

Dorota Kulczycka¹
Uniwersytet Zielonogórski

„ZABAWA W KINO” W FILMIE BERNARDA BERTOLUCCIEGO PT. *MARZYCIELE* (2003)

W 2003 r. dwóch różnych reżyserów z dwóch różnych kontynentów tworzy filmy związane z pokoleniem '68 i rewolucją obyczajową². Jeden film opowiada o paryskich wydarzeniach z lutego i maja 1968 r., drugi natomiast – o niegdyśszych kanadyjskich pasjonatach modnych wówczas ideologii, spadkobiercach ówczesnej euforii, dokonujących niejako podsumowania oraz rewizji intelektualnych i światopoglądowych nurtów, którym przed 35 laty dali się uwieść. Chodzi – rzecz jasna – o francusko-brytyjsko-włoski film *Marzyciele* (*The Dreamers*) w reżyserii Bernarda Bertolucciego³ oraz kanadyjsko-francuski film rozrachunkowy *Inwazja barbarzyńców* Denysa Arcanda⁴. *Marzycieli* i *Inwazję barbarzyńców* łączą poza rokiem produkcji i światowej premiery: temat konsekwencji rewolucji obyczajowej generacji '68 – doraźnych w pierwszym przypadku i dalekosiężnych w drugim – związek z filozofią, prądami i językiem francuskim oraz... gra aktorska, w obu filmach oceniana jako sztuczna. Dzieli je natomiast czas fabuły i konwencja: głównym intertekstem *Marzycieli* są filmy lat 30. i 60.

¹ d.kulczycka@ifp.uz.zgora.pl

² Nazywana była ona również „seksualną” czy też „kulturową”. Szczególnie wyraźne oblicze przybrała we Francji oraz w USA. W Kanadzie miała nieco inny charakter, poprzedzała ją zresztą tzw. cicha rewolucja (fr. *révolution tranquille*).

³ *Marzyciele* (ang. *The Dreamers*), dramat, reż. B. Bertolucci, Francja – Wielka Brytania – Włochy 2003. W nawiasie podaję czas omawianych wątków z tego filmu. Na temat tego reżysera zob. więcej: Kudrycka 2016, gdzie omówiono 8 filmów włoskiego twórcy, jednak bez uwzględnienia *Marzycieli*.

⁴ *Inwazja barbarzyńców* (franc. *Les invasions Barbares*), dramat-komedia, reż. D. Arcand, Francja – Kanada 2003. Jest to sequel *Upadku Cesarstwa Amerykańskiego* (1986) i prequel *L'Âge des ténèbres* (amer. *Days of Darkness*, bardziej znane jako *The Age of Ignorance*, komediodramat, reż. D. Arcand, Kanada – Francja 2007). O wszystkich tych filmach, jak również o innych dziełach nawiązujących tematycznie do rewolucji kulturalnej z 1968 r. piszę w artykułach wysłanych do innych czasopism naukowych.

XX w., natomiast niezwykle erudycyjnego, „dialogicznego” filmu Arcanda – dzieła filozoficzne, historyczne, prądy i nurty modne w humanistyce lat 60.

Niniejszym zajmiemy się dziełem włoskiego reżysera. Przypatrzymy się przede wszystkim obecności „kina” w „kinie” (czy też „filmu/filmów” w „filmie”) jako przeniesionego po 50 latach na ekran obrazu ożywionego zainteresowania tematem twórców i sympatyków Nowej Fali ówczesnego Paryża. A zatem: po latach niekryjący swoich lewicowych poglądów Bernardo Bertolucci decyduje się zaprezentować własną wersję wydarzeń, które rozegrały się w stolicy Francji w 1968 r. Co jednak istotne, nie jest zamiarem ani jego, ani scenarzysty Gilberta Adaira, ani producenta Jeremy’ego Thomasa oddanie wrzenia w stolicy Francji, lecz pokazanie „prywatnej” rewolucji dziejącej się w klaustrofobicznej nieco przestrzeni burżuazyjnego domu:

Adair podkreśla, że film nie jest lekcją historii. „To raczej utwór kameralny o amerykańskim studencie w Paryżu, który zaprzyjaźnia się z francuskim rodzeństwem. Tak rozpoczyna się ich podróż do samopoznania na tle wiosny: wiosny w Paryżu, wiosny politycznego przebudzenia i wiosny ich życia. To, co dzieje się wewnątrz domu, w pewnym sensie odzwierciedla to, co dzieje się na zewnątrz”.

Bertolucci: „Ludzie pytają mnie, czy to film o 68 roku. Odpowiadam im, że istotnie akcja rozgrywa się w 68 [roku], że oddaję ducha tamtych czasów, ale nie interesują mnie barykady i walki uliczne. Raczej ogólnie doświadczenie tamtych dni. Byłem tam i są to niezapomniane doświadczenia. W młodości było tyle nadziei, jak nigdy wcześniej i nigdy potem. To był ostatni raz, kiedy działo się coś tak idealistycznego i utopijnego” (*Marzyciele* b.r.)⁵.

Reżyser działa w nieco paradoksalny sposób – będąc niegdyś sympatykiem tamtych wydarzeń, pozostając nonkonformistą (zob. Klejsa 2008) – pokazuje zakłamanie entuzjastów rewolucji, balansujących na granicach kazirodztwa, ekshibicjonizmu i perwersji „dzieci” Paryża. Owi apologetci rebelii dziejącej się za oknami, sympatycy i Mao Zetunga, i Lenina, nie mają nic wspólnego z uciskanymi, biednymi, głodującymi, których zresztą we Francji za rządów Charlesa de Gaulle’a nie było wielu, gdyż czasy te znamionowały względny dobrobyt i stabilizacja gospodarcza. Nie mają też nic wspólnego z pracą na rzecz „ludu”.

⁵ Również Dominika Wernikowska (2004) w swojej recenzji odnosi się do tych kwestii z dystansem: „Oglądając film Bertolucciego przywołujący wydarzenia paryskiego maja ‘68 i kino Nowej Fali, nie czuć typowego dla tego czasu ducha wielkich nadziei, utopijnych marzeń i zmarnowanych szans. Nie znajduję w nim ani wnikliwej analizy realiów historycznych, ani prawdy psychologicznej”.

Ich formą buntu są lenistwo, samowola, zabawa i rozrywka, prowadzące do coraz większego rozchwiania emocjonalnego i poczucia nienasycenia⁶.

O walce, przebiegającej w *Marzycielach* na linii „młodzi” – „starzy”, piszę więcej w artykule zawartym w książce stanowiącej pokłosie konferencji *O wolność i sprawiedliwość... Chrześcijańska Europa – między wiarą a rewolucją* (Kulczycka 2018, s. 593–606). Aby nie powtarzać myśli, tu tylko nadmienię, że ów agon rozgrywał się w Paryżu na co najmniej czterech różnych płaszczyznach: 1) rodzice vs dzieci (szczególnie drażliwym tematem był tradycjonalizm obyczajowy: akceptacja rzeczywistości politycznej i wiara katolicka dorosłych); 2) studenci Sorbony vs nauczyciele akademicy (w pewnym sensie protest wymierzony był przeciw „wszechpotężnemu” strukturalizmowi); 3) pacyfiści i hipisi vs relikty kolonializmu w postaci przedłużającej się wojny USA w Wietnamie czy okupacji przez Francję Algierii (tu ważnym czynnikiem był antykapitalizm i antyimperializm „młodych”); 4) filmowcy przy wsparciu młodego pokolenia vs polityka rządu wobec Filmoteki Paryskiej i jego szefa (walka z marazmem i nudą ówczesnej sztuki). Te właśnie ostatnie zagadnienia, czołowe dla dzieła Bertolucciego – problemy francuskiej Kinematografii, kina i kinomanów – zostaną w niniejszym szkicu szczególnie rozwinięte w świetle aksjologii (nierozłącznej z zagadnieniem rewolucji '68).

Film rozpoczyna się od narracji przybyłego do Paryża Matthew (Michael Pitt) na temat kina w tym mieście: tylko tu, w kulturalnym sercu Francji kino – jak duma sobie „na paryskim bruku” Amerykanin – może być umieszczone w pałacu⁷ (w rzeczywistości Filmoteka Francuska znajdowała się wówczas w Pałacu Chaillot, czyli Trocadéro). Kolejne sceny rozgrywają się w przepelnionej i zadymionej sali oraz na zewnątrz owej Filmoteki, która wkrótce z przyczyn poli-

⁶ Podobny sąd wydali w rozmowie o tym filmie dwaj znani krytycy – Tomasz Raczek i Zygmunta Kałużyński: „Z.K.: Bertolucci daje bolesną, ironiczną i pogardliwą krytykę tego ruchu. Był on komunistą, należącym do najbardziej wtedy radykalnej partii włoskiej i nadzieje, jakie wiązał z tym ruchem, szły znacznie dalej. Spodziewał się całkowitego przewrotu społecznego. Tymczasem ruch maja 68 roku bynajmniej do tego nie dążył. To była rewolucja kulturalna, a nie polityczna. Ona nie zamierzała naruszyć ustroju, tylko żądała unowocześnienia sposobu myślenia. Dlatego nie było żadnej krwawej ofiary. Kokietajle Mołotowa może i rzucano, ale jednak nasza para nie zginęła. Została w swoim zwyrodnieniu. / T.R.: Mam wrażenie, że Bertolucci pokazał tę rewolucję raczej jako zmierzch epoki, niż jako świt. / Z.K.: To widać już w samym tytule – *The Dreamers* – nie żadni marzyciele, tylko wycieńczeni męczącym snem obsesjonaci” (Raczek 2014). Aby skonfrontować obrazy Maja '68 z filmu Bertolucciego z dokumentami z tegoż okresu – zob. pokaz zdjęć: <http://www.990px.pl/index.php/2013/05/13/maj-1968-w-paryżu> [dostęp: 12.09.2017].

⁷ „Gdy po raz pierwszy oglądałem film w Filmotece Francuskiej, pomyślałem, że tylko Francuzi, tylko Francuzi mogliby umieścić kino w pałacu” (00'20–00'27).

tycznych zostanie zamknięta⁸. Z historii wiadomo, że w lutym 1968 r. przed pałacem Trocadéro w Paryżu filmowcy pod przywództwem François Truffauta protestowali przeciwko zwolnieniu ze stanowiska dyrektora Kinematografii Francuskiej Henriego Langlois przez ówczesnego ministra kultury – znanego pisarza i krytyka sztuki Andrégo Malraux (zob. Lubelski 2000). W narracji Matthew (głos z offu) pojawia się kilka nawiązań do szefa Filtoteki, m.in.:

Langlois uważał, że filmy trzeba pokazywać, a nie żeby gniły w archiwach. Trzeba pokazywać filmy dobre i złe, stare i nowe, filmy nieme, kryminały i westerny. Przychodzili tu artyści Nowej Fali, by uczyć się swego fachu. To miejsce narodzin nowego kina. [...] To była nasza własna rewolucja, kulturalna (04'90–05'30).

Już jako student Langlois zaczął po amatorsku zbierać filmy i tę okazałą kolekcję przekształcił w instytucję – Cinémathèque Française⁹. Nie było w niej żadnych katalogów, nie istniały żadne zasady kolekcjonowania, tylko szef placówki wiedział, gdzie znajduje się dany film. Taka anarchia wymykająca się spod kontroli samego rządu wywołała sprzeciw ówczesnego ministra i doprowadziła do usunięcia Henriego Langlois z urzędu. Powodem było również to, że stał się on ikoną nowej, źle widzianej przez konserwatywne władze, „dziesiątej muzy”. Wokół Filtoteki zaczęli skupiać się ci, którym zależało na radykalnej zmianie kultury dokonanej za pomocą odnowienia sztuki filmowej: m.in. Jean-Luc Godard, Claude Chabrol i właśnie Bernardo Bertolucci. Protestujący z młodzieżą Théo (Louis Garrel) wymieni tych nazwisk znacznie więcej (zob. 07'11–07'19.).

Pięćsetosobowa demonstracja została brutalnie stłumiona przez policję, chociaż wśród jej uczestników znajdowało się wielu artystów i intelektualistów, jak François Truffaut, Jean-Paul Sartre, wspomniany Godard, Claude Jade oraz występujący we własnej osobie w filmie Jean-Pierre Kalfon i Jean-Pierre Léaud. Co ciekawe, ten ostatni grał też przed laty w najbardziej skandalicznym filmie Bertolucciego – w *Ostatnim tangu w Paryżu* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) jako filmowiec o imieniu Tom, poczciwy – w porównaniu z kochankiem Jeanne (Maria Schneider) – jej narzeczony¹⁰. Zdanie z narracji Matthew: „Pewnego wieczoru

⁸ Następnie odbiorca filmu słyszy głos Matthew, który opowiada o wrażeniu, jakie wywarł na nim *Shock Corridor* (1963) – to pierwsza aluzja do oglądanych przez bohaterów filmów. Wspomnieniu akompaniuje obraz sprzed czterech dekad, gdyż nagrania archiwalne z występów ówczesnych artystów przeplatają się z obrazami fikcyjnymi wykreowanymi przez Bertolucciego.

⁹ Właśnie tę nazwę tłumaczymy na język polski jako: Kinematografia Francuska, Filtoteka Paryska lub Filtoteka Francuska.

¹⁰ *Ostatnie tango w Paryżu* (wł. *Ultimo tango a Parigi*), erotyczny-melodramat, reż. B. Bertolucci, Francja – Włochy 1972.

wiosną 1968 r. świat w końcu przebił się przez nasz ekran” (04’04–04’11) oznacza, że była to też rewolucja filmowa – w nowatorskich filmach według owych pasjonatów tlił się ogień, było w nich życie. Zdanie oznacza przede wszystkim jednak to, że zwolennicy zmian w kinie nie tylko chłonęli nowe filmy, lecz także wyszli na ulice, by demonstrować bunt przeciw decyzji Malraux. Owocem tych buntów było ostatecznie przywrócenie na stanowisko Langlois. Od owej lutowej demonstracji pod Filmoteką zaczyna się akcja *Marzycieli*, by kończyć ją obrazami Maja ’68. Między tymi ważnymi momentami młodzi rządzą – w zaciszu domowym – swoją własną obyczajową i seksualną rewolucję.

Warto również zauważyć, jaki stosunek do owych wydarzeń miał Gilbert Adair – autor książki *The Holy Innocents* (1988)¹¹, na podstawie której zrobiono film. Podobnie jak Bertolucci uchodzi on za wielkiego frankofila i świadka wydarzeń:

Adair był w Paryżu, kiedy zwolniono ze stanowiska Henriego Langloisa, szefa Filmoteki Francuskiej, co doprowadziło do wściekłości rzesze kinomanów i studentów, którzy gromadzili się na jego pokazach rzadkich filmów. Złorzecząc na rząd, setki młodych ludzi wyszły na ulice, początkowo w obronie jednego człowieka, a potem – by wywalczyć o wiele więcej. Adair: „To było bardzo ważne wydarzenie. Po raz pierwszy młodzi ludzie wystąpili przeciwko państwu i w dodatku wygrali, bo Langlois został przywrócony na stanowisko. Wiele osób twierdzi, że była to przygrywka do późniejszych rozruchów w maju 68, podobnie jak zamach na arcyksięcia Ferdynanda był początkiem I wojny światowej. W powietrzu unosił się zapach buntu i nagle wszystko wybuchło. Byłem tam od początku do końca i chciałem to opisać. *The Holy Innocents* z pewnością nie jest powieścią autobiograficzną, choć można w niej odnaleźć wątki autobiograficzne, raczej jest to opowieść o pewnym okresie, który wpłynął na całe moje życie” (*Marzyciele* b.r.)¹².

Problem Filmoteki jest osobistym problemem trojga głównych bohaterów: bliźniąt z Paryża (Théo i Isabelle, którą gra Eva Green) i przybyłego z USA w celu nauki języka francuskiego Matthew. Poznają się oni właśnie w trakcie protestu. Potem, gdy prowadzą wspólne życie, próbują dowiedzieć się o losach zamknię-

¹¹ Tytuł *The Holy Innocents*, który można przetłumaczyć jako *Święte niewiniątka*, jest przewrotny, a na pewno ironiczny. Podobnie jak *Marzyciele* (*The Dreamers*) akcentuje niedojrzałość bohaterów.

¹² Można tam również przeczytać, że „Adair nie tylko zabrał się za pisanie scenariusza, ale i drugiej wersji powieści do jej nowego wydania. «Nie jest identyczna z filmem. Nie sądzę, że powieść i film powinny być jak bliźnięta, a już na pewno nie jak bliźnięta syjamskie»” (*Marzyciele* b.r.). Oczywiście motyw bliźniąt syjamskich to aluzja do wyobrażenia, jakie miało o sobie filmowe rodzeństwo.

tego gmachu, nudzą się, gdyż nie mogą oglądać w nim kolejnych filmów. W rzeczywistości jednak interesuje ich nie tyle studencka obrona kinematografii, ile zabawa w kino. Dzięki znajomości kina i wykorzystywaniu ujęć fabularnych z filmów w maksymalnie hedonistyczny sposób próbują przeżywać własną egzystencję. Nie mogąc zaś czasowo chodzić do kina, odzwierciedlają zapamiętane sceny z filmów we własnym życiu. Prowodyrami są młodzi paryżanie, wciągający w wir zabawy przyjaciela o nieco innym, wyższym poziomie inteligencji i większym rozeznaniu w kwestiach dobra i zła.

Pojęcie odzwierciedlenia, kopii, lustrzanego odbicia jest tu kluczowe. Warto w tym miejscu zwrócić zresztą uwagę na mnogość luster i lustrzanych odbić bohaterów w *Marzycielach*¹³, zwłaszcza – rzecz znamienna – w łazience; na narcyzm Izabeli, która w czasie, gdy chłopcy kłócą się, kto jest lepszym aktorem: Buster Keaton czy Charlie Chaplin (obaj sławni komicy kina niemego), czyta lub udaje, że czyta jakąś książkę pt. *Isabelle*. W niej – w iluzji literackiej – próbuje się przejrzeć jak w zwierciadle (jak Narcyz w tafli wody). Isabelle też pragnie być lustrzanym odbiciem swojego brata – znamienny jest „symetryczny” układ, wyreżyserowana starannie poza, w jakiej śpią ze sobą bliźnięta; charakterystyczne jest też dla dziewczyzny naśladowanie brata, pozbywanie się własnego zdania i własnej inicjatywy. Zresztą mała „domowa rewolucja” seksualna bohaterów, ich zabawa w kino, też opiera się na schemacie lustra – odzwierciedla to, co niegdyś oglądali oni na ekranie, a także odbija to, o co walczone na paryskich ulicach: permanentną swobodę obyczajów. Wszystko, co istotne dla tych bohaterów, rozgrywa się w świecie fikcji, utopii i skrajnego – zwłaszcza u bliźniąt – egocentryzmu.

Naśladowanie wiąże się niekiedy z podglądaniem. Wydaje się, że problem voyeryzmu, podglądactwa¹⁴ odgrywa również ważną rolę w świecie bohaterów: nie bez przyczyny zaraz po awanturze o Wietnam młodzi mężczyźni przechodzą do kolejnego tematu – tym razem inspirowanego artykułem zamieszczonym w sławnych wówczas *Cahiers du Cinéma* – o pozycji filmowca jako podglądacza. W rozmowie, jaką młodzi prowadzą w... wannie, pojawia się aluzja do podpa-

¹³ Co prawda Bertolucci na wzór filmowców tzw. Drugiej Nowej Fali kręcił film nie w studiu, lecz w jednym z obszernych, paryskich, nieco już staromodnych mieszkań, które sam wyszukał.

¹⁴ Jest to określenie jednostki chorobowej, zaburzenia psychicznego, fobii czy też natręctwa na tle seksualnym. Por. S. Pużyński i J. Wciórka 1998, s. 124–125. Rodzimy synonimem *voyeryzmu* jest *podglądactwo*. Natomiast *agreksofilia*, również związana z zaburzoną seksualnością, ma swój polski odpowiednik w słowie *podstuchiwaństwo*. Pojęcie to zostało przyswojone m.in. przez filmoznawstwo i medjoznawstwo. Na temat voyeryzmu medialnego, różnych jego definicji i samego zjawiska – zob.: Białek-Szewc 2010, s. 183–193. Natomiast o voyeryzmie filmowym pisze m.in. Piotr Prusinowski (2017, s. 228–229).

trywania przez dzieci własnych rodziców. Na tym – na podpatrywaniu, na oglądaniu tego, co niedozwolone – powinna polegać awangardowa sztuka filmowa! W kontekście tego porównania Théo zdradza, że jego rodzice zawsze zostawiali otwarte drzwi do sypialni. Następnie Isabelle ironicznie wyraża się o ich rzekomej wstrzeźliwości, której wynikiem było spłodzenie tylko raz, ale od razu, dwójki potomków (00'71'56). Oczywiście rodzice są ostatnimi osobami, których schematy myślenia czy zachowań chcieliby powielać. W pewnym sensie jednak ich naśladowają – bawiąc się w „dorosłych”¹⁵. Bertolucci zmusza niejako widza, by i ten został „podglądaczem”. Kiedy np. Théo przestaje kontrolować zachowanie intymne siostry i przyjaciela, narzucone im zresztą „za karę”, odchodząc do smażenia jajek (tak się ma m.in. wyrażać wątpliwej jakości humor reżysera), odbiorca filmu niejako zastępuje go w tym śledzeniu. Podobnie niemal pornograficznymi scenami reżyser raczy swych widzów przy innych okazjach i w innych filmach. Można zapytać: pod pretekstem „głębi” widzowie zmuszani są do oglądania różnych, nierzadko perwersyjnych scen – czy odwrotnie: dzięki erotycznym obrazom może i mimochodem sięgną do owych rzekomo głębokich sensów?

Utopijne podejście do wolności i miłości to, na równi z rewolucją seksualną, proces społeczny rozpoczęty ok. 1968 r., który potem – w latach 70. XX w. – zacznie rejestrować kino tzw. Drugiej Nowej Fali. Bartosz Żurawicki (2004, s. 98) konstatuje:

Nie przypadkiem amerykański pacyfista Matthew (Michael Pitt) poznaje Izabellę (Eva Green) i jej brata Théa (Louis Garrel) podczas słynnej demonstracji w obronie zwolnionego przez władze dyrektora Filmoteki Paryskiej Henriego Langlois. Filmoteka jest świątynią, w której wykluwa się duch studenckiego buntu. Kino to religia, sacrum pokolenia. [...] W narrację wplecione zostały ujęcia z dzieł Godarda, Truffaut, Sternberga, z amerykańskich musicali.

Wspomniany Jean-Luc Godard, a także inni reżyserzy, filmowcy, aktorzy rewolucjonizujący ówczesne kino są częstym tematem rozmów prowadzonych przez młodych. Szczególny sentyment czuli też oni wobec kina lat 30. Podobną sympatię żywił Bertolucci.

Fascynacje kinem miały w 1968 r. w Paryżu charakter polityczny, jak również prywatny. Była to pewna alternatywa dla nudnej rzeczywistości w czasach

¹⁵ Co znamienne, również w *Ostatnim tangu w Paryżu* pada zdanie: „Zabawne. Tak jakby dzieci bawiły się w dorosłych” (00'88'33). O transgresji, przekroczeniu wszelkich granic istniejących na różnych poziomach komunikacji (również: reżyser – odbiorca) w tym dziele Bertolucciego nie trzeba chyba nikogo przekonywać.

urzędowania Charles'a de Gaulle'a i jego ministra – Malraux¹⁶. Był to też prywatny wybór trojga bohaterów Bertolucciego: „Zostałem członkiem czegoś, co można nazwać masonerią. Masonerią kinomanów. Nazywaliśmy siebie miłośnikami kina” – odzywa się z offu głos Matthew (02'58–03'05). Identyczna pasja w sposób znaczący wpływa też na sposób zachowania rozpieszczonego rodzeństwa: zachowuje się ono sztucznie, pretensjonalnie, jakby wyuczone na filmach, w których grają kiepscy aktorzy. W rzeczywistości postępują też bez troski i bez odpowiedzialności – jak dzieci. Zgodnie zresztą z konwencją swoich idoli, gdyż właśnie o wczesnych filmach Godarda, twórcy chociażby obecnego w filmie *Amatorskiego gangu*, mówi się, że są one produkcjami dziecka. Łukasz Andrzejewski powołuje się przy tym na romantyczną maksymę Friedricha Schillera (2011, s. 111): „Albowiem, aby w końcu powiedzieć, co należy, człowiek bawi się tylko tam, gdzie w całym znaczeniu tego słowa jest człowiekiem, i tam tylko jest pełnym człowiekiem, gdzie się bawi”. Zabawa tytułowych „marzycieli” wcale jednak nie świadczy o tym, że stają się oni bardziej ludźmi. Kino podpowiadać im miało słowa i pozy, wpajało im też różne mity i utopie. Tak więc np. idea wykoncypowana przez rodzeństwo o rzekomo syjamskim powiązaniu ich jako bliźniąt prowadzi niejako do realizacji androginicznego mitu – charakterystyczny jest kadr przedstawiający ich śpiących nago niejako w formie dwóch skulonych embrionów, a jednocześnie w kształcie dalekowschodniego, bliskiego chińskiej kulturze znaku yin-yang. Jest to ten sam obraz, który wcześniej wiąże z lustrzaną symetrią, co oczywiście jedno drugiego nie wyklucza.

Młodzi żyją filmami i chcą być lepsi od bohaterów filmów. Dlatego m.in. biją rekord z *Amatorskiego gangu* Godarda (1964) w przebiegnięciu wszystkich korytarzy Luwru na czas. *Amatorski gang* (fr. *Bande à part*, ang. *Band of outsiders*) jest istotny jako kontekst również z tego względu, że już u Godarda zamywana bywa granica między rzeczywistością a fikcją. Owe zacieranie granic staje się niemalże dewizą życiową i programem świetnej zabawy w filmowe życie dla bohaterów *Marzycieli*. Szczególną sceną jest też wabienie zaspanego jeszcze Matthew przez Iżę naśladowującą zmysłowe, nostalgiczne gesty królowej Szwecji (Greta Garbo) z *Królowej Krystyny* (ang. *Queen Christina*, reż. Rouben Mamoulian). Bohater rozpoznaje podobieństwo zachowań przyjaciółki do bohaterki filmu z 1933 r. próbującej zapamiętać upojną noc z hiszpańskim kochankiem; nie zapomnieć ścian i sprzętów z pokoju w przydrożnej gospodzie, gdzie rozpoczął się jej romans z Don Antoniem de Prado (John Gilbert).

¹⁶ Rewolucja miała – jak pisze Łukasz Andrzejewski (2012, s. 104) – „przekroczyć horyzont konserwatywnych obyczajów, które zapewniały nie tylko względny dobrobyt i społeczny spokój, lecz były przede wszystkim źródłem opresji, stagnacji i nudy”.

Studentowi zamieszkałemu z dwojgiem ekscentrycznych paryżan udaje się także odpowiedzieć na pytanie o amerykański film muzyczny *Panowie w cylindrach* (ang. *Top Hat*, reż. Mark Sandrich, 1935). Z kolei Théo, który nie rozszyfrował zagadki zadanej przez siostrę o szokujący – jak na lata 30. – film o niewierności, swobodzie seksualnej, prostytutce, *Blond Venus* (reż. Josef von Sternberg, 1932), uczestniczy „za carę” w perwersyjnej scenie przed plakatem przedstawiającym zdjęcie Marleny Dietrich z *Błękitnego Anioła* (*Der blaue Engel*, reż. Josef von Sternberg, 1930)¹⁷. Dość wspomnieć, że owa aktorka grała też szansonistkę w *Blond Venus*. Jako ikona zmysłowości i cielesnego powabu jest bardzo ważną postacią w domu Izy i Théo. Film z 1930 r. oparto, jak głosi jego czołówka, „na motywach powieści Henryka Manna *Profesor Unrat*”. *Unrat* było *de facto* przezwiskiem nauczyciela znaczącym *śmieć*, a utworzonym od jego prawdziwego nazwiska – *Rat* – przez jednego ze złośliwych uczniów. Nauczyciel, przyzwoity, aczkolwiek słaby psychicznie człowiek, chcąc sprawdzić, gdzie chodzi po nocach jego pupile, trafił do buduaru wyzwolonej piosenkarki o pseudonimie Lola Lola. Obraz Sternberga pokazuje staczanie się na samo dno człowieka wrażliwego i dobrego, osaczonego przez bezduszną i uwodzicielską *femme fatale*.

Oba filmy – *Marzycieli* i *Błękitnego anioła* – łączą motywy: inicjacji seksualnej młodych mężczyzn, zepsucia młodości, konfliktu pokoleń i opozycji nauczyciel/nauczyciele – uczniowie (w *Marzycielach* bohaterowie „buntują się” i nie uczęszczają na zajęcia prowadzone na Sorbonie), kierowania się w życiu namiętnościami i popędami. Innym scalającym oba filmy motywem jest samo zdjęcie Loli Loli (Marleny Dietrich) i jego rola w życiu młodych ludzi jako podnieci seksualnej. Obie produkcje, które stanowią spektakle namiętności i poniżenia, opowiadają o transgresji, o przekraczaniu granic. Można jednak zauważyć, że *Błękitny anioł* jest raczej dramatem i moralitetem o upadku nobliwego niegdyś człowieka, natomiast film *Marzyciele* pozbawiony zostaje moralnego przesłania o zgubie ludzi poddających się sile żądz i – jak właśnie w przypadku dzieła Bertolucciego – perwersji.

Zauważmy, że wszystkie pojawiające się w zagadkach obrazy, choć są jeszcze czarno-białe, urzekają – zwłaszcza w *Królowej Krystynie* – doskonałością wykonania, estetycznym pięknem. Tak samo wyczelowane ujęcia pojawiają się u Bertolucciego. Łączy je również dbałość o każdy szczegół w aranżacji przestrzeni: w filmie z 1933 r. – scenarii szwedzkich z XVII stulecia, a w produkcji z 2003 r. – mieszkań paryskich z lat 60. XX w. Są to jednocześnie – każdy na swój sposób – arcydzieła. Bohaterowie *The Dreamers* ową klasykę próbują wprowadzić do swojej codzienności, żyć nią tak, jakby nie umieli żyć własnym

¹⁷ Pisze o tym D. Wernikowska (2004) w kontekście tematu przestudiowanych z filmów zachowań „marzycieli”, sztuczności ich życia.

życiem¹⁸. Nawet pomysł o samobójstwie, pojawiający się już pod koniec fabuły *Marzycieli*, nie jest oryginalny – taki nienaturalny koniec egzystencji znany jest przecież z wielu filmów. Pamięć jednego z nich uaktywnia się w umyśle bohatera po zainicjowaniu samobójstwa. Czeka ją na śmierć Iza „przed oczyma duszy” widzi sceny ze znanego filmu *Mouchette* (1967) Roberta Bressona. Jak zauważył Zygmunt Kałużyński w wywiadzie z Tomaszem Raczkim (2014), „Miłość do kina łączy się tutaj ze swobodą obyczajową, wyzwoleniem spod kontroli wszystkich dotychczasowych konwenansów. To nie jest przypadkowe, że zaczyna się od zgadywanek mających sprawdzić, czy dobrze pamiętamy ulubione filmy, a kończy na granicy chorobliwej perwersji”.

Plakaty, zdjęcia, statuetki odgrywają także swoje znaczące role w tym filmie. Nic nie widnieje w nim przypadkowo. Pojawiają się akcenty związane albo z seksualnością (a takie konotacje wywołują u bohaterów ich ulubione aktorki), albo z rewolucją. Symboliczny jest w tym wypadku *collage* stanowiący ową fuzję seksapilu ze społeczną rewoltą. Otóż Matthew, który z początku dziwi się bliskim kontaktem rodzeństwa, dostaje łóżko w pokoju, gdzie wisi reprodukcja obrazu Delacroix *Wolność wiodąca lud na barykady*. Ale ta „Wolność” ma twarz Marilyn Monroe. To istotne, gdyż młodzi sprzyjają hasłom rewolucji społecznej, sami zaś tworzą swoją małą rewolucję – obyczajową, wpisującą się zresztą w rewolucję kulturową czy też seksualną swego czasu. Platformą łączącą te dwie rewolucje jest przestrzeń fizyczna mieszkania prezentująca pejzaż mentalny tego, co istnieje w wyobraźni rodzeństwa. W pokoju brata wisi plakat z robotnikiem chińskim na tle czerwonej flagi. Tam też stoi gipsowe popiersie Mao Zedonga, a w łazience nad wanną – mosiadowsy posąg Lenina¹⁹. Salon, sypialnia, kuchnia, łazienka, pokój Théa, a w końcu i infantylnie urządzony pokój Izy (z kokardkami i pluszowymi misiami na łóżku) to jednocześnie miejsca gier seksualnych. O ile Théo jest bardziej zainteresowany (ale przez prawie cały czas tylko z a i n t e r e s o w a n y) demonstracją na inkrustowanych, powiewających olbrzymimi czerwonymi flagami z młotem i sierpem ulicach, o tyle Isabelle nastawiona jest na manifestację własnej cielesności. Cierpi, gdyż bardziej pożąda nierozłączności z bratem niż więzi z zakochanym w niej Matthew. Prywatna

¹⁸ Co znamienne, w 1962 r. jeden z pionierów Nowej Fali w kinie francuskim – Jean Luc Godard – stworzył obraz *Życie własnym życiem* (franc. *Vivre sa vie: Film en douze tableaux*) o kobiecie, której się wydaje, że jeszcze zdąży żyć swoim własnym, a nie upokarzającym ją życiem prostytutki. Wszystko zaczęło się od tego, jak za ostatnie pieniądze udało się pewnego dnia do kina.

¹⁹ Warto porównać to z motywami obecnymi w filmie *Zbrodnia ojca Amaro* (*Crimen del padre Amaro*, reż. C. Carrera, melodramat, Argentyna – Francja – Hiszpania – Meksyk 2002). W dalekim Meksyku dostrzegamy z jednej strony podobizny Jana Pawła II w kręgach kościelnych, a z drugiej – statuetki Lenina w domu zadeklarowanego ateisty, antyklerykała i komunisty.

rewolucja seksualna „udaje się” więc rodzeństwu do granic wynaturzenia i nihilizmu, natomiast rewolucja kulturowa, społeczna, naukowa przez większość czasu jest u nich obecna tylko na obrazkach i w martwych posążkach. A właśnie ta rewolucja – prawdziwa, z ulic – ratuje skompromitowanym hedonistom życie. Dopiero wtedy mogą się oni ocknąć ze swego dekadentyzmu i wyjść z koktajlami Mołotowa na ulicę. Wstępują do świata, który dopomina się m.in. o taką anarchię i nihilizm, jakie są udziałem owych burżujątek – walcząc z nudą i zaostojem gaullistowskiego porządku.

Film *Marzyciele* miał być „mocnym uderzeniem” przez oddanie atmosfery rozpasania i rebelii panującej w Paryżu u schyłku lat 60. minionego stulecia. Filmem o transgresji – o przekraczaniu granic²⁰ – zwłaszcza w dziedzinie ludzkiej płciowości. Bliźnięta, żyjąc z sobą w niemal kazirodczym związku, nie mając też przed sobą żadnych tajemnic i nie okazując żadnego wstydu, oszukują się, że jest to dozwolone, skoro są rzekomo bliźniętami syjamskimi. Kary, jakie wymierzają sobie po nierozwiązaniu filmowych zagadek, wciągnięcie do owych gier młodego Amerykanina z purytańskiej rodziny (co można sądzić po listach, jakie pisze on do mamy), wagary, lenistwo, piętzenie zmysłowych przyjemności, życie na koszt rodziców – wszystko to pokazuje, w jak bajkowym, nierealnym świecie się zanurzyli, w jakim świecie postanowili żyć. Pytanie: „czy nie umieli inaczej?” pozostanie chyba bez odpowiedzi. Dopiero Matthew – po wstrząsie, jaki bliźnięta wywołały w nim pomysłem na „dowód miłości” – zmusza Isabelle do wybrania się z nim na „prawdziwą” randkę. Prawdziwą w cudzysłowie, gdyż już niejedno mają z sobą. Iza nie skorzysta z szansy; po powrocie do domu wpadnie w histerię – zazdrośna o brata, zlekceważy realną miłość młodego Amerykanina. Podobnie w ostatnich kadrach filmu – pójdzie za rewolucyjnym Théo, nie posłucha pokojowych rad przyjaciela.-

Choć Isabelle i Théo naśladową pewne sceny z filmów, warto zauważyć, że takich scen, jakie pokazuje Bertolucci, jeszcze wówczas nie ekranizowano. Dopiero właśnie owa rewolucja obyczajowa w Europie Zachodniej i za Oceanem – przełamująca wszelkie tabu zwłaszcza w dziedzinie erotyki – stworzyła takie możliwości. Na tym też polega wspomniana transgresja – nie bohaterów, lecz samych filmowców. Dzieło Bertolucciego można, tak jak czyni to Bartosz Żurawicki, ujmować w kategoriach eksperymentu z kinem, filmem, współczesnym widzom. Krytyk stoi na stanowisku, że eksperyment to jednak chybiony:

A jednak wulkan ideałów i namiętności zrekonstruowany w „Marzycielach” jest wygasły. Nie budzi na nowo dawnych emocji, dawnych sporów. Młodzi aktorzy wyłącznie odgrywają swoich rówieśników z tamtych lat.

²⁰ Podobnie widzi kwestię B. Żurawicki (2004, s. 98), który pisze: „*Marzyciele* są kolejnym w twórczości Bertolucciego zapisem doświadczenia przekraczającego normy”.

Nie jednoczą się z nimi. Film Bertolucciego, choć przywołuje rebelianckie kino Nowej Fali, ma charakter konwencjonalnego albumu ze zdjęciami na błyszczącym papierze. Zalatuje kalkulacją: co też dzisiaj, w dobie rozmaitych nostalgii za minionym stuleciem, chwyci i porwie widzów. Próżne to zabiegi – i kino, i rzeczywistość wciąż tak gwałtownie przyspieszają, że po prostu nie da się wejść dwa razy do tej samej rzeki (Żurawicki 2004, s. 98).

Przede wszystkim jednak produkcja Jeremy'ego Thomasa wywołuje jakiś niesmak. Powiedzieliśmy, że jest dziełem o transgresji, o przełamywaniu tabu. Film w wersji polskiej opatrzono informacją, że jest dozwolony od lat 15. Od 15. roku można byłoby więc pokazywać młodzieży obrazy (niemal) pornograficzne. Wiadomo powszechnie, że ze względu na owe śmiałe sceny Jake Gyllenhaal nie zgodził się grać roli Mathew; ponadto: „W Polsce możemy oglądać wersję reżyserską filmu, podczas gdy cenzura amerykańska wykluczyła z filmu sceny, które uważano za zbyt «wyuzdane»” (*Marzyciele* b.r.). Tak jak bawią się i eksperymentują z własnym ciałem, z własnymi uczuciami i emocjami bohaterowie, tak bawi się intymnością aktorów i uczuciami widzów znany m.in. ze skandalizowania reżyser. Warto chociażby przywołać jego wspomniane już *Ostatnie tango w Paryżu* (1972) czy *Ukryte pragnienia* (*Stealing Beauty*, 1996)²¹. Maria Schneider grająca w *Ostatnim tangu...* została zaskoczona przez Marlona Brando (grającego rolę Paula) i Bertolucciego nieuzgodnioną z nią, a „ukartowaną” przez nich przed wejściem na plan sceną gwałtu. Do ostatnich swoich dni grę, w której nie brakowało eksponowanej szczególnie kobiecej nagości i przekraczania granic wstydu, wspominała jako wielką traumę w jej życiu. Może z tej przyczyny tak, a nie inaczej potoczyły się jej osobiste losy. Aktorzy grający w *Marzycielach*, z inną już niż u Schneider barierą wstydu, nakłonieni zostali do ukazywania jeszcze bardziej intymnych (a jednocześnie niweczających godność osoby ludzkiej) scen.

Reżyserowi daleko do tworzenia kina dyskrecji, do subtelnego mówienia aluzjami i sugestiami, poddawania pewnych scen tylko pod domysł odbiorcy. Film 2003 r., podobnie jak ten z 1972 r., miejscami poraża werystycznymi i naturalistycznymi ujęciami – nic się tutaj nie zmieniło. Producent zapewniał, że nie chciał stworzyć dzieła kontrowersyjnego²², natomiast reżyser podkreślał dobro-

²¹ *Ukryte marzenia* (ang. *Stealing Beauty*), reż. B. Bertolucci, dramat, Francja – Wielka Brytania – Włochy 1996.

²² „Jeremy Thomas podkreśla, że mimo swojego erotyzmu «film nie jest powtórką z *Ostatniego tanga w Paryżu* – ‘Succes de scandale’. Nie ma być kontrowersyjny. To tylko wspaniała opowieść o trójce młodych ludzi na pewnym etapie ich życia. Pokazujemy wiele rzeczy, których inni nie mają odwagi pokazać, na tym polega świeżość tego filmu. Ale nie jest on kontrowersyjny. Filmy takie są uznawane za kontrowersyjne tylko dlatego, że

dziejstwa płynące z rewolucji seksualnej 1968 r., wskazując na wcześniejsze restrykcje związane z erotyką²³. To, co w filmach przywoływanych przez troje ekranowych przyjaciół było jeszcze objęte elipsą, dyskretnym przemilczeniem, w *Marzyccielach* zostało ukazane wprost i bez osłony – jako wyraz bezwzględ- nego przełamania dawniej obowiązujących zasad artystycznych, zwłaszcza w dziedzinie erotyki.

Bibliografia

Andrzejewski Ł. (2012), *Dobre kino może robić tylko niesforne dziecko, czyli dwie filozoficzne uwagi o wczesnych filmach Jean-Luca Godarda*, „Studia Filmoznawcze” nr 33 (*Film dziecięcy, dziecko w filmie*, red. S. Bobowski, Wrocław).

Białek-Szwed O. (2010), *Voyeurizm medialny na łamach polskich tabloidów*, „Oblicza Komunikacji” nr 3.

Davis M. (2010), *New Left*, w: *Encyclopedia of Political Theory*, red. M. Bevir, Los Angeles – London.

Klejsa K. (2008), *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Warszawa.

tak mało ludzi je robi. Poza tym są mniej kontrowersyjne w Europie, niż w Ameryce, która stresuje się seksem, a nie stresuje się zabijaniem. To dość dziwne. Możesz oglądać przemoc, a nie możesz nagich ludzi» (*Marzycciele* b.r.). Jest to oczywiście żal, że nie wszyscy filmowcy – „posługujący się” aktorami – chcą być obsceniczni czy wulgarni; że nie wszyscy chcą afirmować wartości niskie według skali Maxa Schellera. Gdy tylko takie zostają, w efekcie film staje się apoteozą pseudo- czy antywartości. Jest to oczywiście swoiste *signum temporis* tzw. zachodniej cywilizacji. Błąd argumentacji Thomasa polega na tym, że przecież w ekshibicjonizmie bohaterów (*de facto* aktorów) nie chodzi tylko o „nagie ciała”. Można też ironicznie odpowiedzieć Thomasowi, że owszem – kontrowersje znikną, gdy już nikt nie będzie się gorszył, ponieważ wszyscy będą moralnie zepsuci. Dodajmy, że filmowcy mieli jeszcze zamiar pokazać stosunki homoseksualne – między Mathew i Théo – ale z jakichś powodów zaniechali tego zamiaru.

²³ „Młodzi nic nie wiedzą o tamtych czasach, to dla nich czarna dziura. Jakby cenzor wyciął ducha tamtego okresu. To szalone. Bo nawet jeśli była to klęska rewolucyjnych marzeń, to rok 68. miał ogromny wpływ na zmianę ludzkich zachowań. Wszystko się zmieniło. We Włoszech karano kiedyś grzywną za całowanie się na ulicy! Współczesna młodzież, która traktuje swoją wolność jako coś oczywistego, nie wie, że większość tej wolności została wywalczona w 68” (<http://film.onet.pl/wiadomosci/o-filmie/jtx53> [dostęp: 5.09.2017]). To samo – dobrodziejstwo rewolucji seksualnej – uzmysławia też film *Tajemnica Filomeny* (ang. *Philomena*, reż. S. Frears, dramat, Francja – Wielka Brytania – USA 2013). W tym aspekcie można się z filmowcami zgodzić.

Kudrycka B. (2016), *Ukryte spojrzenia w filmach Bernarda Bertolucciego*, Gdańsk.

Kulczycka D. (2018), *Rewolucja kulturalna 1968 roku w Paryżu. Reperkusje w filmie „Marzyciele” (2003) Bernarda Bertolucciego*, w: *O wolność i sprawiedliwość. Chrześcijańska Europa między wiarą a rewolucją*, red. U. Cierniak, N. Morawiec i A. Bańczyk, Częstochowa.

Lubelski T. (2000), *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Kraków.

Marzyciele (b.r.), Filmweb, <http://www.filmweb.pl/Marzyciele> [dostęp: 5.08.2017].

Prusinowski P. (2017), *O intertekstualnym i metafilmowym charakterze thrillerów Briana De Palmy*, w: *Kultura w świecie luster. Jeszcze o niepowtarzalności i multiplikacjach w sztuce XX i XXI wieku*, red. A. Chomiuk i E. Pogonowska, Lublin.

Pużyński S., Wciórka J. (1998), *Klasyfikacja zaburzeń psychicznych i zaburzeń zachowania w ICD-10. Badawcze kryteria diagnostyczne*, Kraków – Warszawa.

Raczek T. (2014), *Perły kina – Miłość i seks: „Marzyciele”*, <http://film.onet.pl/perly-kina-milosc-i-seks-marzyciele/1j4rq>, [dostęp: 6.09.2017].

Schiller F. (2011), *List piętnasty*, w: tegoż, *Pisma teoretyczne*, „Listy o estetycznym wychowaniu człowieka” i inne rozprawy, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa.

Wernikowska D. (2004), *Pretensjonalni marzyciele*, <http://www.filmweb.pl/reviews/Pretensjonalni+buntownicy-763> [dostęp: 30.06.2017].

Żurawicki B. (2004), *Marzyciele* [recenzja], „Film” nr 02.

Filmografia

Arcand D. (reż.) (1986), *Upadek cesarstwa amerykańskiego* (franc. *Le Déclin de l'empire américain*; amer. *The Decline of the American Empire*), Kanada.

Arcand D. (reż.) (2003), *Inwazja barbarzyńców* (franc. *Les invasions Barbares*), Francja – Kanada.

Arcand D. (reż.) (2007), *Wiek ciemności* (franc. *L'Âge des ténèbres*; amer. *Days of Darkness / The Age of Ignorance*), Kanada – Francja.

Bertolucci B. (reż.) (1972), *Ostatnie tango w Paryżu* (wł. *Ultimo tango a Parigi*), Francja – Włochy.

Bertolucci B. (reż.), (1996), *Ukryte pragnienia* (ang. *Stealing Beauty*), Francja – Wielka Brytania – Włochy 1996.

Bertolucci B. (reż.), (2003), *Marzyciele* (ang. *The Dreamers*), Francja – Wielka Brytania – Włochy.

Bresson R. (reż.) (1967), *Mouchette*, Francja.

Carrera C. (reż.) (2002), *Zbrodnia ojca Amaro* (hiszp. *Crimen del padre Amaro*), Argentyna – Francja – Hiszpania – Meksyk.

Frears S. (reż.) (2013), *Tajemnica Filomeny* (ang. *Philomena*), Francja – Wielka Brytania – USA.

Godard J.-L. (reż.) (1962), *Żyć własnym życiem* (franc. *Vivre sa vie: Film en douze tableaux*), Francja.

Streszczenie
„Zabawa w kino” w filmie
Bernarda Bertolucciego pt. *Marzyciele* (2003)

W 2018 r. minęło 50 lat od wydarzeń w Europie i Ameryce, które dały początek zmianom w dziedzinie mentalności, obyczajowości, polityki. Zrewolucjonizowały światopogląd wielu ludzi na długie lata. W 2003 r. powstały dwa oddzielne filmy na temat owego przewrotu, zwanego często „rewolucją kulturalną” czy „rewolucją seksualną”: *Marzyciele* (Francja – Wielka Brytania – Włochy, reż. B. Bertolucci) oraz *Inwazja barbarzyńców* (Francja – Kanada, reż. D. Arcand). Autorka przygląda się wieloaspektowości pierwszego z wymienionych filmów, skupiając uwagę na świecie wartości, pseudo- i antywartości. Podejmuje kwestię filmów, jakie to pokolenie oglądało i jakimi żyło. Ten świat wartości humanistycznych konfrontuje z zepsuciem moralnym i pustką duchową bohaterów.

Słowa kluczowe: Bernardo Bertolucci, wartości w filmie, kino, kino nieme, rewolucja seksualna, idee, ideologie

Summary
“Fun in the cinema” in *The Dreamers* (2003) directed
by Bernardo Bertolucci

In 2018, it will have been fifty years since the events that gave rise to the changes in the field of mentality, tradition, and politics. They have revolutionized the worldview of many people for the long time. In 2003, came into being two different movies on subject of the 1968 upheaval known as the cultural or sexual revolution: *The Dreamers* (France – United Kingdom – Italy, directed by B. Bertolucci) and *The Barbarian Invasions* (France – Canada 2003, directed by D. Arcand). The author of this article considers different aspects of the first movie, focusing on the world of values, pseudo- and anti-values. She takes up the matters of movies the '68 generation watched and ideas, according to which they

lived and with which they breathed. She juxtaposes this specific humanism with the moral depravation and spiritual void of the film heroes.

Keywords: Bernardo Bertolucci, values in film, cinema, silent cinema, sexual revolution, ideas, ideologies