

Bertolucci. (Nie)uporządkowane namiętności [TPCT 520]

Jego kino jest ciekawym świadectwem epoki, która utraciła zdolność do jednoznacznego wartościowania, a jednocześnie nie przestała tęsknić za porządkiem. Pokusy, z którymi się mierzy, pozwalają odsłonić jego własną medytację nad kondycją człowieka późnej nowoczesności.

Postawił przed nami lustro, w którym współczesność przegląda się swoimi największymi pokusom. Więcej! Uchylił zasłonę, za którą pulsuje często ukryty porządek rzeczywistości, niespokojny i niejednoznaczny, naznaczony namiętnościami. To właśnie one stają się centralnymi tematami – referencjami, wokół których krąży, opowiadając je na nowo, zmieniając sztafaż, kostiumy czy epoki. Bez wątplenia Bernardo Bertolucci należy do tej rzadkiej kategorii artystów, którzy podejmują ryzyko wejścia w sam środek napięcia, gdzie siły świata zdają się działać najmocniej. Sytuuje się na granicy: między tym, co uporządkowane, a tym, co wymyka się wszelkiemu porządkowi. To opowieści o bliskości, polityce i historii, które splatają się ze sobą, budują i rujnują, ba! w pewnym stopniu odsłaniają obraz zastanej rzeczywistości (czasem to jest istny krajobraz po bitwie!). To właśnie w nich zdaje się rozgrywać zasadniczy dramat współczesności, który Bertolucci – wyraźnie wewnętrznie czując owe siły – potrafił uchwycić z niezwykłą intensywnością.

Nie sposób zrozumieć tej twórczości bez dostrzeżenia jej fundamentalnej osi: relacji ciała i idei. Seks i polityka – jak sam reżyser przyznawał – stanowią dwa podstawowe bieguny jego wyobraźni. Są tematami (może raczej: siłami), które nawzajem się przenikają i (de)formują. Ciało u Bertolucciego nigdy nie jest niewinne, jest pamięcią, traumą, czasem wręcz przestrzenią walki. Dość powiedzieć, że w „Ostatnim tangu w Paryżu” fizyczność przybiera przeciw formę rozpaczliwej próby stworzenia świata poza historią, prywatnej utopii, która miałaby ocalić jednostkę przed rozpadem sensu. Ale ta próba kończy się jawną katastrofą, bo oto – jak zdaje się sugerować Bertolucci – nie istnieje już sposobność, w której człowiek mógłby być jedynie ciałem, wolnym od ciężaru kultury i historii.

W tym sensie włoski mistrz wpisuje się w długą tradycję europejskiej refleksji nad losem człowieka po „śmierci wielkich narracji”, choć czyni to językiem obrazu, nie logiką traktatu. Jego kino przypomina raczej ikonologię nowoczesności: próbę odczytania ukrytych znaczeń, które nie znajdują się na powierzchni zdarzeń, lecz pod nimi, w ich symbolicznej strukturze. W „Konformiście” polityka jawi się jako odpowiedź na chaos wewnętrzny, jako obietnica formy, która ma zastąpić brak tożsamości. Marcello Clerici nie jest fanatykiem ideologicznym. Można powiedzieć, że jest raczej człowiekiem przerażonym własną nieokreślonością, który w totalitarnym porządku odnajduje poczucie stabilności. Faszyzm staje się swoistą psychologiczną protezą, narzędziem, które pozwala mu uciec od siebie, ale także formą estetyczną, w której może się „urządzić”, przywdziać gotową maskę normalności, znormalizować własną inność. Ta potrzeba konformizmu zaczyna nabierać wymiaru antropologicznego. Bertolucci zdaje się sugerować, że nowoczesny człowiek, pozbawiony zakorzenienia w trwałych strukturach tożsamościowych (dziś pewnie

należałoby napisać: strukturach sensu), staje wobec pokusy oddania swojej wolności w zamian za bezpieczeństwo silnej formy. W tym sensie totalitaryzm nie jest wyłącznie historycznym epizodem, lecz trwałą możliwością wpisaną w ludzką kondycję

To właśnie w tej diagnozie ujawnia się głęboko ambiwalentny stosunek Bertolucciego do nowoczesności. Z jednej strony fascynuje go możliwość przekraczania granic, zarówno cielesnych, jak i społecznych, z drugiej jednak dostrzega, że każde przekroczenie rodzi nowe zniewolenie. W „Marzycielach” młodzieńcza utopia rewolucji i erotycznej wolności okazuje się jedynie snem, który musi zostać brutalnie przerwany przez rzeczywistość historii. Kino i polityka splatają się tu w jedno doświadczenie inicjacyjne, lecz inicjacja ta nie prowadzi do dojrzałości, lecz do rozczarowania. Rewolucja, podobnie jak erotyzm, okazuje się językiem, który obiecuje absolut, lecz dostarcza jedynie fragment, ersatz, za którym niechybnie skrywa się niechciane nieuporządkowanie. Co ciekawe, przesłaniem staje się refleksja, że nowoczesność instruowała nas. aby pragnąć bez granic, lecz nie dała narzędzi, by to pragnienie unieść. Być może dlatego bohaterowie „Marzycieli”, zamknięci w paryskim mieszkaniu (o strukturze labiryntu!), próbują zawiesić historię, stworzyć własny mikrokosmos, w którym kino – ta sztuka snu – zastępuje rzeczywistość, a cielesność staje się jedynym pewnym punktem odniesienia.

Jeszcze wyraźniej widać to w jego epickich freskach historycznych, w których jednostka zostaje niemal całkowicie wchłonięta przez wielkie procesy dziejowe. „Wiek XX” i „Ostatni cesarz” to nie tylko opowieści o przemianach politycznych, lecz przede wszystkim studium nad tym, jak historia, realność kształtuje ludzką tożsamość. Proces reedukacji Pu Yi jest tu symbolem nowoczesnej wiary w możliwość stworzenia

człowieka od nowa, wiary, która w swojej istocie jest nowoczesną przemocą. U Bertolucciego bowiem historia, która zdaje się być pozornie neutralnym tłem, wybucha często jako najbardziej namiętny aktor, nie daje się tu zredukować do narracji, którą można opowiedzieć z dystansu; jest doświadczeniem totalnym, które rozgrywa się „od wewnątrz”.

W tym miejscu ujawnia się jednak pewna zasadnicza niespójność tej wizji, będąca – jak się zdaje – konsekwencją marksistowskiej proweniencji reżysera. Z jednej strony Bertolucci demaskuje iluzje ideologii, pokazując jej zdolność do deformowania rzeczywistości i podporządkowywania jednostki, z drugiej jednak nie potrafi całkowicie uwolnić się od przekonania, że historia – rozumiana jako proces materialny i społeczny – stanowi ostateczny horyzont sensu. Ta ambiwalencja sprawia, że jego kino oscyluje między krytyką a fascynacją, między demaskacją a estetyzacją, a jego świat przedstawiony jest zarazem pociągający swoją estetyką, ale realnie skrywający pierwiastek rozpadu, przy radykalnej *praxis* postulatów, w które wierzył. Być może właśnie w tej sprzeczności tkwi jego największa siła? Jego kino jest ciekawym świadectwem epoki, która utraciła zdolność do jednoznacznego wartościowania, a jednocześnie nie przestała tęsknić za porządkiem. Pokusy, z którymi się mierzy, pozwalają odsłonić jego własną medytację nad kondycją człowieka późnej nowoczesności. Oglądając filmy Bertolucciego i świat, który nam odmalowuje, możemy nieomal z Grekiem Zorbą zawołać: „katastrofa, jaka piękna!”.

Jan Czerniecki

Redaktor naczelny