia egzystencjalizmu w duchu Michelangelo Antonioniego. Będący owocem wieloletniej fascynacji Bertolucciego buddyzmem *Mały Budda* (1993) razi zastosowaniem orientalistycznych toposów i nieprzekonującym przeciwstawieniem duchowej pustki zachodniego materializmu i uduchowionego Wschodu. Co ciekawe, mimo obecności w filmie tybetańskich mnichów *Mały Budda* nie wzbudził tak gwałtownej reakcji ze strony Chińskiej Republiki Ludowej, co kilka lat późniejsze *Kundun* oraz *Siedem lat w Tybecie*[8].

Dopiero głośny film *Marzyciele* (2003) stanowią powrót reżysera do formy – i problematyki politycznej. Film, powracający do mitologii francuskiego buntu roku 1968, kończy się jednak konkluzją zaskakująco konserwatywną, by nie użyć wręcz jeszcze bardziej skandalicznego słowa: umiarkowaną. Przypomnijmy: Théo i Isabelle – dwie trzecie trójkąta gniazdującego w paryskim mieszkanku swoich arcyburżuazyjnych rodziców – dołączają do ulicznej demonstracji, gotowi na przemoc i uzbrojeni; Matthew, „Amerykanin w Paryżu”, odłącza się od nich, deklarując przywiązanie do protestu *non-violence*. Co było dalej, wiemy. Uderzające jednak, że Bertolucci zdaje się przyznawać rację odzeganemu się od rewolucyjnego radykalizmu Matthew. Co zostało z Maja '68? Chyba tylko dobra muzyka. Swoboda seksualna? Doprowadza Isabelle po kilku tygodniach na skraj

psychicznego załamania i próby samobójczej (połączonej z morderstwem). *Marzyciele*, mimo skandalizującej bezpruderyjności w obrazowaniu scen erotycznych, jawią się pod tym względem czymś w rodzaju anty-*Teorematu*[9].

5.

*Jedna bitwa po drugiej* Ameryce pogrążonej w nihilizmie i ultraprzemocy przypomina pozytywny ideał ludzkiej przyzwoitości. Przyznajmy jednak, że nie całkiem pozbawione racji są zarzuty, że Anderson nakręcił w istocie *feel-good movie*, przynoszący złudną nadzieję w postaci nierealizowalnej fantazji. Nie wystarczy namawiać ku dobremu – trzeba także mocy powstrzymania i karania zła, do czego potrzeba struktur, siły i organizacji politycznej. Zapewne tak jest; ale twierdzenie odwrotne jest w tym przypadku równie prawdziwe. I o tym przypomina niedoktrynerski, chybotliwy, często niepoważny film Andersona. Pewnie nie musiał uczyć się tego od reżysera *Wieku XX* – widzowie mogą, z pożytkiem, od obu.

*Mikołaj Rajkowski*

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

**Przypisy:**

[1] Notabene, fikcyjnej rasistowskiej organizacji, która zza kulis wprawia w ruch intrygę filmu, patronuje święty Mikołaj. Niewykluczone, że kolor nakrycia głowy, stanowiącego tradycyjny atrybut tej postaci w ikonografii amerykańskiej religii państwowej, może hipotetycznie wytłumaczyć tę decyzję scenariuszową.

[2] Warto, jak sądzę, odróżnić film polityczny od filmu o polityce. Film polityczny nie musi być filmem o polityce, jeśli metaforyzuje lub w inny sposób zagęszcza kotłujący się we wspólnocie konflikt polityczny; dobrym przykładem może być elektryzujący debiut Mario Bellocchia *Pięści w kieszeni* lub *Pała ze sprawowania* Jeana Vigo.

[3] Skądinąd także, jak dotąd, ostatnim.

[4] Jego odpowiednikiem w filmie Andersona może być grany przez Seana Penna płk Lockjaw.

[5] Zbiegiem okoliczności jednak osoba, z którą Pu Yi łączy bodaj najgłębsza więź emocjonalna – jego mamka – nosi zbliżone w brzmieniu imię Ar Mo. Pod względem narracyjnym jest to jednak postać o znacznie mniejszym znaczeniu.

[6] Oczywiście, do odmiennych wniosków mogłaby nas doprowadzić analiza wcześniejszych filmów Bertolucciego, takich jak *Konformista* czy *Przed rewolucją*, na co jednak w tym artykule nie starczy miejsca.

[7] Notabene, sam autor pojawia się na ekranie w epizodycznej, ale ważnej roli. Co ciekawe, kilka lat później w przedmowie do wznowienia powieści cokolwiek obcesowo wyparł się adaptacji Bertolucciego.

[8] Warto zapamiętać, jako przykład groteskowego tchórzostwa i nielojalności, postać CEO Disneya – producenta *Kunduna* – Michaela Eisnera, który publicznie wyparł się filmu Martina Scorsese, nazywając go „głupią pomyłką”, której „na szczęście nikt nie obejrzał”. ChRL doceniła tę prostrację i zniosła zapis cenzorski na Myszke Miki. Dziś obejrzenie filmu *Kundun* z legalnego źródła – w przeciwieństwie do *Małego Buddy*, ale i *Siedmiu lat w Tybecie* – wymaga solidnej determinacji. Film jest zresztą zupełnie przyzwoity.

[9] Nawiasem mówiąc, Pier Paolo Pasolini, reżyser *Teorematu*, też nie był najlepszego zdania o zrewoltowanych studentach.