

Piotr Kletowski: Bertolucci – ostatnie tango lewicowego konserwatysty

Kino Bertolucciego to kino ukazujące postęp, dziejowe procesy, starcia ideologii, ujęte często w atrakcyjną, hollywoodzką formę, ale w jego wnętrzu ukrywa się tęsknota za wartościami, treściami, znaczeniami, które wydają się zatarte, ale których niespodziewany ślad znaleźć można w nieoczekiwanym ludzkim odruchu i błysku kinematograficznego projektora – pisze Piotr Kletowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Bertolucci. (Nie)uporządkowane namiętności”.

W 1976 roku wchodzi na ekrany europejskich kin wielki, filmowy fresk *Wiek XX*, Bernardo Bertolucciego. Reżysera opromienionego komercyjnym i finansowym sukcesem, skandalizującego filmu *Ostatnie tango w Paryżu* (1973), którego to filmu znaczenie dla kina amerykańska krytyczna filmowa przyrównała do znaczenia *Święta wiosny* Strawińskiego dla świata muzyki. *Wiek XX* był epopeją filmową, ukazującą losy dwóch bohaterów: syna dziedzica wielkiego majątku ziemskiego – Alfredo Berlinghieriego (Robert De Niro) i chłopskiego syna – Olmo Dalco (Gerard Depardieu), rzucone na panoramę historycznych wydarzeń w Italii, pierwszej połowy XX wieku. A więc przede wszystkim starcia dwóch ideologii: komunistycznej, reprezentowanej przez chłopskie masy i faszyzmu, mającego być odpowiedzią warstw posiadających na zagrożenie ze strony, rozbudzonej ideologicznie biedoty. Bertolucci zamierzył swoją wizję szeroko. Jak sam mówił, miał być to „najlepszy film w historii kina,

przede wszystkim włoskiego (...) film, który to film rzuci ogień komunistycznej rewolucji przede wszystkim do Ameryki [reżyser miał na myśli USA], obraz – jak chciał tego Gramsci – poprzez swoją intensywność mający zmienić klasową świadomość odbiorcy”.

Rzeczywiście, oglądany po latach, w pełnej pięciogodzinnej wersji, *Wiek XX* zachwyca swoją filmową odwagą i wystawnością. Malarskie zdjęcia Victorio Storraro – raz bukolicznie kolorowe (w początkowych scenach ukazujących czas *przed Rewolucją*), innym razem, ołowiane, brunatne-szare, prawie czarne (kiedy jesteśmy świadkami marszu faszystów na Rzym, czy brutalnego tłumienia protestów chłopskich w Bolonii, przez bojówkarzy Mussoliniego), okraszone zostały natchnioną muzyką Ennio Morricone (*Romanza* otwierające film należy do najpiękniejszych kompozycji tego autora). *Wiek XX* to także koncert aktorskiej gry. Nie tylko początkujących wówczas w zawodzie aktorskim, dzisiejszych mistrzów tego fachu: De Niro, Depardieau, ale też Donalda Sutherlanda w demonicznej roli faszysty o imieniu Atylla, ale również weteranów aktorskiego rzemiosła z USA, Włoch i Francji (Burt Lancaster powtarza tu rolę z *Lamparta* Viscontiego, tyle tylko, że okrutnie ją dekonstruuje; Starling Hayden daje popis w roli chłopskiego patriarchy). Wszystko jest tu wspaniale wyreżyserowane i zmontowane, jakby był to najlepszy, hollywoodzki film, choć od hollywoodzkiego filmu różni *Wiek XX* *skrajnie okrucieństwo i brutalność* cechujące wiele ukazanych w filmie scen. *Od Hollywoodzkiego kina różni również Wiek XX* *coś, co spowodowało, że film Bertolucciego, będący swego rodzaju sercem jego twórczości, być może najważniejszym filmem w jego karierze, został odebrany jako ambitna porażka*. Nie był tak oglądany, jak wcześniejsze filmy reżysera, zwłaszcza *Ostatnie tango*, a w USA, gdzie miał rzucić żagiew rewolucji, w ogóle nie był dystrybuowany w swej pełnej, pięciogodzinnej wersji (wydano go dopiero w latach 80 na kasetach VHS). Amerykanie nie chcieli oglądać filmu Bertolucciego w jego pełnej wersji, a na konieczne skróty reżyser nie chciał się zgodzić. Co więc *uwierało* w filmie twórcy

Konformisty? Ładunek bezwstydnie zaaplikowanej propagandy, której nie mogły przykryć czysto filmowe elementy dzieła Bertolucciego. Bowiem *Wiek XX* to dzieło kreślone grubą, ideologiczną krechą. Od początku wiadomo po której stronie ideologicznego sporu jest reżyser. Świat chłopów to świat harmonii, godności, wielkoduszności, w którym nawet mały bękart Olmo traktowany jest jak pełnoprawny, chłopski syn. Komunizm to *nowe chrześcijaństwo*, jednoczące przeciwieństwa, gdzie jak mówi Olmo, biorący ślub ze swą ukochaną, nauczycielką Adą (Dominique Sanda), gdy ta mówi do niego *Mężu* – „nie mów do mnie «mężu», jestem dla Ciebie kimś więcej, jestem «towarzyszem»”. Świat arystokracji, która zbiera się w kościele, by wesprzeć finansowo rodzący się ruch faszystowski, mający dać odpór *czerwonym darmozjadom*, to świat zakłamany, pełen zdrady, nieludzki, wynaturzony i perwersyjny. Stary hrabia (Lancaster) każe się przed śmiercią *wydoić* małej dojarce, okrutny Attyla nie dość, że rozbija głową przywiązanego do słupa bezbronnego kota, to później wykorzystuje seksualnie i morduje małego chłopca. Arystokracja, klasa posiadająca, to impotenci, dosłownie i w przenośni. W przeciwieństwie do przedstawicieli ludu – jurnych, pełnych energii i woli życia. (Bertolucci jak wielu twórców z jego pokolenia odkrył Freuda, w całości przetłumaczonego i wydanego we Włoszech dopiero jakiś czas po wojnie). I tak Olmo zaspokaja tabuny kobiet, podczas gdy biedny Alfredo zmaga się, prawie przez cały film, z niemożnością okazania swej męskości. Cały film zmierza rzecz jasna do kody, w której, jak znów powie Bertolucci, *postęp jest nieunikniony*, klasa posiadająca musi odejść, zatriumfować musi czerwony sztandar, czas, by rządili Włochami (cały światem) synowie i córki Olmo Dalkco. A co z Alfredo i jego światem? Musi, bezpotomnie odejść w przeszłość, ustąpić młodemu komuniście, który z odwagą mierzy z karabinu w głowę starego arystokraty.

**Przeczytaj także: Bertolucci. Artysta, który się zestarzał.
Wywiad z Łukaszem Jasiną**

Wiek XX jest więc z jednej strony filmem wybitnym, ale zepsutym przez ideologiczny zapał Bertolucciego, który, jak wielu jego kolegów – filmowców – na czele z jego przyjacielem i mentorem Pier Paolo Pasolinim – wsłuchani byli w głos Antonio Gramsciego, który przekonywał, że kultura może wytworzyć tak silny impuls, że zmieni naturę. Że to w teatrach, salach koncertowych, kinach, a nie na barykadach, toczyć się będzie walka o serca i umysły przyszłych pokoleń. Bertolucci jednak zagalopował się w swym ideowym zapale, tworząc rzecz z jednej strony zachwycającą materią filmową, z drugiej nieprawdziwą, tęchnącą ideowym fałszem.

Błędu tego nie powtórzy Bertolucci, kiedy zrealizuje inny film o upadku arystokracji, tym razem chińskiej, w swym oscarowym fresku *Ostatni cesarz* (1988), opartym na pamiętnikach ostatniego cesarza Chin, z dynastii Mandżurskiej Pu Yi (John Lone). Z jednej strony ukaże dekadencję dworu cesarskiego i powolną utratę realnej władzy przez Cesarza – który przez chwilę będzie nawet marionetkowym władcą, kontrolowanego przez Japończyków państwa Madżukuo – z drugiej jednak pokaże bezwzględność komunistycznych aparatczyków, a przede wszystkim szaleństwo czasów Rewolucji Kulturalnej.

Zresztą, gdyby przyjrzeć się filmom Bertolucciego, zwłaszcza tym, ukazującym zmierzch *ancient regime'u*, przebija przez nie tyle żal za porządkiem, który (według marksistowskiej wykładni dziejowej) *musi odejść*, co pewnego rodzaju melancholia, rzewne wspomnienie rzeczywistości, która być może była wynaturzona, ale jednak estetycznie była nie do podrobienia. Bo wydała choćby sztukę operową,

której miłośnikiem był Bertolucci, bardzo często odwołując się w swych filmach do twórczości Verdiego, Pucciniego, czyniąc z konkretnych oper ważny element fabuły. W *Strategii pająka* (1970) zamach na życie Mussoliniego, planowany przez grupę anarchistów odbyć się ma w czasie wystawienia *Rigoletta* Verdiego (dochodzi do zdrady grupy spiskowców przez jednego z nich, co koresponduje z wydarzeniami z III aktu opery Verdiego), a w *Księżycu* (1979) Bertolucci opowie o niejednoznacznej erotycznej relacji syna i jego matki – operowej divy, której życie repetuje wydarzenia i sceny z oper, w których występuje.

Może dlatego, zarówno *Wiek XX*, jak i *Ostatni cesarz* kończą – mimo wszystko akcenty *oszczędzające* przedstawicieli starego porządku. W finale Wiek XX widzimy, jak starzy Olmo i Alfredo przekomarzają się, idąc wzdłuż kolejowych torów, dokładnie tak, jak czynili to jako dzieci. A więc, mimo ideologicznych i dziejowych burz, jeśli świat trwać ma dalej, potrzeba jest dialektyki rywalizujących, ale jednocześnie równoważących się, sił. Porządku prawej strony i lewej ideologicznego sporu. Bertolucci ocala w Wiek XX coś, co wydawało się być nie do ocalenia – męską przyjaźń bohaterów, których ideologia, w czas wojny, postawiła po dwóch stronach militarnego sporu. W Ostatnim cesarzu zaś zamknięty w słoiku przez Pu Yi świerszcz, odnaleziony po latach, kiedy pamięć o cesarskiej przeszłości niemalże się zatarła (a Pałac Cesarski stał się muzeum odwiedzanym przez miliony), staje się symbolem czego wyjątkowego, co było udziałem ludzi reprezentujących *klasę próżniaczą*, ale którzy, paradoksalnie tworzyli piękno. (Piękno, którego wyznawcą, twórcą i piewcą jest sam Bertolucci. W *Ukrytych pragnieniach* (2016) wskazuje on właśnie na piękno, upostaciowione w figurze młodej, pachnącej wiosną dziewczyny, granej przez Lyv Tyler, cudownie ożywiającej przedstawicieli dekadentckiego Zachodu, zmęczonego odwiecznym naprawianiem świata).

W tym geście ideologicznego przekreślenia, a jednocześnie melancholii po świecie utraconych wartości, bliski jest Bertolucci świętemu patronowi włoskiego kina gramsciańskiego – Luchino Viscontiemu (którego pięćdziesiątą rocznicę śmierci obchodzimy również w tym miesiącu). Visconti, kreśląc wizję świata arystokracji swych filmowych freskach, takich jak *Lampart*, *Błędne gwiazdy Wielkiej Niedźwiedzicy*, *Śmierć w Wenecji*, *Ludwigu*, *Portret rodziny we wnętrzu* – jako zdeklarowany komunista, *Czerwony Książę*, ukazywał nieuchronność procesów dziejowych (ujmowanych z pozycji lewicowych), przy jednoczesnym, mało skrywanym smutku, po świecie, który być może był niesprawiedliwy, ale przepełniał go estetyczny zachwyty nad pięknem zaklętym w sztuce i w życiu. Życiu, któremu można było nadać wymiar sztuki właśnie (jak czynili to bohaterowie Viscontiego). Może tylko raz, ukazując dekadencje niemieckiego rodu przemysłowych potentatów von Essenbecków, w *Zmierzchu bogów* (1969) – zresztą filmie zapoczątkowującym we włoskim, czy szerzej, w europejskim kinie, falę filmów rozliczeniowych, ukazujących nazistowską/faszystowską przeszłość europejskich elit (co stało się impulsem do realizacji choćby *Konformisty*, 1970, przez Bertolucciego, gdzie włoski reżyser nie tyle ukazał predylekcje faszystowskie jednostek zaburzonych seksualnie, co symbolicznie rozliczył swego ojca – Attilę – z jego żywych koneksji z reżimem Mussoliniego) – uniknął nostalgicznego dotyku (choć już nie estetycznego, wydobywając z nazistowskiego enturażu hipnotyzującym, (homo)seksualny sznyt). Bertolucci, jak Visconti, unikając jednakowoż hieratyczności twórcy *Śmierci w Wenecji*, zastępując ją nierzadko dynamizmem filmowej formy i scenariuszowym eksperymentem, z jednej strony jest heroldem nowego, *wspaniałego* świata, z drugiej, (ukrytym) piewcą *świata starych figur*.

Widać to wyraźnie, we wciąż najważniejszym filmie Bertolucciego. Dziś odsądzanym od czci i wiary, zwłaszcza w memencie, kiedy występująca w filmie gwiazda – Maria Schneider – oskarżyła Bertolucciego i Marlona Brando – swego partnera z filmowego planu – o brutalne wykorzystanie seksualne. Chodzi rzecz jasna o *Ostatnie tango w Paryżu*. Film wciąż ważny, choć wielu uważa, że jego moc, zwłaszcza bijąca ze scen seksualnych zbliżeń, ulotniła się z biegiem lat. Nic bardziej mylnego. To wciąż wielki film. Wielki i ważny. W tej opowieści o sadomasochistycznym związku podstarzałego Amerykanina Paula (Marlon Brando) z młodą, paryską burżujką (Schneider), Bertolucci nie tylko dał świadectwo upadku świata zachodniego, symbolizowanego przez poszukującego (nadaremno) duchowości (wspomnienia, *wskreszenia* swej zmarłej samobójczą śmiercią żony) mężczyzny, w czysto cielesnym związku z kobietą; ale również przetestował erotyczną teorię Georgesa Bataille’a, który próbował zastąpić duchową transcendencję, erotycznym przekroczeniem – wywyższeniem immanencji. *Niezapośredniczona komunikacja*, jaką jest czysto seksualny związek Paula i Marii nie prowadzi – jak chciałby Bataille i jego apologety – do przebóstwienia człowieka, do nadania mu atrybutów samowystarczalnej boskości. Wiedzie do czegoś przeciwnego, właśnie do kontaktu innego niż seksualny, do spersonalizowanego, ludzkiej, duchowej bliskości. Warunek, jaki stawiają sobie bohaterowie *Ostatniego tanga*, że ich relacja będzie opierać się wyłącznie na seksualnej więzi, nie wytrzymuje próby – mężczyzna będzie próbował nawiązać inne, mniej *mechaniczne*, a bardziej międzyludzkie relacje. I tego otwarcia przestraszy się jego partnerka, która bez oporów otwierała przed nim swoje ciało, ale odmawiała otwarcia swego prawdziwego wnętrza.

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

Dziękujemy za wsparcie. Trwa zbiórka na wydania w 2026 roku

Ale jest także w Ostatnim tangu w Paryżu wspaniały wątek, stojący w cieniu *seksualnych zapasów* głównych bohaterów, będący – być może manifestacją twórczej postawy samego reżysera. To wątek chłopaka głównej bohaterki filmu Toma – reżysera – realizującego swój filmowy projekt, w którym gra jego narzeczona. Reżysera gra nie kto inny, a Jean – Pierre Léaud – gwiazda filmów Truffauta i Godarda, aktorski symbol Nowej Fali. Sam Bertoucci był pod wpływem estetyki nowofalowej, zwłaszcza na początku swojej twórczości. Jego reżyserski debiut – *Kostucha* (1960) – zrealizowany na podstawie scenariusza Pasoliniego, był obyczajowo-kryminalną opowieścią, w której zabójstwo prostytutki opowiedzianą z różnych punktów widzenia, ujęta została w nowatorską, właśnie nowofalową formę, gdzie obok scen popychających fabułę, znajdowały się sceny zupełnie wytrącające widza z toku śledzenia akcji, ale za to budujące określony nastrój (jak sekwencja ukazująca spacer po Rzymie zwolnionego z wojska żołnierza). Później udało się Bertolucciemu zrealizować nawet film, ze swoim idolem – Godardem – jeden z segmentów nowelowego filmu *Miłość i gniew* (1969), zatytułowany *Agonia*, w którym aktorzy słynnego, nowojorskiego zespołu teatralnego *Living Theatre*, odtwarzali śmierć mężczyzny (i jego ubieranie do ceremonii pogrzebowej, w tej roli Julian Beck), który niespodziewanie okazywał się być kościelnym dostojnikiem (lub, jak chcą niektórzy – samym papieżem). Trudno jednoznacznie zinterpretować tę nowelę – czy jest to symboliczny *Pogrzeb Kościoła*? Czy może wskazanie na ludzką stronę duchownych, których nie zawsze postrzega się jako ludzi z krwi i kości? Ale może to być również inscenizacja ukazująca metafizyczny głód współczesnego człowieka, który tęskni za rytuałem uwznioślającym to, co czysto

ludzkie do wymiaru duchowego. Wiele lat później Bertolucci, który pozornie odległy był od metafizycznych obsesji, skieruje swą uwagę w stronę wschodniej duchowości, tworząc *Małego Buddę* (1996) – gdzie opowieść o księciu Siddardzie, który stał się Buddą (Keanu Reeves), przeplatana będzie z losami małego, amerykańskiego chłopca, uważanego za kolejne wcielenie Oświeconego. W filmie tym Bertolucci dał wyraz fascynacji swego pokolenia alternatywnymi formami duchowości, pod znakiem której upłynęły czasy kontestacji. Ale tak naprawdę to *religia kina* jest tą właściwą, jaką wyznawał całe swoje życie Bertolucci. I tu wracamy do wątku Toma – reżysera, cineasty z *Ostatniego tanga w Paryżu*. Wydaje się, że chłopak jest jedynie *pierwszym naiwnym*, który nie zauważa zdrady swej narzeczonej, skupiony wyłącznie na realizacji swego filmowego projektu. Nic bardziej mylnego. Z pewnością zdaje sobie sprawę z zaistniałej sytuacji, ale ważniejszy jest dla niego film, który tworzy, w którym gra Jeanie. Jakby wierzył w trwałość kina, sztuki wobec nietrwałości ludzkich relacji, które jednakowoż stają się, są przedmiotem artystycznego opisu. „Sztuka, zwłaszcza film”, miał powiedzieć w którymś z wywiadów Bertolucci, „mimo swej efemeryczności i chwilowości paradoksalnie nadaje filmowanej rzeczywistości wymiar trwałości, czegoś, co wciąż może się zmaterializować, co jest namiastką nieśmiertelności”. Tom z *Ostatniego tanga w Paryżu*, to alter ego Bertolucciego, patrzącego na świat przez pryzmat filmowej kamery, postrzegający otaczający go świat jako *niekończący się film*, albo materiał do filmu. Przez pryzmat kamery, która nie tylko petryfikuje filmowane obiekty, ale nadaje im nowe, kinematograficzne życie.

Dla Bertolucciego, jak i innych twórców kina włoskiego jego pokolenia, kino było czymś więcej niż medium, którym zajmowali się, aby zarobić na chleb. Była *powodem do życia*. Swoje wyznanie wiary w kino ukazał Bertolucci w filmie, który wydaje się, że niesłusznie, nie spotkał się z

uznaniem, na jakie zasłużył. W *Marzycielach* (2003) odmalował Bertolucci czasy swej młodości, czy raczej młodości swego pokolenia, zafascynowaną wolnością, miłością i kinem, która to fascynacja znalazła swoje ujście w wydarzeniach paryskiego maja 1968, kiedy młodzi kinomani wyszli na ulice w obronie zwolnionego z pracy dyrektora Filmoteki Francuskiej Henri Langloisa. Ukazując miłosno-filmowe perypetie trójki studentów, którzy odkrywają uroki życia i kina, Bertolucci buduje pomnik ludzkiej wolności, który (na czas miłosnego uniesienia, na czas filmowego seansu) może przynieść człowiekowi poczucie wolności. Czy religia kina i religia miłości wystarczały Bertolucciemu, bez reszty oddającemu się w swym życiu realizowaniu kina? Być może. Ale sytuację komplikuje choćby film *Pod osłoną nieba* (1990), adaptacja powieści Paula Bowlesa – opowieść o małżeństwie (John Malkovich, Debra Winger) poszukujących sensu życia i swej miłości w dalekiej podróży po drogach i bezdrożach Afryki. Bohaterowie – reprezentanci pokolenia Beatników – eksplorują niekończącą się przestrzeń i własne wnętrza, by na końcu swej drogi odnaleźć wyłącznie tęsknotę za drugim, bliskim człowiekiem, związanym małżeńskimi więzami.

Kino Bertolucciego to kino ukazujące postęp, dziejowe procesy, starcia ideologii, ujęte często w atrakcyjną, *hollywoodzką* formę (być może najdoskonalszy formalnie film Bertolucciego *Konformista*, sztyty jest ikonicznymi rozwiązaniami z amerykańskiego kina noir), ale w środku jest to kino pełne tęsknoty za wartościami, treściami, znaczeniami, które wydają się zatarte, ale których niespodziewany ślad znaleźć można w niespodziewanym ludzkim odruchu i błysku kinematograficznego projektora.

Piotr Kletowski

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