

## UKRYTE SPOJRZENIA W FILMACH BERNARDA BERTOLUCCIEGO



**Bożena Kudrycka**

**UKRYTE SPOJRZENIA  
W FILMACH  
BERNARDA  
BERTOLUCCIEGO**

**fundacja terytoria książki**



## WPROWADZENIE









Opowieść o filmach Bernarda Bertolucciego, którą przekazuję polskim czytelnikom, zawiera analizy ośmiu dzieł włoskiego reżysera Bernarda Bertolucciego, powstałych w latach 1962–1990. Moje badania obejmują prawie trzydziestoletni okres jego działalności – od debiutu aż do czasów, kiedy reżyser *Ostatniego cesarza*, triumfator oscarowej gali, stał się jednym z najbardziej cenionych autorów kina światowego. Z tak rozległej perspektywy można było dokładniej przyjrzeć się procesowi dojrzewania twórcy, wyodrębnić okresy, w których dochodziły do głosu wątki obecne w późniejszych filmach, i krystalizował się rozpoznawalny styl wizualny Bertolucciego. Wnikliwe studia poszczególnych dzieł, uwzględniające rozliczne konteksty, pozwoliły ukazać niezwykłą erudycję reżysera, który nader często sięga do bogatego skarbcza kultury, nie narzucając sobie przy tym żadnych ograniczeń ani reguł.

Przedmiotem moich badań są przede wszystkim te dzieła autora *Konformisty*, które można potraktować jako adaptacje literackie. Już w tym miejscu powinienem zwrócić uwagę na nieoczywistość tego wyboru, jako że analizowane filmy niekiedy stanowią nietypowy przypadek adaptacji. Bertolucci, pisząc scenariusze, znacznie modyfikował dzieła literackie, a nawet oparte na nich scenariusze.

W kręgu moich zainteresowań znalazła się adaptacja jako metoda twórcza kina, a także stosunek reżysera (nazywanego „pre-postmodernistą”<sup>1)</sup>) do uświęconego przez tradycję dziedzictwa przeszłości. W kinie Bertolucciego adaptacja oznacza skomplikowany proces przeobrażania „materiału genetycznego”, nie tylko asymilację pierwowzoru. Trzeba pamiętać, że na gruncie filmoznawstwa pojęcie adaptacji uwzględnia swoistość medium kina – nie odnosi się wyłącznie do ekranizacji dzieł literackich, oznacza również adaptację dzieł malarskich, teatralnych i operowych, idei filozoficznych oraz systemów estetycznych.

Zamierzeniem moim było zaprezentowanie strategii adaptacji tekstów kultury w filmach Bertolucciego i ukazanie sposobu, w jaki udaje się reżyserowi odtworzyć głęboką strukturę dzieła będącego pierwowzorem. Dokonując wieloaspektowej analizy filmów Bernarda Bertolucciego, odwołuję się w pierwszej kolejności do adaptowanych tekstów literackich oraz do cytowanych i parafrazowanych fragmentów z historii kina. Przywołuję ponadto teksty filozoficzne, pisma teoretyków kina, a także nawiązania malarskie, operowe, teatralne, a następnie próbuję odnaleźć formy obecności przywoływanych tekstów kultury na różnych poziomach struktury dzieła. Prezentuję filmy w porządku chronologicznym, traktując je jako przykłady strategii adaptacji, ukazujące bogaty repertuar możliwości twórczych adaptatora. Takie ujęcie pozwoliło mi

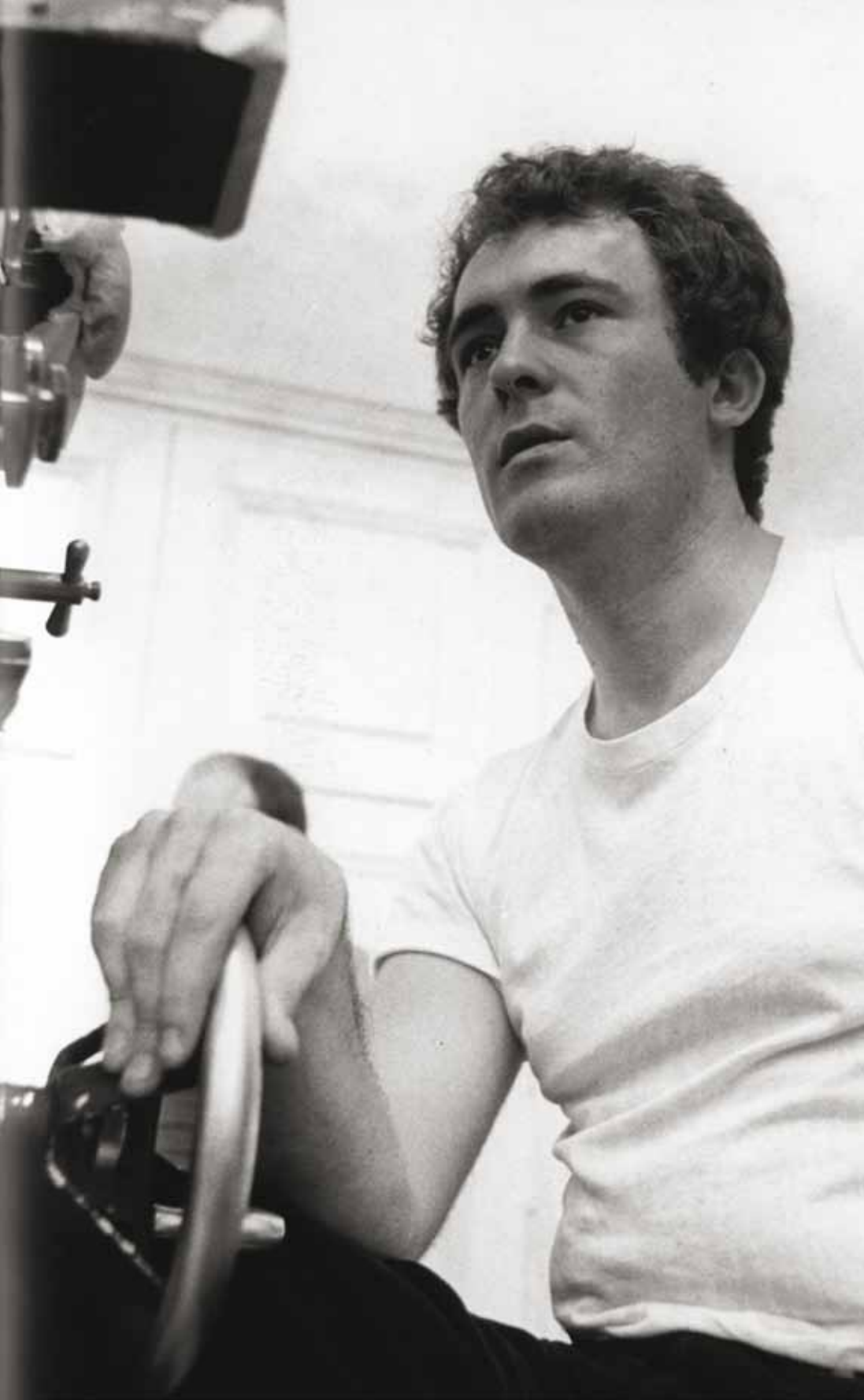
stworzyć monograficzny zarys twórczości filmowej Bernarda Bertolucciego.

**na poprzedniej stronie:**  
Bernardo Bertolucci na planie filmu *Przed rewolucją* z operatorem zdjęć Aldem Scavardą i ówczesnym asystentem operatora – Vittorioem Storarem

Choć wydaje się to dość niewiarygodne, do tej pory w języku polskim nie powstała monografia opisująca dorobek tego reżysera, jednego z najważniejszych twórców światowego kina, nie wspominając o interesującym mnie zagadnieniu adaptacji w jego filmach. Do-

stępane są niezbyt liczne studia filmoznawcze oraz recenzje filmów publikowane w czasopiśmie i na portalach internetowych. Wyjątek stanowi znane wydawnictwo Filmoteki Narodowej z 1993 roku: *Bernardo Bertolucci w opinii krytyki zagranicznej*<sup>2</sup>, z obszernym wstępem Tadeusza Miczki, prezentującym czterdziestoletni okres twórczości reżysera, w którym znajdziemy wybór artykułów europejskich krytyków filmowych oraz fragmenty słynnego wywiadu reżysera z Enzem Ungarim, którego pierwodruk znajduje się w albumie *Bertolucci by Bertolucci*<sup>3</sup>. Od piętnastu lat publikacja Filmoteki Narodowej jest lekturą obowiązkową dla wszystkich piszących o twórcy *Ostatniego tanga w Paryżu*. Przez ostatnie trzy dekady najczęściej na ten temat pisał znawca kina włoskiego – Tadeusz Miczka. Poświęcił on Bertolucciemu obszerne fragmenty swoich książek: *W Cinecittà i okolicach. Historia kina włoskiego od połowy lat pięćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych XX wieku*<sup>4</sup>, *Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*<sup>5</sup> oraz *Kino włoskie*<sup>6</sup>.

Jeśli zaś mowa o publikacjach w krajach anglojęzycznych, to obszerna lista artykułów i książek poświęconych twórczości Bernarda Bertolucciego stanowi odzwierciedlenie ogromnego zainteresowania publiczności i krytyki jego dorobkiem artystycznym. Najwięcej tekstów publikowanych jest w Ameryce, ale pierwsze recenzje, pióra między innymi Lina Miccichégo, powstawały w rodzimej Italii. Pierwszym biografem i autorem monografii Bertolucciego w języku włoskim jest Francesco Casetti<sup>7</sup>. W literaturze światowej nadal najwyżej cenione są monografie, opublikowane w połowie lat osiemdziesiątych, których autorami są Robert Phillip Kolker<sup>8</sup> i Jefferson T. Kline<sup>9</sup>. Dekadę później (w 1995 roku) na ich podstawie powstały kolejne prace, napisane przez Clarette Micheletti Tonetti: *Bernardo Bertolucci. The Cinema of Ambiguity*<sup>10</sup>, oraz Yosefę Loshitzky: *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*<sup>11</sup>. Obie autorki odwołują się w nich do swoich poprzedników – autorytetów w dziedzinie uniwersyteckiego filmoznawstwa. Interesujący jest również tekst Karstena Witte<sup>12</sup> na temat manieryzmu Bertolucciego, zamieszczony w niemieckiej monografii. Ponadto w 2000 roku nakładem wydawnictwa Uniwersytetu w Missisipi ukazał się wybór ważniejszych wywiadów z Bernardem Bertoluccim, opracowany przez Fabiena S. Gerarda, Jeffersona Kline'a i Bruce'a Sklarewa<sup>13</sup>. To tylko najważniejsze pozycje z długiej listy pism poświęconych jednemu z najpopularniejszych i najbardziej cenionych twórców światowego kina. Potwierdzeniem „szczególnego miejsca w historii kina”<sup>14</sup> są przyznane artyście kilka lat temu wyróżnienia za całokształt twórczości: honorowa Palma w Cannes w maju 2011 roku oraz Europejska Nagroda Filmowa w grudniu 2012. Bertolucci jest zdobywcą wielu statuetek i nominacji do prestiżowych nagród: Oscarów, Złotych Globów, Złotej Palmy, Złotego Niedźwiedzia, Cezarów, a także BAFTA, nagród gildii krytyków, scenarzystów i reżyserów filmowych. Najczęściej nagradzanymi filmami reżysera są: *Ostatni cesarz*, *Konformista*, *Ostatnie tango w Paryżu* i *Marzyciele*. Po prawie dziesięcioletniej przerwie Bertolucci przypomniał o sobie światu filmem *Io e te*, który miał swoją premierę w 2012 roku.



Błędem byłoby myśleć o Bernardzie Bertoluccim tylko jako o reżyserze kina włoskiego<sup>15</sup>. Mimo że jest spadkobiercą wielkiej fortuny kina mistrzów: Viscontiego, Felliniego, Antonioniego czy Pasoliniego, od początku był zafascynowany francuską Nową Falą. Rozdziały poświęcone filmom Bertolucciego można odnaleźć także w podręcznikach kina francuskiego. Bernardo Bertolucci, nazywany ze względu na miejsce swego urodzenia Parmigianino<sup>16</sup>, jako twórca identyfikował się z Francją, a na swego mistrza wybrał Jeana-Luca Godarda („Za zrobienie jednego ujęcia w jego stylu oddałbym życie” – wspomina swoją młodzieńczą egzaltację w wywiadzie z Barbarą Hollender)<sup>17</sup>. Śledzenie wpływów francuskich i włoskich w kinie Bertolucciego prowadzi do interesujących wniosków, wydaje się jednak, że właściwym podejściem jest opisywanie twórczości reżysera *Ostatniego tanga w Paryżu* w szerszym, ponadnarodowym kontekście. Bernardo Bertolucci młodość spędził w Rzymie, ale w późniejszym czasie przemierzył obszar czterech kontynentów, poznając odmienne cywilizacje i religie. Większość swoich filmów nakręcił poza Italią. To dla niego uczyniono wyjątek i otworzono bramy Zakazanego Miasta w Pekinie, aby mógł nakręcić film o ostatnim cesarzu Chin. Bertolucci nie jest kojarzony z jednym określonym nurtem w kinematografii, jest natomiast jednym z najlepiej rozpoznawalnych autorów kina współczesnego, o bardzo wyrazistym charakterze pisma i ogromnej erudycji. Gdybyśmy podążali za jego spojrzeniem, znaleźlibyśmy się w wielkim archiwum obrazów. A gdybyśmy próbowali odczytać z jego filmów wszystkie wątki i historie oraz rozpoznać wszelkie aluzje i cytaty, to znaleźlibyśmy się w gigantycznej bibliotece, zawierającej najważniejsze teksty ludzkości.

Scena z *Partnera* – Giacobbe (Pierre Clémenti) w swoim pokoju pomiędzy stosem książek i namalowanym na ścianie fotelem recytuje fragmenty z pism Antonina Artauda



Jeden z fotosów filmu Bertolucciego *Partner* budzi skojarzenia z postacią ze słynnego obrazu Giuseppe Arcimbolda *Bibliotekarz*, którego twarz i korpus tworzą grzbiety woluminów. Bohater, grany przez Pierre'a Clémentiego, w swoim pokoju, nazywanym *camera obscura*, czyta na głos tezy Antonina Artauda z dzieła *Teatr i jego sobowtór* pośród stosów piętrzących się na podłodze książek. Postać Giacobbe złożona jest z biografii kilkunastu postaci. Wszecchobecność ksiąg w pustym pokoju może obrazować osaczenie artysty przez przeczytane dzieła, które przytłaczają jego myśl. W pewnym momencie bohater buduje w domu barykadę z książek, za którymi próbuje się ukryć. Ta niezliczona ilość woluminów zdaje się sugerować mnogość cytatów w kinie włoskiego reżysera. Jest ona w istocie zbyt duża, by można było ulec pokusie dokładnego rozpoznania każdego z nich. Tym bardziej, że często nie są one przypisane do jednego katalogu, ale przekładane z miejsca na miejsce. Bertolucci czyta książki mniej lub bardziej uważnie, we fragmentach lub w całości, ale zawsze w zachwyceniu. Przyjęta przezeń strategia adaptacji sprawia, że osiąga on paradoksalny efekt – z obcych elementów tworzy własny świat. Bezprzykładnie zdradza autorów czytanych książek, a jednocześnie pozostaje im wierny.

W ostatnim rozdziale, pisząc o adaptacji powieści Paula Bowlesa w filmie Bertolucciego *Pod osłoną nieba*, posłużyłam się przykładem Wielkiego Meczetu w Kordobie jako metaforą odnoszącą się do adaptacji. Katedra w Kordobie określana jest La Mezquita (meczet), ponieważ nazwa ta przypomina burzliwe dzieje świątyni. Pierwszą katedrę zbudowali w tym miejscu Wizygoty, ale już w VIII wieku na jej fundamentach Arabowie postawili meczet, który przez dwa stulecia rozbudowywali tak, że można w nim było pomieścić sześćset filarów, połączonych charakterystycznymi czerwono-białymi łukami. Budowniczości wykorzystali jako budulec kolumny korynckie, pochodzące z ruin rzymskich. W efekcie powstał jeden z najwspanialszych zabytków sakralnych na świecie. Kiedy w wyniku rekonkwisty chrześcijanie odzyskali Kordobę, początkowo zmienili tylko przeznaczenie meczetu, adaptując jego sale modlitewne dla obrządku kościoła rzymskokatolickiego. Ostatecznie jednak okazała się jego część wyburzona, aby w XVI wieku w samym środku świątyni wybudować katedrę gotycką. Dramatyczne dzieje tej budowli obrazują odwieczne prawa spadkobierców do zawłaszczania i przekształcania dziedzictwa kulturowego<sup>18</sup>. Ukazują zarazem, że każdy obiekt kultury wielokrotnie ulega przeobrażeniom, które oznaczają zniszczenie tego, co było pierwotnie dane.

Adaptacja dotyczy różnych obszarów kultury i komunikacji społecznej. Fakt, że mówi się o niej najczęściej w kontekście filmowym, wynika z tego, że wydaje się ona podstawową techniką twórczą kina. Tworzenie filmu na podstawie pierwowzoru literackiego jest praktyką sięgającą początków kinematografii; ponad połowa wszystkich filmów fabularnych ma swój powieściowy rodowód. Od ponad stu lat na przykładzie rozlicznych dzieł filmowych badane są różne strategie adaptacji w całym bogactwie możliwych realizacji na ekranie. Jakkolwiek literatura pozostaje najważniejszym źródłem inspiracji dla kina, pojęcie adaptacji odnosi się nie tylko do niej, ponieważ film zawdzięcza swoje po-

wstanie również innym sztukom. X Muza jest w swej istocie tworem intermedialnym, syntezą wszystkich sztuk. W *Słowniku filmu* czytamy, że „adaptacji podlega wszystko, co zostaje transponowane na ekran, a film przyswaja ogromny i różnorodny repertuar zarówno tradycji kulturowej, jak i współczesnej kultury i cywilizacji. W efekcie procesu adaptacji trafiają do filmu materie różnego pochodzenia, z różnych epok, z różnych pięter kultury. Film, posługując się literaturą, dramatem, dziełem muzycznym czy wszelką inną materią gotową, wyjmuje je z właściwych dla nich pierwotnych kontekstów i umieszcza je w kontekście nowym”<sup>19</sup>. Jak widać, pojęcie adaptacji, które z czasem nabrało innego znaczenia, odnosi się nie tylko do wszelkich możliwych relacji między filmem a literaturą, lecz także do całej różnorodności materii adaptowanych przez kino.

Alicja Helman, której artykuł stał się podstawą do sformułowania tej definicji, przekonuje, że adaptacja jest „w dziedzinie kinematografii techniką kompozycyjną nieznającą ograniczeń i sięgającą we wszystkie możliwe i dające się pomyśleć regiony. Dzięki niej filmy osiągają tak wysoki stopień intertekstualności, intermedialności i złożoności kulturowej, a intensyfikacja tych zjawisk jawi się współcześnie jako rodzaj świadomie realizowanego programu, w którym istota tego medium znajduje swoje spełnienie”<sup>20</sup>.

Badaczka polemizuje z przeświadczeniem, jakoby tylko literatura wymagała adaptacji, podczas gdy materia muzyczna, plastyczna czy choreograficzna przenoszona jest na ekran w formie transferu. Wspiera swoje twierdzenia następującymi argumentami: „Po pierwsze, już ten prosty zabieg [umieszczenia w nowym kontekście – B.K.] powoduje podstawową przemianę strukturalną. Część staje się nową całością, autonomizuje się wobec uprzedniego oryginału. [...] Po drugie, dzięki praktykom adaptacyjnym, naruszającym dawne konteksty i budującym konteksty nowe (wybór, eliminacja, jukstapozycja), adaptowane dzieła lub ich fragmenty wkraczają w nowe sytuacje komunikacyjne, które mają podstawowe znaczenie dla ich odbioru. [...] Po trzecie, nowe sytuacje komunikacyjne, wywołane przez zabiegi adaptacji, dają w efekcie wymieszanie różnych obiegów kultury. Dzieła sztuki wysokiej wchodzą w obieg niski, włączone do filmów przeznaczonych dla masowej widowni”<sup>21</sup>.

We współczesnym filmoznawstwie termin „adaptacja” coraz częściej występuje z określeniem „gry adaptacyjne”, przywołującym skojarzenia z podstawową metodą postmodernizmu, jaką są gry intertekstualne: nawiązania, cytaty, transkrypcje, mutacje, wariacje, pastisze, trawestacje. Gra adaptacyjna oznacza transfer intersemiotyczny i intermedialny pomiędzy książką, filmem, grą komputerową. Droga tego transferu w obrębie różnorodnych mediów może przebiegać w dowolnym kierunku – podkreśla Kuźnicka. Pojęcie adaptacji nabrało dziś nieco innego znaczenia niż dawniej i odnosi się do różnorodności sposobów i form przejawiania się różnego typu transferów w świecie kultury<sup>22</sup>. Skoro procesowi adaptacji ulegają wszystkie zapożyczone przez reżysera elementy, które tworzą dzieło filmowe, powinno się je badać wraz z całym bagażem kulturowym, uwzględniając rozliczne konteksty, a nie tylko relacje między literaturą a filmem.

Współczesnym badaniom nad adaptacjami nie patronuje idea dochowania wierności, lecz akt zdrady twórczej. Wspomniana Alicja Helman w swoich ostatnich tekstach poświęconych tej problematyce ukazuje bezcelowość odwiecznych dyskusji dotyczących takiego czy innego stosunku reżysera do pierwowzoru literackiego. Zdaniem autorki adaptacja filmowa (niezależnie od przyjętej strategii) zawsze niszczy oryginał, a jednocześnie zapewnia mu swoiste życie po życiu, ponieważ „dzięki filmowym aktom zdrady dzieło wkracza we wciąż nowe sytuacje komunikacyjne, zdobywa nowych odbiorców, podejmuje z nimi kolejne dialogi i gry”<sup>23</sup>. W najbardziej znanej swojej książce poświęconej tej tematyce Helman przekonuje do tytułowej idei twórczej zdrady, popularyzując w polskim filmoznawstwie termin zapożyczony od Roberta Escarpita. Autorka stworzyła w niej syntezę badawczą, poddając analizie kilkanaście filmów reprezentujących odmienne strategie adaptacji. *Twórcza zdrada* jest potwierdzeniem nowego podejścia do badań, które – według Helman – powinny dziś koncentrować się na pojedynczych dziełach, a nie na rozważaniach ogólnych. Takie podejście sprawia, że relacje między oryginałem literackim i filmem traktowane są jako układ niepowtarzalny, którego specyficzny charakter należy odkryć i opisać.

Helman zwraca uwagę, że sytuacja oglądania adaptacji jest szczególnym doświadczeniem odbiorczym, ponieważ uruchamiamy wówczas swoją pamięć kulturową i doświadczenia nabyte w trakcie jej kształtowania się. Podstawowy mechanizm odbioru filmu polega na sięganiu pamięcią wstecz do tego, co uprzednio zobaczyliśmy, co umożliwia stworzenie struktury całości. Widz, który zna pierwowzór, od razu dysponuje strukturą przedstawianego dzieła, ma świadomość, że film zrealizowany według powieści będzie zawierał liczne zmiany i odstępstwa od oryginału, mimo to pamięć tego oryginału funkcjonuje jako rama odniesienia. Odbiorca dostrzega wprowadzone modyfikacje, zestawia warianty – literacki i filmowy – oraz buduje hipotezy dotyczące konsekwencji wprowadzonych zmian.

Tezy przedstawione przez Alicję Helman w cytowanych tekstach są przyjętą przeze mnie perspektywą badawczą. Próba opisywania strategii adaptacji w kinie Bernarda Bertolucciego za pomocą tradycyjnych klasyfikacji traci sens. W jego wypadku można mówić jedynie o „twórczych zdradach”, czy raczej o zdradach kontrolowanych (by się tu posłużyć terminem z dziedziny psychologii). Bertolucci jako adaptator jest twórcą niezależnym, który czerpie inspiracje z przeszłości.

W twórczości Bertolucciego można obserwować różne, a zarazem oryginalne strategie adaptacji. Każdy z filmów jest innym jej przykładem. Podstawą wyboru dzieł filmowych były odniesienia do tekstów literackich. Spośród dwudziestu dwu<sup>24</sup> zrealizowanych do tej pory filmów Bertolucciego siedem ma kanwę literacką, możemy zatem je traktować jako adaptacje dzieł literatury. Są to następujące filmy (według kolejności powstania):

*Kostucha* (*La commare secca*, 1962) jest adaptacją nowel Piera Paola Pasoliniego *La commare secca* i *Rzymskich nocy*;

*Przed rewolucją* (*Prima della rivoluzione*, 1964) nawiązuje do *Pustelni parmeńskiej* Stendhala;

*Partner* (*Partner*, 1968) powstał na motywach opowiadania Dostojewskiego *Dwojnik. Poemat petersburski*;

*Konformista* (*Il conformista*, 1970) to doskonały przykład „twórczej zdrady” powieści Alberta Moravii pod tym samym tytułem; za ten film Bertolucci otrzymał nominację do Oscara w kategorii scenariusz adaptowany;

*Strategia pająka* (*Strategia del ragno*, 1970) to ekranizacja opowiadania Jorge Luisa Borgesa *Temat zdrajcy i bohatera*;

*Ostatni cesarz* (*The last emperor*, 1987) – scenariusz tego filmu powstał na podstawie pamiętników Pu Yi *Byłem ostatnim cesarzem Chin*, w których odwołuje się on do książki Reginalda Fleminga Johnstona *Zmierzch w Zakazanym Mieście*<sup>25</sup>;

*Pod osłoną nieba* (*The Sheltering Sky*, 1990) to adaptacja kultowej powieści amerykańskiego egzystencjalisty Paula Bowlesa;

*Rzymska opowieść* (*Besieged*, 1998) jest adaptacją opowiadania Jamesa Lasduna, angielskiego pisarza mieszkającego w Stanach Zjednoczonych<sup>26</sup>.

Lista ta nie jest jednak kompletna. W moim przekonaniu należałoby do niej dopisać *Ostatnie tango w Paryżu*, ponieważ mamy tu do czynienia z adaptacją dzieł filozoficznych Georges’a Bataille’a *Erotyzm* i *Doświadczenie wewnętrzne*<sup>27</sup>. Wiele sytuacji przedstawionych w filmie wydaje się ilustracją tez filozofa, a reżyser sam potwierdza ogromny wpływ myśli Bataille’a na kształt scenariusza, którego (podobnie jak we wszystkim pozostałych wypadkach) jest autorem. Analiza tego filmu została więc dołączona do całości. Ponadto na podstawie *Tanga* Bertolucciego wydana została w 1973 roku powieść angielskiego prozaika Roberta Alleya. Jak przekonuje polski tłumacz, jej „subtelności stylistyczne i wnikliwość psychologiczna znacznie wzbogaciły pierwowzór Bertolucciego”<sup>28</sup>. Na popularność książki niewątpliwie wpłynęła atmosfera skandalu wokół filmu Bertolucciego<sup>29</sup>. Biorąc pod uwagę fakt, że zakaz wyświetlania w niektórych krajach utrzymywano nawet piętnaście lat od paryskiej premiery 14 października 1972 roku, a *Tango* było najgłośniejszym tytułem w sezonie, książka Alleya musiała odegrać rolę podobną do tej, jaką w innych sytuacjach odgrywają oryginały literackie. Wielu widzów czytało ją przed obejrzeniem filmu Bertolucciego.

Innym nietypowym przykładem adaptacji jest nowela Bertolucciego *Opowieści wody* (*Histoire d’eaux*) z filmu *10 minut później: wiolonczela* (*Ten Minutes Older: The Cello*, 2002). Jej fabuła oparta jest na wschodniej opowieści buddyjskiej, tę zaś dwadzieścia lat wcześniej mogliśmy usłyszeć z ust jednego z aktorów The Living Theatre w innej noweli reżysera, *Agonia*. Ten przykład może być potraktowany jako ciekawostka ukazująca przywiązanie reżysera do jednej historii, która została inaczej wykorzystana w różnych filmach i w różnych kontekstach. W filmach Bertolucciego rzadko można wskazać tylko jedno źródło inspiracji, w niektórych można mówić o koegzystencji kilku

pierwowzorów literackich. Przykładem może być *Konformista*, o którym pisze się zazwyczaj tylko w kontekście powieści Alberta Moravii, tymczasem istotną rolę odgrywa w filmie Bertolucciego mit jaskini z *Państwa Platona*. Podobnie *Str-*



*Il tempo a Venezia nella indolente  
Adriana Asti*

*"Chi non ha vissuto gli anni prima della rivoluzione non può capire che cosa sia la dolcezza del vivere"*  
TAVIATTO



IN UN FILM DI BERTOLUCCI  
**BERNARDO BERTOLUCCI**

**ADRIANA ASTI**  
**FRANCESCO BARILLI**

ALLEN MIDSSETT  
MORANDO MORANDINI  
CRISTINA PARISET

IRIDE CINEMATOGRAFICA




**PRIMA DELLA RIVOLUZIONE**

**PRIMA DELLA RIVOLUZIONE**




*"Chi non ha vissuto gli anni prima della rivoluzione non può capire che cosa sia la dolcezza del vivere"*  
TAVIATTO

IN UN FILM DI  
**BERNARDO BERTOLUCCI**

**ADRIANA ASTI**  
**FRANCESCO BARILLI**

ALLEN MIDSSETT  
MORANDO MORANDINI  
CRISTINA PARISET

IRIDE CINEMATOGRAFICA

**PRIMA DELLA RIVOLUZIONE**




*"Chi non ha vissuto gli anni prima della rivoluzione non può capire che cosa sia la dolcezza del vivere"*  
TAVIATTO

IN UN FILM DI  
**BERNARDO BERTOLUCCI**

**ADRIANA ASTI**  
**FRANCESCO BARILLI**

ALLEN MIDSSETT  
MORANDO MORANDINI  
CRISTINA PARISET

IRIDE CINEMATOGRAFICA

CHI NON HA VISSUTO GLI ANNI PRIMA DELLA RIVOLUZIONE NON PUÒ CAPIRE CHE COSA SIA LA DOLCEZZA DEL VIVERE.  
TAVIATTO



**PRIMA DELLA RIVOLUZIONE**

**ADRIANA ASTI** · **FRANCESCO BARILLI**

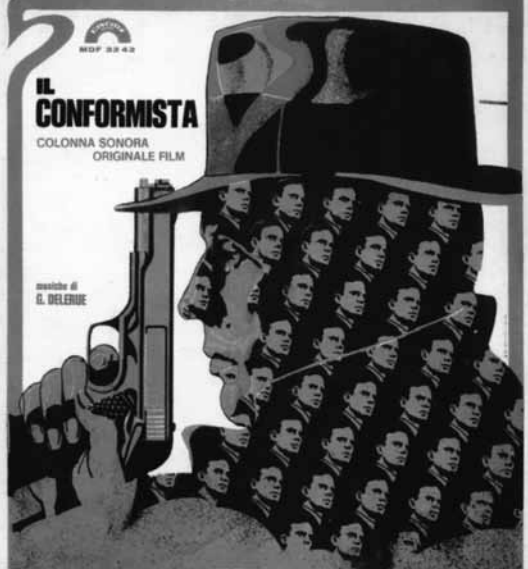
ALLEN MIDSSETT · MORANDO MORANDINI  
CRISTINA PARISET

IRIDE CINEMATOGRAFICA

**IL CONFORMISTA**

COLONNA SONORA  
ORIGINALE FILM

musiche di  
**G. DELEHIE**



MAURIZIO LOUÏ-FE presenta una produzione MARKS FILM

JEAN LOUIS TRINTIGNANT • STEFANIA SANDRELLI

# IL CONFORMISTA

GASTONE MOSCHIN - ENZO TARASCIO - FOSCO GIACCHETTI - JOSE' QUAGLIO  
DOMINIQUE SANDA

REGIA DI BERNARDO BERTOLUCCI

CONTRABBANDIERE: ALBERTO MORAVIA

TECHNICOLOR

MAURIZIO LOUÏ-FE presenta una produzione MARKS FILM

JEAN LOUIS TRINTIGNANT • STEFANIA SANDRELLI

# IL CONFORMISTA

GASTONE MOSCHIN - ENZO TARASCIO  
FOSCO GIACCHETTI - JOSE' QUAGLIO

DOMINIQUE SANDA • ALBERTO MORAVIA • PIERRE CLEMENTI

CONTRABBANDIERE: ALBERTO MORAVIA

TECHNICOLOR

ITAL NOLEGGIO CINEMATOGRAFICO presenta

CASTORO FILM S.R.L. ROMA - ANOUCHKA FILM PARIS

MARCO BELLOCCHIO • ELDA TATTOLI

# amore e rabbia

REGIA DI CARLO LIZZANI, BERNARDO BERTOLUCCI, PIER PAOLO PASOLINI, JEAN LUC GODARD, MARCO BELLOCCHIO

CON NINO CASTELNUOVO, NINO DAVOLI, LIVING THEATRE, JULIEN BECK, TOM BAKER

UN GRUPPO DI STUDENTI DELLA UNIVERSITA' di ROMA

TECHNICOLOR - TECHNISCOPÉ

ITAL NOLEGGIO CINEMATOGRAFICO presenta

CASTORO FILM S.R.L. ROMA - ANOUCHKA FILM PARIS

MARCO BELLOCCHIO • ELDA TATTOLI

# amore e rabbia

REGIA DI CARLO LIZZANI, BERNARDO BERTOLUCCI, PIER PAOLO PASOLINI, JEAN LUC GODARD, MARCO BELLOCCHIO

CON NINO CASTELNUOVO, NINO DAVOLI, LIVING THEATRE, JULIEN BECK, TOM BAKER

UN GRUPPO DI STUDENTI DELLA UNIVERSITA' di ROMA

TECHNICOLOR - TECHNISCOPÉ



SIKKO BERTOLUCCI  
DIRETTORE GENERALE

JEREMY THOMAS  
presenta

un film di  
**BERNARDO BERTOLUCCI**



DEBRA WINGER                      JOHN MALKOVICH

**IL TE  
NEL DESERTO**

IL TE NEL DESERTO con CAMPBELL SCOTT • GILL BENNETT • TIMOTHY SPALL  
e per la prima volta nella versione DVD/TV con un libro di "The Desert" di SIMONE DANIELI ANDERSON  
Montaggio: G. GABRIELLA CRISTIANI A.C.E. Sceneggiatura: GIANNI SILENTI. Musica: Alla Regia di VITTORIO STORARO (A.C.E.)  
Montaggio di RYUICHI SAKAMOTO. Produzione esecutiva: WILLIAM BIZARECH. Titolo del romanzo di PAUL BOWLES  
Montaggio di MARK PEPLER con BERNARDO BERTOLUCCI. Prodotto da JEREMY THOMAS  
La collana cinema "IL TE NEL DESERTO" è firmata da L.A. GARIBOLDI & C. S.p.A.

Technicolor

© The Italian Company Limited and The Film S.I. 1985

PENTA



**STRATEGIA DEL  
RAGNO**

UN  
FILM  
DI  
**BERNARDO BERTOLUCCI**

CON  
**ALIDA VALLI  
GIULIO BROGI**

TRATTO DAL ROMANZO DI J. L. BORGES "TEMA DEL TRADITORE E DELL'EROE"

© 1985 The Italian Company Limited

PEA ALBERTO GRIMALDI  
presenta



**MARLON BRANDO  
ULTIMO TANGO A PARIGI**

di BERNARDO BERTOLUCCI

MARLON BRANDO, ULTIMO TANGO A PARIGI  
... MARIA SCHNEIDER - MICHA GALLETTI ... JEAN-PIERRE LEAUD ... LA REGIA DI MASSIMO GIROTTI

ALBERTO GRIMALDI | BERNARDO BERTOLUCCI | VITTORIO STORARO (A.C.E.) | GARY BARBERO

© 1972 The Italian Company Limited and The Film S.I. 1985

© 1985 & VITTORIO  
CECCHI GORI



JEREMY THOMAS presenta un film di BERNARDO BERTOLUCCI

**L'ULTIMO IMPERATORE**

JEREMY THOMAS presenta, diretto da BERNARDO BERTOLUCCI "L'ULTIMO IMPERATORE" con JENNY LONE - JOHN CHEN - PETER O'TOOLE - SUY LI  
con YING RUCHENG - VICTOR WONG - CHIANG LIAN - FRANCESCA SARACANTO  
Montaggio esecutivo: ROBERTO FERRARI  
Montaggio: VITTORIO STORARO (A.C.E.) - GARY BARBERO  
Montaggio di RYUICHI SAKAMOTO - DAVID BYRNE - COOGE SU  
Montaggio di MARK PEPLER, BERNARDO BERTOLUCCI  
Prodotto da JEREMY THOMAS con TAO FILM

© 1987 The Italian Company Limited and The Film S.I. 1985

*tegia pająka* nie powinna być traktowana wyłącznie jako ekranizacja opowiadania Jorge Louisa Borgesa, ponieważ równie ważną rolę w filmie odgrywa opera Verdiego *Rigoletto*, nie mówiąc o malarstwie René Magritte'a.

Bernardo Bertolucci zazwyczaj nie ogranicza się do adaptowania literatury, dlatego błędem byłoby zawężenie perspektywy badawczej do relacji literatura–film. Twórca równocześnie sięga po różnorodne teksty kultury: obrazy (na przykład autorstwa René Magritte'a, Francisca Bacona), opery (przede wszystkim Giuseppe Verdiego – *Trubadur*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Bal maskowy*, *Attyla*), projekty teatralne (Teatr Okrucieństwa Antonina Artauda, *The Living Theatre*), filmy innych reżyserów (Jeana-Luca Godarda, Michelangela Antonioniego i wielu innych), dzieła filozoficzne (Georges'a Bataille'a, Platona), pisma teoretyków kina (Jeana-Louisa Baudry'ego, Piera Paola Pasoliniego), które często odgrywają ważniejszą rolę w filmie niż dzieła literackie.

O debiucie Bertolucciego mówi się, że powstawał „pod estetyczne dyktando Pasoliniego”. Tymczasem w filmie pojawia się wiele innych, równie ważnych nawiązań. *Kostucha* (*La commare secca*, 1962) wyrasta z tradycji neorealizmu, zdradza też podobieństwo do *Przygody* (*L'avventura*, 1960) Antonioniego, *Rashomona* (1950) Akiry Kurosawy czy *Obywatela Kane* (*Citizen Kane*, 1941) Orsona Wellesa.

W drugim filmie Bertolucciego, *Przed rewolucją* (*Prima della rivoluzione*, 1964), odnajdziemy już niemal antologię dzieł kinematografii światowej – pojawiają się nawiązania do włoskich mistrzów (neorealistów, Roberta Rosselliniego, Piera Paola Pasoliniego, Michelangela Antonioniego), francuskich twórców nowofalowych (Jeana-Luca

Scena z *Partnera*. **Giacobbe** (Pierre Clémenti) obok reprodukcji obrazu Caspara Davida Friedricha



Godarda, François Truffauta, Alana Resnais'go), jak i reżyserów kina amerykańskiego (Alfreda Hitchcocka, Nicolasa Raya, Howarda Hawksa). Nie można zapomnieć o inspiracjach literackich. Poza Stendhalem cytowani są William Szekspir (tekst *Makbeta* i imię bohatera *Snu nocy letniej* – Puck), Pier Paolo Pasolini, Cesare Pavese, Oscar Wilde, Marcel Proust (autorzy dyskutowanych tekstów). W sekwencji rozpoczynającej film słyszymy z offu wersy poematu Pasoliniego *Religia moich czasów*, jednocześnie Bertolucci stylizuje obraz na scenę z *Do utraty tchu* Godarda, umieszczając akcję w świecie rodzinnego miasta, Parmy. Umiejętność wprowadzenia do dzieła tak licznych cytatów musi budzić podziw. Mamy tu rzadko spotykany konglomerat odniesień kulturowych, reminiscencji filmowych i literackich świadczących o niespotykanej erudycji reżysera, który – o czym warto pamiętać – nie kończył żadnych studiów uniwersyteckich. Bertolucci – jak wiadomo – uwielbia kontaminację i dwuznaczności<sup>30</sup>.

On sam zniechęcał do porównywania jego filmu *Przed rewolucją* z literackim pierwowzorem, deklarując przypadkowość nawiązań do powieści Stendhala. Co prawda wcześniej miał zamiar dokonać ekranizacji *Pustelni*, ponieważ uważał ją za najlepszą powieść w dziejach literatury światowej, ale ostatecznie sięgnął tylko do wybranych tropów ulubionej lektury. Bertolucci stworzył coś w rodzaju współczesnej wersji *Pustelni parmeńskiej*, która w trakcie pracy na planie bardziej zaczęła przypominać *Edukację sentymentalną*. Reżysera nie zainteresowało w powieści Stendhala nic, co było kostiumem historycznym, sensacyjnym wydarzeniem, ani nawet analizą psychologiczną. Film *Przed rewolucją*, przez niektórych krytyków nazywany „Anty-pustelnią parmeńską”, dowodzi tego, jak daleko, posługując się tekstem pierwowzoru, można od niego odejść. Jefferson Kline mówi w tym kontekście o „kształcie nieobecności” świata powieściowego w dziele Bernarda Bertolucciego.

Bertolucci – jak sam twierdzi – sięga do korzeni, żeby móc się od nich odebrać. Po nakręceniu swoich pierwszych filmów młody reżyser zaliczony został przez krytyków do kina kontestacji, choć według Francesca Casettiego trafniejszym określeniem dla Bernarda Bertolucciego byłoby jednak kino mediacji (*cinema di mediazione*), dlatego że w jego twórczości można dostrzec pewien paradoks – chęć połączenia tradycji i nowatorstwa, uporczywe dążenie do osiągnięcia niezależności twórczej przy równoczesnym poszukiwaniu wzorców i autorytetów.

Postawę twórczą reżysera najkrócej można by scharakteryzować, opisując jego zachowanie podczas kręcenia debiutanckiego filmu na podstawie noweli Pasoliniego. *Kostucha* powstawała w taki sposób, że Bertolucci, przygotowując się do sfilmowania jakiejś sceny, najpierw zastanawiał się, jak nakręciłby ją Pasolini, po czym decydował, że nakręci ją dokładnie na odwrót, jakby przeciw mistrzowi. Twórca określa swoją tożsamość poprzez negację tego, co sam uznaje za wzór. W słowie „autorytet” ukryte jest inne słowo – „autor”, na co zwraca uwagę Jefferson Kline, pisząc o *Konformiście*<sup>31</sup>. Jeśli nie oddzieli się go od autorytetu, to nie zaistnieje jako samodzielny byt.



Bez wątpienia na przykłądnie Bertolucciego mo¿na dowieœæ, ¿e adaptator jest równoczeœnie autorem. Nawi¿zania w jego dzie³ach przybieraj¹ intryguj¹c¹ post¹æ. W wiêkszoœci wypadków mamy do czynienia przede wszystkim z inspiracj¹, zapo¿yczeniem. Re¿yser zapo¿ycza interesuj¹ce go elementy pierwowzorów: postacie, sytuacje, miejsca, emocje, nastroje, d¿wiêki. Po czym dokonuje adaptacji na poziomie g³êbokiej struktury swego dzie³a. W podobny sposób traktuje dzie³a filmowe. Jego intencj¹ z pewnoœci¹ nie jest rekonstrukcja œwiata powieœciowego. Mam wra¿enie, ¿e Bertolucci poszukuje w cudzych dzie³ach swoich „sobowtórów” – analogonów w³asnych emocji, prze¿yæ, doœwiadczeñ. Dlatego wybiera i przekszta³ca fragmenty rónnych dzie³, nie próbuj¹c rekonstruowaæ ca³ych struktur. Wyj¹tkiem (choæ tylko z pozoru, co wyka¿¹ moje analizy) s¹ dwa filmy: *Konformista* i *Pod os³on¹ nieba*, w których re¿yser zachowuje schemat fabularny powieœci i odwo³uje siê do wiêkszoœci w¹tków. W ostatnim z wymienionych filmów pojawia siê nawet autor ekranizowanej ksi¹¿ki – Paul Bowles.

Jak mo¿na by nazwaæ tê jedyn¹ w swoim rodzaju koncepcj¹ adaptacji? W kontekœcie kina Bertolucciego nie mo¿na oprzeæ siê pokusie okreœlenia jej strategij¹ paj¹ka<sup>32</sup>. Gdybyœmy potraktowali tytu³ filmu *Strategia paj¹ka* jako ide¹, poprzez któr¹ wyra¿ona zosta³a nadrzêdna strategia adaptacji, to mogliœmy dostrzec nastêpuj¹c¹ zale¿noœæ. W paj¹czej grze mi³osnej nie chodzi tylko o twórcze zap³odnienie, lecz tak¿e o wyrafinowan¹ gr¹ z partnerem, opart¹ na fascynacji, ale podszyt¹ obaw¹ przed unicestwieniem. Bertolucci jako twórca zachowuje siê podobnie. Partner jest dla niego równoczeœnie rywalem i zagro¿eniem. W jego kinie dostrzegalna jest tak¿e rywalizacja pomiêdzy literatur¹ a filmem, przejawiaj¹c¹ siê w najrozmaitszych formach, a maj¹c¹ swój pocz¹tek w rywalizacji z autorytetem ojca, znanego poety i krytyka filmowego.