

Goran Radonjić

Univerzitet Crne Gore, Filološki fakultet, Danila Bojovića bb, ME–81400 Nikšić
gmrandonjic@yahoo.com

Konformizam kao upotreba znanja – Bernardo Bertolucci, Platon, spilja

Sažetak

Rad ispituje intertekstualne relacije između Bertoluccijeva filma Konformist i Platonove alegorije o spilji. Istaknut je značaj interpretacije za Platonovu alegoriju: ona je središnja i u tematici, i u obliku, i u načinu na koji se izlaže. Interpretacija svijeta neodvojiva je od interpretacije sebe. Koristeći elemente Platonove alegorije o spilji, Bertoluccijev film postaje interpretacija Platona. Istovremeno, u filmu se stvarnost interpretira Platonovim pojmovima i slikama. Preispituju se i pojmovi konformizma, spoznaje i oslobođenja.

Ključne riječi

Bernardo Bertolucci, Platon, Alberto Moravia, fašizam, alegorija o spilji, interpretacija, konformizam, znanje

Film *Konformist* (1970.) Bernarda Bertoluccija adaptacija je istoimenoga romana Alberta Moravije iz 1951. godine.¹ Premda usmjeren na problem konformističkoga izbora u doba fašizma, ima širu tematiku. Sâm Bertolucci kaže da je *Konformist* »prvo film o buržoaziji, srednjoj klasi, ne o fašizmu« (Bertolucci, Mellen, 1973: 22). Ukazuje i na to da konformizam ima korijen ne samo u konkretnom periodu i konkretnoj ideologiji nego i u borbi za moć u društvu. Bertoluccijev bi se film uvjetno mogao odrediti i kao adaptacija alegorije o spilji koju je Platon iznio u sedmoj knjizi *Države*.²

Međutim, intertekstualna relacija koju taj film uspostavlja s Platonom znatno je šira: stvara se kontekst koji usmjerava značenje svega što promatramo u filmu. Platonova alegorija otkriva nove dimenzije konformista, a filmska priča o konformistu otvara novu perspektivu glede Platona. Na taj se način problematiziraju pojmovi obrazovanja, znanja i tumačenja. U odnosu na Platonovo uvjerenje, a i mnogih drugih, da stjecanje znanja o svijetu i o vlastitome položaju čini čovjeka boljim i vodi ga k oslobođenju, Bertoluccijev film prikazuje drukčiju mogućnost – upotreba znanja kao opravdanja za konformizam. Taj aspekt, među ostalim, čini film *Konformist* važnim i za razumijevanje našega

1

Peggy Kidney napominje da postoji povijesna osnova: ubojstvo braće Rosselli koje je naredio Mussolinijev režim u lipnju 1937. godine (usp. Kidney, 1986: 47). Već i po globalnim izmjenama (u *Konformistu* ubojstvo profesora Quadrija i njegove žene zbiva se 15. listopada 1938. godine) jasno je da je to vrlo udaljena veza, ali u širem smislu ide u prilog uvjerenosti filma jer je aspekt fašističkoga terora

kojim se bave Moravia i Bertolucci bio itekako stvaran.

2

U radu ću koristiti prijevod Platonove *Države* Albina Vilhara i Branka Pavlovića (usp. Platon, 2002), a konzultirao sam i engleski prijevod Robina Waterfielda (usp. Platon, 1998).

vremena. Bertoluccijev film određuje prostor u kojem se kao ključno pitanje postavlja odgovornost pojedinca, a njegov položaj u svijetu promatra kroz odnos prema ideologijama i političkim praksama. Postavljajući takvo pitanje, poglavito na takav način, pravi se i jedna reafirmacija umjetnosti i filozofije, što može biti sredstvo za obranu ljudskosti od nihilizma i beznađa.

I

Platonova alegorija o spilji mnogima je bila inspiracija. Kao model svijeta, pruža mogućnost da se u njenim pojmovima tumače različite stvari: od razine fiktivnoga svijeta – likovi, situacije, ideje i mehanizmi koji određuju ljude i pokreću ih; pitanja spoznaje, slobode, obrazovanja; status sâmoga svijeta, pa sve do načina na koji se svijet u umjetnosti prikazuje. Razloga je više. Prije svega, to je bogatstvo i kompleksnost njenih elemenata. Spilja, zatvor, zatvorenici, okovi, vatra, Sunce, sjenke, gledanje, oslobađanje, kretanje prema gore – neki su od motiva u tom relativno kratkom fragmentu, no koji nose ogromne notacije. Valja imati na umu da je Platonova alegorija o spilji upravo to – alegorija, priča. Ona, dakle, ima književni oblik. Moglo bi se reći, na semiotički način, da ona predstavlja jedan model koji omogućuje da se nešto predoči i spozna. Više je puta istaknuto da Platon opisuje situaciju koja sličí filmskoj projekciji. U širem smislu, zato se i povezuje s predstavljanjem svijeta uopće.

Možda je još snažniji razlog u tome što je struktura Platonove alegorije u bitnome autoreferencijalna. Kao alegorija, ona po definiciji govori o jednoj stvarnosti, a misli na drugu. Smisao alegorije nije u tome što se govori, u slikama i situacijama koje se prikazuju, nego izvan predočenoga svijeta, u drugim, njima sličnim pojavama, ili općenito, u idejnoj sferi.³ Alegorija kao figura počiva na toj dvostrukosti. Stvara se mogućnost za dva tumačenja: doslovno, koje je pogrešno, i alegorijsko, koje je ispravno.⁴ Platonova priča o spilji tematizira dvostrukost: zatvorenici tumače doslovno ono što vide, naime, kao stvarnost, a zapravo se pred njima nalazi privid, dok je stvarnost nešto drugo, nešto što samo naliči na ono što ti zatvorenici vide. Javlja se sukob tumačenja. Preduvjet da se istina spozna jest da se vlastiti položaj sagleda na nov način, što znači da je tumačenje svijeta neodvojivo od tumačenja sebe.

Alegorija o spilji u svojoj osnovi ima problem tumačenja. Ta autoreferencijalnost čini je višesmislenom i praktički neiscrpnom. Govori se o dolasku do spoznaje o sebi i o svijetu, a cilj je, kako se u *Državi* ističe, preobražaj duše, »ona treba ustati iz mračnoga dana u pravi dan bitka«, i za taj uspon Sokrat kaže da je *prava filozofija (Država, 521c)*. Integralni dio ne samo sadržaja, na jednoj, i oblika alegorije, na drugoj strani, nego i načina na koji se ona izlaže jest i njena interpretacija: u pitanju je filozofski dijalog, u kojem se alegorija o spilji koristi kao način da se opiše i protumači vlastiti položaj. Taj je dijalog drama spoznaje, put prema preobražaju duše, a istovremeno i provjera valjanosti te alegorije. Situacija u kojoj zatječemo Sokrata sa sugovornicima potencira da spoznaja nije sama sebi cilj, da je ona u vezi s idejom dobra, s idejom pravедnosti, s obrazovanjem u polisu i dužnosti koju čovjek ima prema zajednici kojoj pripada. Sokrat dijalogom na metaforičan način rekreira situaciju iz alegorije. Naime, on je analogan bivšem zatvoreniku iz spilje koji se vratio da bi potaknuo druge na spoznaju i oslobođenje.

Postoji i treća razina jer mi čitamo tekst u kojem Platon rekreira Sokratov razgovor. Tekst postaje potvrda valjanosti alegorije i Sokratova dijaloga, a i

produžetak njihova djelovanja. Alegorija tako dobiva i treći oblik, treću interpretaciju: u prvom, to je doslovno oslobađanje i kretanje zatvorenika; u drugom, to je dijalog koji za cilj ima spoznaju, a u trećem, to je čitanje, dok je prostor, u kojem se odvija taj proces, sâm čitatelj. Tako i borba u vezi s preobražajem duše dobiva tri oblika. U spilji su zatvorenici i oni bi, tumači Sokrat, pružili otpor nekome tko bi ih pokušao osloboditi, pa bi ga čak i ubili (*Država*, 517a). Na drugoj razini, Sokrat svojom sudbinom – smrtnom presudom zbog kvarenja mladeži – potvrđuje i taj element, a tumačenje sad ima i konkretnu potvrdu u točno određenom društvenom poretku. Na trećoj razini, borba se prenosi na unutrašnjost svakoga od nas – u nama samima događa se otpor spoznaji i sukob tumačenja. Moglo bi se reći da na svakoj od tih razina postoje mnogi razlozi za taj otpor, ali prva razina naglašava antropološke, druga razina političke, a treća razina psihološke čimbenike. I u još nečemu uočavamo pomicanje: ono što je dano kao zbivanje u spilji postaje usmeni dijalog, a na kraju se transformira u pisani tekst.

Sokrat do kraja svjedoči istinu svojega učenja. On je odbio pobjeći i sačekao je izvršenje smrtno presude razgovarajući do kraja o filozofskim problemima – tragajući za istinom.⁵ U tom pogledu, Platonovo je pisanje nastavak Sokratove borbe za preobražaj duše, svoje i tuđih. Pišući za nas o Sokratovu dijalogu i o alegoriji spilje, Platon potvrđuje njihovu valjanost, ali vrijedi i obrnuto – čuvanjem te priče i njenim širenjem, on potvrđuje i sebe, kao čovjeka i nasljednika svojega učitelja. On se identificira sa svojim učiteljem. Iz te perspektive promatrano, zato i može stvarati tekst u kojem Sokrat govori jer i Platon postaje učitelj, pedagog (on obrazuje i usmjerava).

Na sljedećoj smo razini mi kao čitatelji Platona, a nalazimo se pred dvostrukim zadatkom: ispitati valjanost prethodnih razina i preispitati sebe. Kada god interpretiramo alegoriju o spilji, ona nas navodi na interpretiranje vlastitoga položaja, uvjeta spoznaje, a postavlja se i pitanje našega djelovanja.

Interpretirajući tu alegoriju, osjećamo kako nam njeno potpuno značenje stalno izmiče. Zato je svako značenje te alegorije samo privremeno i vezano za konkretnu situaciju u kojoj se interpretator našao. Neiscrpnost Platonove priče i njena primjenjivost u različitim situacijama znak su da ta priča ima snagu mita.

Korisno je ovdje uočiti da Platonov tekst računa na jedan poseban način tumačenja – alegorezu – jer je nedoslovno značenje ono primarno. U usporedbi s tim, pokazuje se da Bertoluccijev film nije alegorija i da ne prenosi tu dimenziju Platonova teksta. Film *Konformist* uzima Platonove slike i pojmove, postaje i sâm interpretacija Platonove alegorije jer daje jednu stvarnost na koju bi se mogla odnositi Platonova alegorija, ali sâm ne upućuje na alegorezu. On nije ni puka ilustracija Platonove alegorije jer problematizira neke Platonove elemente i unosi nove, no ne predstavlja novu alegoriju. Bertolucci kontekstualizira, povijesno situira interpretaciju Platona, i to dvostruko: upućuje na doba fašizma, ali i na analogije s vremenom u kojem je film nastao. U isto vrijeme, otvaraju se univerzalna značenja koja nam omogućavaju i da sagledamo relevantnost Platona i Bertoluccija u našem suvremenom kontekstu.

3

O alegoriji vidi više u: Škreb, 1992; Bagić, 2012.

4

Dva tumačenja mogu biti izvor komičnoga nesporednoga, ali također i tragičnoga.

5

Borges se divi Sokratovom ponašanju: »Kako zadivljuje činjenica što u tom trenutku, posljednjem u svom životu, ne kaže da uskoro umire, nego razmišlja kako su zadovoljstvo i bol nerazdvojni« (Borhes [Borges], 1990: 19–20).

II

Julia Annas kaže da je »jedini uspješni vizualni prijevod« metaforičnih termina Spilje upravo Bertoluccijev film *Konformist* (usp. Annas, 1981: 257).⁶ To ukazuje na mogućnost da se tu razmotre dva smjera tumačenja. Jedan je smjer audiovizualna interpretacija Platona (film kao interpretacija filozofije, film kao filozofija). Drugi je pak smjer interpretacija svijeta (svijeta filma i svijeta uopće) Platonovim pojmovima i slikama.

Annas smatra da film izdvaja neke važne trenutke kod Platona. Jedan je od njih da spilja ima osobine koje »sugeriraju posebno loše društvo«:

»Položaj čovjeka nije društveni vakuum; postoje ljudi u Spilji koji manipuliraju zatvorenicima, kao i sâmi zatvorenici. Zatvorenici su zatvoreni unutar danoga političkog sistema; oni su politički konformisti.« (Annas, 1981: 257)

Konformizam se uzima kao polazište kod Bertoluccija, a i kod Moravije.

Kod Platona, zatvorenici u spilji žive od djetinjstva (*Država*, 514a). Ako tu alegoriju, u kontekstu *Konformista*, tumačimo u političkom ključu, onda je to ipak donekle različito kada je u pitanju glavni lik, Marcello Clerici: on nije od djetinjstva izložen fašizmu. Za razliku od Platonovih zatvorenika, on ima i prethodno iskustvo. Naime, pamti svijet prije fašizma, a ima i mogućnost da svijet, pod utjecajem svojega profesora, sagleda iz antifašističke perspektive. Također, on nije zarobljen fašističkim idejama jer tih uvjerenja ni nema.⁷ On, zapravo, svjesno (i slobodnom voljom) bira pristupiti fašističkom pokretu.

Bertoluccijev nam film daje jednu posebnu verziju Platonove priče – iz perspektive pojedinca koji, uz punu svijest o mogućnosti drukčijega izbora, odlučuje ostati u spilji i ubiti onoga koji ga iz nje pokušava izbaviti. Film ide čak i dalje, problematizirajući djelovanje i sâmoga profesora, borca protiv režima.

U drukčijoj, psihološkoj interpretaciji, moglo bi se reći da je junak *Konformista* u izvjesnom smislu zarobljen od djetinjstva, ali željom za normalnošću, željom da *izgleda normalno*. Pritom je ideja o normalnosti konstanta, dok je tumačenje o tome što je normalno, prema junaku, promjenjivo i nestabilno jer on normalnost vidi kao konvencionalnu, kao ovisnu o trenutno vladajućoj ideologiji. Normalnost je ono gdje se u nekom trenutku nalazi većina ljudi. Zato taj junak i može postati fašist, a onda i antifašist, ili bilo što drugo čemu pripada većina. Problem za junaka u tome je što se stalno smjenjuju razdoblja u kojima neke vrijednosti bivaju prihvaćene, pa potom odbačene.

Čak i unutar istoga razdoblja, junak se suočava s kontradiktornostima između proklamiranih fašističkih vrijednosti i realnosti koja tome proturječi. Fašistička ideologija, među ostalim, ističe da se oslanja na tradiciju, Crkvu i monarhiju – afirmira obiteljske vrijednosti.⁸ U kontrastu s tim, Marcellovi susreti s fašističkim institucijama i moćnicima obilježeni su seksualnošću: u ministrovom uredu vidjet će jednu erotsku situaciju, a u Ventimigliji ured fašističkoga dužnosnika nalazi se u bordelu, gdje jedna prostitutka nosi fašističku kapu s kitom i značkom, čime se potencira taj nesklad. Kako kaže Lopez, prostor u Ventimigliji »implicira muzej, bordel, ured i ludnicu, bez jasne diferencijacije među njima«, čime se stvara »analogija između fašizma i institucionaliziranoga kaosa« (Lopez, 1976: 311). Drugim riječima, normalnost, kakvu junak traži, ne postoji.

III

Na sâmom početku *Konformista* možemo uočiti neke od ključnih elemenata u strukturi čitavoga filma. To je i ilustracija intertekstualnih veza s Platonom koje film uspostavlja. Prva dva kadra, kratka i uokvirena odtamnjenjem, odnosno zatamnjenjem, pokazuju neku sobu (ispostaviti će se kasnije, hotelsku), kroz čiji prozor čitamo natpis ispisan crvenim neonskim svjetlom: »LA VIE EST À NOUS«.⁹ Taj natpis jedini je izvor svjetlosti, što daje sobi, a onda i svijetu filma, posebnu atmosferu. Naime, ritmično se pali i gasi, motivirajući tako odtamnjenje i zatamnjenje (unositi se dilema jesu li to zapravo dva kadra ili jedan), a taj ritam traje i u nastavku. Ritam i paralelizmi bit će važna obilježja toga filma i dat će mu jedan izrazito lirski karakter. U novom, još kraćem, kadru pojavljuje se naslovni junak koji obučen leži na krevetu, zatim nam se prikazuje dio istoga natpisa, pa u dugom kadru ponovno junak. Pritom, u petom kadru gašenje neona prestaje donositi potpuno zatamnjenje, nego postupno sve više slike ostaje vidljivo i dok je natpis ugašen: isprva ostaje sve veći odsjaj na naslonu kreveta; kad telefon zazvoni (junak je to čekao) nakon nekoliko minuta, novo, dnevno svjetlo toliko je prevladalo da ono neonsko postaje tek rumena nijansa; na kraju kadra, nakon još oko minute i pol, sasvim će nestati neonski odsjaj. Sugerira se protok vremena, dolazak jutra. Montažom je postignuto da prva dva kadra (ili jedan, ovisno o tumačenju) predstavljaju ono što se vidi iz perspektive junaka koji je dan u trećem, odnosno petom kadru. Drugim riječima, na ulasku u svijet Bertoluccijeva filma gledatelj zauzima junakovu perspektivu, da bi onda objekt promatranja postao sâm junak, o kojem, osim naslovne osobine, još ništa ne znamo. Identificiranje s likom istovremeno se i podriva jer je u prvom pojavljivanju junak prekrpio lice rukom, a u sljedećem mu je lice otkriveno, ali okreće se u stranu – on, dakle, ne gleda ono što smo mi na početku vidjeli, štoviše, on odbija gledati tamo. Rezultat je te igre to da je gledatelj stavljen u poziciju junaka, ali tako da svijet vidi na drukčiji način nego što to čini junak. Ideja je da se iz jedne te iste pozicije svijet može promatrati na različite načine.

Natpis nosi poruku koju možemo shvatiti kao poticaj čovjeku da bude slobodan. Junakovo odbijanje da gleda u tu poruku mogao bi biti i znak njegova priklanjanja konformizmu. Natpis je istovremeno i jasni intertekstualni signal, aluzija na istoimeni propagandni film iz 1936. godine Jeana Renoira i

6

Općenito uzev, kada se govori o »prijevođu«, u smislu filmske adaptacije, ali i uopće u smislu prenošenja iz jednoga jezika u drugi, značenje je toga izraza, naravno, metaforično. Doslovan je prijevod nemoguć, upravo zbog toga što medij – jezik – nije neutralan, nego utječe na značenje. I u konkretnom primjeru, kada Bertoluccijev film razumijemo, među ostalim, kao adaptaciju Platonove alegorije o spilji, važno je da se tu ne radi o nekoj jednostavnoj ilustraciji Platonova učenja, nego se Platonovi pojmovi problematiziraju. Dodatno, kod Bertoluccija, križanjem dvaju narativa i dvaju modela svijeta, Moravijina i Platonova, postiže se to da oni tumače jedan drugoga.

7

Karakteristično, dok Italo Montanari na radiju čita pamflet o mističnoj alijansi između fašističke Italije i nacističke Njemačke, Marcello – zaspi na stolcu.

8

Takve su proklamirane fašističke vrijednosti u doba koje se prikazuje kod Moravije i kod Bertoluccija. Inače, poznato je da je Mussolini započeo kao socijalist, da bi formiranjem novoga pokreta najprije zastupao antiklerikalizam i republikanizam.

9

»Život je naš«.

ostalih.¹⁰ Pretvoriti naslov jednoga filma u neonsku reklamu znači istaknuti i propagandni karakter ideje koju on priopćava, a učiniti tu reklamu jedinim izvorom svjetlosti, znači ukazati na to koliko ideologija utječe na našu percepciju stvarnosti. Film nas navodi i da razmislimo o toj poruci. Treba li je uzeti kao istinitu ili je odbaciti kao propagandu? Kako uopće prepoznati razliku? Pomicanje od neonske k dnevnoj svjetlosti impliciralo bi i da se kao gledatelji od ideološke slike, privida, krećemo k istinitoj slici, prema realnosti. Općenito govoreći, film u tematsko središte postavlja egzistenciju, traganje za istinom, čovjekovo djelovanje, i to u političkoj sferi.

Ne samo retrospektivno promatrano, u usporedbi s više kasnijih scena, tu uvodnu scenu možemo tumačiti kao analognu Platonovoj spilji. Vizualni aspekt nosi jasne paralele. Na razini narativa imamo kretanje: junak iz prostora sjenki, u kojem je obasjan umjetnom svjetlošću,¹¹ izlazi, poput Platonova zatvorenika, na dnevnu svjetlost. Ali to što on izlazi u jedno sumorno zimsko svitanje, gdje sunce još nije izašlo, ostavlja nas donekle u dilemi kreće li se on prema istini. Tome doprinosi i muzika, koja od melankoličnoga tona u interijeru prelazi u neizvjesni ton koji prati odlazak na putovanje. Kako film odmiče, shvaćamo da to nije putovanje k osobnoj transformaciji i slobodi, nego put prema zločinu. U epilogu filma junak će stići u ambijent koji je analogan Platonovoj spilji.

Kao i brojne druge elemente, Bertolucci u tom filmu koristi prostor na izuzetno funkcionalan način. U Italiji dominiraju skućene, klaustrofobične lokacije, podrumi, zidovi – koji su istaknuti i u eksterijerima – s pretežno sivom, crnom i bijelom bojom (šarenilo, lampione i trake u boji srest ćemo, ironično, u sceni u kojoj su svi likovi osim naslovnoga – slijepi). I uopće, prostorom se sugerira da je Italija svijet u spilji. Nasuprot tome, u Francuskoj se javljaju široke ulice, osvijetljene prostorije, kolorit (poglavito istaknut u sceni gdje svi plešu). Francuska bi, onda, i po tome bila svijet izvan spilje. Naravno, to nije potpuna i apsolutna opozicija. Na jednoj strani, i u Italiji ima drukčijih prostora, kao što je, recimo, primorski pejzaž Ventimiglie. Na drugoj strani, i u Francuskoj, od uvodne scene, pa preko one u profesorovom stanu, sve do šume u kojoj se zbivaju ubojstva, prostori imaju značenje tjeskobe, zatvora, spilje. Problematizira se, dakle, i to gdje je spilja, a gdje slobodan prostor, kao i to mogu li se oni jasno razlučiti.

U sadašnjosti filma dano je putovanje, koje je, i doslovno i metaforički, putovanje prema ubojstvu. Doslovno, u smislu da će se ubrzo dogoditi zločin – junak mu je jedan od organizatora, a metaforički, u *flashbackovima*, promatramo ključne scene (ili scene koje on sâm doživljava kao ključne) koje vode do zločina. Njihovo asocijativno povezivanje može se tumačiti i kao uspostavljanje logike zločina. S obzirom na to da je ono kretanje glavnoga lika k mjestu zločina, jedan od učinaka jest i to da smo istovremeno smješteni u svijest zločinca, promatramo što je dovelo do toga da on postane zločinac.

Zbog strukture filma koja počiva na *flashbackovima*, drukčije nego kod Moravije, gdje je fabula dana kronološki,¹² Bertoluccijev film možemo vidjeti i kao metafizičku detekciju.¹³ Gledatelj je pozvan tumačiti što se događa i zašto, tj. postavljen je u poziciju detektiva. Gledatelj postupno otkriva osnovne elemente fabule, a zatim i ključno pitanje – tko je kriv.

Junakov suputnik (agent Manganiello) govori da je žena (saznat ćemo kasnije, profesorova supruga Anna), usprkos najavi da ostaje, otišla iz Pariza s mužem. Uvodi se *flashback*, motiviran sjećanjem junaka, u kojem se prikazuje

junakov razgovor o budućoj ženidbi i o odlasku kod ministra, gdje je izložio plan da otputuje u Pariz kod profesora.

Nakon toga, vraćamo se u narativnu sadašnjost. Tu se ponovno javlja višestrukost efekata. Junakov suputnik i dalje komentira ženino ponašanje, pa kaže da je teško razumjeti žene. Zatim se uvodi novi *flashback*: junak, odlazeći kod buduće supruge Giulije, prolazi pored zida na kojem je ispisan tekst *Res gestae divi Augusti*, a junak, u narativnoj sadašnjosti, recitira Hadrijanove stihove: »Animula, vagula, blandula / Hospes comesque corporis«. U tom kratkom segmentu sugerira se junakov tijekom misli: ženin iznenadni odlazak znači, junak to zna, njenu sigurnu smrt; to ga asocira na Hadrijanovo predsmrtno obraćanje duši, što sugerira i određenu junakovu emociju prema profesorovoj ženi; jedan rimski car asocira na drugoga, a istovremeno se sjeća kako nosi cvijeće (znak emocija) svojoj budućoj ženi. To približavanje junakovoj struji svijesti, usporedno s krupnim kadrom njegova lica, poziv je gledatelju na identifikaciju s tim likom. Asocijacije su i potvrda onoga što je rekao fašistički pukovnik u prethodnom *flashbacku*, da junaka krasi klasično obrazovanje.¹⁴

U isto vrijeme, stvara se i suprotan efekt, distanciranje gledatelja od junaka. Pitanje je ima li Marcello uopće emocije i prema jednoj od tih žena. Kasniji *flashback* pokazat će kako on u ispovijesti svećeniku svoju buduću ženu opisuje kao malograđanku. Na drugoj strani, ništa neće učiniti da spriječi ubojstvo profesorove supruge, čak će ga mirno promatrati. Ne samo kasnijim scenama nego i od sâmog početka, već od naslova, potiče se i distanciranje gledatelja od junaka. Također, govoreći prijatelju, slijepom fašistu Italiju, o namjeri da se oženi, on ne spominje nikakve emocije.

U tome i jest jedna od osnovnih Marcellovih mana. Naime, on nema emocija, nema empatije i, samim time, nema ni sposobnosti za djelovanje na osnovi emocija, pa ni za djelovanje na osnovi morala.

10

Jean Renoir snimio je sa suradnicima taj propagandni film za Komunističku partiju Francuske koja je bila dio koalicije Narodne fronte (na vlasti od 1936. do 1938. godine), gdje se kombiniraju dokumentarni i igrani dijelovi »da bi se ukazalo na potrebu prezentiranja jedinstvene fronte protiv fašizma« (Kuk [Cook], 2005: 531). Film je bio zabranjen za prikazivanje u komercijalnim kinima, ali je bio popularan u kino klubovima i specijaliziranim kino dvoranama; mislilo se da je izgubljen tijekom rata, no 1969. godine otkrivena je jedna kopija, pa je film »naglo doživio svoj prvi komercijalni uspjeh u Francuskoj u vrijeme studentsko-radničke pobune krajem šezdesetih« (Kuk [Cook], 2005: 531). Inače, *La vie est à nous* bio je i »tema prvoga 'kolektivnog čitanja' jednoga filma u časopisu *Cahiers du cinéma*, kao posljedica svibnja 1968.« (Christie, 2013: 389) Još jedan višeznačan signal je i to što Bertolucci profesoru pripisuje stvarnu adresu i telefon svoga uzora Jean-Luca Godarda: »Bio sam konformist

koji želi ubiti radikala.« (Jeffries, 2008) Možda sugerira da se, koliko se god trudili, teško možemo osloboditi konformizma?

11

Christopher Orr tumači da tu »tekst definira crveno svjetlo kao oznaku pogrešnog razumijevanja« (Orr, 1980: 45).

12

O *flashbackovima* i, uopće, o modeliranju vremena u tom filmu vidi više u: Lopez, 1976: 305–306; Marcus, 1986: 293–297; Kidney 1986.

13

O metafizičkoj detekciji vidi više u: Merivale, Sweeney, 1999; Radonjić, 2016: 124–171.

14

Clericijevo klasično obrazovanje može se shvatiti i kao motivacija za junakovu inscenaciju Platonova mita o spilji u profesorovoj radnoj sobi.

U tim paralelnim scenama može se naći i neka vrsta komentara koji se odnosi na obrazovanje. Sugerira se neophodnost da obrazovanje bude nerazdvojivo od empatije i od veze sa zajednicom.

IV

Marcello predlaže fašističkom ministru da ode u dobrovoljnu misiju u Pariz (ona će istovremeno biti i bračno putovanje), gdje će zadobiti povjerenje svojega nekadašnjeg profesora, protivnika fašizma, i otkriti njegove kontakte u Italiji. Misija je odobrena, s tim što bračni par treba na putu svratiti u Ventimigliju po dodatna uputstva. Tu Marcello saznaje da je došla protunaredba: zadatak je »eliminirati« profesora, kao primjer drugima.

U Moravijinu romanu, Marcello razmišlja o svojoj izdaji profesora Quadrija i o svojoj ulozi. Sâm nalazi analogiju s Judinom izdajom Krista, čak je razvija i produbljuje. Zatim, otkriva granice te analogije: »Analogija se gubila, nestajala je, ostavljajući za sobom samo trag ponosne i gorde ironije«. Preispitivanja završava sasvim miran:

»Ako ništa drugo, zaključiti, važno je da mu je usporedba pala na pamet, da ju je on razvio i da mu se, u jednom trenutku, učinilo da je točna.« (Moravia, 1965: 198)

Junak tumači sebe i svoje postupke u novozavjetnim pojmovima, što je motivirano njegovim obrazovanjem i iskustvom. Iako na kraju odbacuje valjanost analogije, ona ostaje važna, o čemu svjedoči i zaključak. Za čitatelja je važnost te analogije potvrđena time što je ona u skladu i s junakovim prezimeom (Clerici): on je u bitnome obilježen religijskim pojmovima.

Postavlja se pitanje uloga koje čovjek preuzima – možda donekle i sagledavanje tih uloga kao arhetipskih, a kao ključni problem postavlja se pitanje krivice. Na drugoj strani, analogija s Judinom izdajom u prvi plan stavlja Clericijevu krivicu, dok ulogu profesora Quadrija ostavlja neproblematiziranom. Bertolucci tu analogiju zamjenjuje drugom – analogijom s Platonovom spiljom – koja, na različitim razinama, otvara mnoge teme.

Scena u profesorovoj radnoj sobi u Parizu, mnogo puta interpretirana u kritici, usmjerava razumijevanje prethodnih i kasnijih scena, a i filma u cjelini, kako na tematskom, tako i na stilskom planu. Ona je zasnovana na sedmoj knjizi Platonove *Države*, gdje Sokrat izlaže alegoriju o spilji. Kao vizualno remek-djelo, ta scena ima nešto neodoljivo. Istovremeno, artificialnost joj daje izvjesnu operetsku kvalitetu.

Marcello počinje pričati kako je profesor Quadri nekada predavao u zatamnjenoj slušaonici o Platonovoj alegoriji. Zatim, zatvara jedan prozor, drugi ostaje otvoren, pa se, svjetlošću koja pada ukoso i sjenkama koje nastaju, profesorova soba transformira u prostor analogan nekadašnjoj slušaonici, a i spilji iz Platonove alegorije. Tome doprinose i kipovi na profesorovu stolu.

Značenja se stvaraju višestrukim analogijama: profesor i Marcello su, kao što će i sâm konstatirati, poput zatvorenika iz Platonove spilje. Oni su i sudionici u jednom filozofskom dijalogu, kao Sokrat i Glaukon; scena je i rekreiranje profesorovih predavanja gotovo deset godina ranije.¹⁵ Uloge su, međutim, zamijenjene. Marcello kaže da mu je profesorov glas ostao urezan u sjećanje, ali sada će njegov glas dominirati. On je taj koji govori i čije će lice biti, u nekim trenucima, obasjano svjetlošću, dok će lice profesora Quadrija stalno biti u sjenci. Marcello, na taj način, preuzima ulogu Sokrata i nekadašnju

ulogu profesora, a postavlja Quadrija u svoju nekadašnju poziciju – poziciju učenika, zatočenika. Marcellov govor praćen je gestikulacijom, a u jednom trenutku njegova visoko uzdignuta ruka postat će fašistički pozdrav, kao da time daje jednu neverbalnu interpretaciju Platonove alegorije. Potom će je sâm profesor eksplicirati, rekavši kako alegorija slična na ono što se zbiva u suvremenoj Italiji. Kada profesor upita što zatvorenici u spilji vide, on zapravo pokušava ponovno preuzeti nekadašnju ulogu – ulogu nositelja znanja, vlasnika interpretacije – ali Marcellov odgovor ponavljanje je istoga pitanja. Naime, inzistira na tome da su uloge sada zamijenjene.

Film daje kritiku i Marcella i profesora. Prethodno je Marcello ispričao Giuliji kako mu je profesor rekao da ne može nastaviti s predavanjem filozofije u fašističkoj zemlji. Zatim, u telefonskom razgovoru, prisjeća se profesorovih davnašnjih riječi: »Za mene je vrijeme razmišljanja završeno. Sada počinje vrijeme za akciju«. Akcija je bila u tome da napusti profesuru i da ode u Pariz, gdje je, kako se vidi, okupio oko sebe nekakav kružok mladih ljudi. Quadri, dakle, niti je kao Sokrat ostao sa svojim studentima i dosljedno branio svoje učenje, niti je postao revolucionar, otvoreni borac protiv fašizma. Zapravo, on je izabrao živjeti u Parizu jednim konformističkim životom, ali predstavlja ga kao borbu koja ima povijesni značaj. Još i ističe da je vjerovao u svoje studente. U tom smislu, profesor Quadri i Marcello imaju sličnosti, u izboru konformizma i u načinu na koji interpretiraju svoje postupke.

Marcello je ispričao Giuliji i da su profesora zvali Smerdjakov,¹⁶ da je jedino na njegovim predavanjima uvijek bilo puno ljudi, da su sve djevojke s prve godine bile zaljubljene u njega, da je profesor prije devet godina išao na liječenje ricinusovim uljem. Giulia smatra da će to biti »tipičan intelektualac, negativan i impotentan«, kako joj je govorio stric, onaj isti s kojim je imala nasilnu vezu. Konačna profesorova sudbina, njegova pogibija zbog ideja, vraća mu donekle sličnost sa Sokratom i još je jedna potvrda valjanosti Platonove alegorije.¹⁷

Važan je tu još jedan moment. Kod Platona se za zatvorenike u spilji kaže da »kada bi ih netko pokušao osloboditi i povesti gore, onda bi ga i ubili« (*Država*, 517a). To je, naravno, aluzija na Sokratovu sudbinu, ali i shvaćanje da ljudi, koliko god to izgledalo paradoksalno, imaju otpor prema spoznaji (odnosno, iz njihove perspektive, prema promjeni mišljenja) i prema oslobođenju. Platon kaže da bi zatvorenici onome koji bi se poželio s njima »natjecati u procjeni onih sjenki« rekli »da je odlaskom gore pokvario oči i da ne vrijedi niti pokušavati dospjeti gore« (*Država*, 517a). Zatvorenici bi, dakle, izabrali zadržati prvobitna uvjerenja. Ipak, drukčije je s junakom Bertoluccijeva *Konformista*: on na početku nema nikakva uvjerenja, pa se, samim time, niti ne vraća na fašistička uvjerenja, odbijajući profesorovo učenje. Štoviše,

15

Nerijetko se ta scena interpretira u psihoanalitičkim pojmovima, za što je povoda davao i sâm Bertolucci. I roman i film daju osnove da se razmišlja o odnosu Marcella prema različitim očinskim figurama, kao i prema majčinskim. Perspektiva ovoga rada takva je da, prije svega, ističe svjesne izbore konformista i posljedice tih izbora.

16

Ta, gotovo uzgredna, Marcellova opaska mogla bi biti posebna tema jer se u analogijama

s romanom *Braća Karamazovi*, i to ne samo u aspektu karakterizacije, otvaraju različite mogućnosti za tumačenje.

17

Primijetimo, usputno, da u narativu ima i spornih momenata, koji se ogledaju u neopreznosti Quadrijevih i u čitavom odnosu između Marcella i profesorove žene.

on ni kasnije nema uvjerenja. Karakteristika toga junaka jest da on želi odati utisak o normalnosti. Kao konformist, prilagođava se trenutno vladajućem ponašanju. Organizira ubojstvo profesora ne zato što želi sačuvati uvjerenja koja profesor može uzdrmati svojim učenjem, nego zato što, među ostalim, može ostvariti korist i tako napredovati u karijeri.

Profesor je veoma obradovan Marcellovom pričom. Naime, kaže da mu gost nije mogao donijeti bolji poklon – što je ironija jer priča govori, među ostalim, i o njegovoj krivici i služi pripremi njegova ubojstva. On tu priču i sadašnju scenu sa svojim bivšim studentom tumači kao potvrdu ispravnosti svoga učenja, kao znak da je njegovo djelovanje ostavilo trag. Ironija je da nije tako i da onome što je profesor predavao sada Marcello daje sasvim drukčije značenje.

Marcello zamjera profesoru zbog njegove nedosljednosti, ističući da nije djelima potvrdio svoje učenje: »Lijepo riječi. Vi ste otišli, a ja sam postao fašist«. Time upućuje na kontrast između Sokrata, koji je do kraja, do izvršenja smrtno presude, ostao sa svojim učenicima, i profesora Quadrija, koji je izabrao bijeg. Naravno, za gledatelja je uočljiva ironija i u odnosu spram Marcella. On je taj koji optužuje profesora za nedosljednost, a sâm je nedosljedan i daleko od Sokrata čiju ulogu pretendira preuzeti. Inzistiranje na dosljednosti i na tome da životom treba potvrditi svoje učenje potpuno je strano sâmom Marcellu jer on niti nema nikakvih uvjerenja. Najzad, sve znanje koje mu je potrebno da bi razumio talijansku stvarnost on već ima, uključujući i analogiju među sjenkama u Platonovoj spilji i fašističke propagande, ali on bira drukčiju upotrebu znanja, odnosno njegovu drukčiju interpretaciju.

Profesor Quadri odgovara da Marcello ne govori kao fašist, misleći da on nema fašistička uvjerenja. I u pravu je, ali ne u smislu koji on podrazumijeva. Marcello nije (makar i nesvjesni) antifašist, kako profesor insinuirao. Za razliku od profesora Quadrija i Itala, koji su obojica ideolozi, premda sa suprotnom orijentacijom, Marcellov je stav: prikloniti se većini. Ako je ta većina na strani fašista, bit će i on, a ako se većina okrene na stranu antifašizma, okrenut će se i on.

Na kraju scene, dok profesor otvara prozor, Marcello se brzo osvrće da bi vidio kako nadiranjem svjetlosti njegova sjenka nestaje na zidu. Platonova alegorija pripisala je sunčevoj svjetlosti simboliku spoznaje – omogućuje da ljudi umjesto sjenki i privida ugledaju istinu. Realiziranjem te metafore pokazuje se i druga strana spoznajnoga procesa i razlog zbog kojega neki ljudi pružaju otpor. Ako je čovjekova egzistencija bila (i doslovno) vezana za svijet sjenki i ako je i sâm čovjek bio pretvoren u sjenku, onda prodor svjetlosti donosi uništenje svijeta i poništenje čovjekove dotadašnje egzistencije. Svjetlost je ostavila samo prazninu na zidu. Čovjek sad treba steći neki oblik, neku boju, i to ne kao rezultat vanjskoga djelovanja, nego autentično – obrazovanjem i preobražajem duše. Međutim, za konformista nestanak svijeta sjenki znači i definitivni gubitak veze sa svijetom, povratak u stanje usamljenosti, u kojem on ne pripada svijetu, nego mu je suprotstavljen. To je upravo ono čega se konformist najviše plaši, od čega najviše želi pobjeći.¹⁸ Okrenuvši se, on samo vidi potvrdu onoga što već misli: ako ne naliči na druge ljude, ne postoji.

Sa stajališta gledatelja, pokazuje se kako ta situacija zapravo nije istinsko rekreiranje ni situacije iz alegorije spilje ni Sokratova dijaloga, nego iznevje-ravanje njihova smisla. I likovi, i odnosi, i stil kojim je scena dana, sve ukazuje na to da to nije autentičan dijalog jer ne teži ni spoznaji ni slobodi, zbog toga što u njegovoj osnovi nije empatija. To nije situacija u kojoj se duša vodi

preobražaju. U pitanju je borba za moć, težnja da se opravda vlastita pozicija i da se ovlada mišljenjem sugovornika. To vrijedi, prije svega, za Marcella, ali i za Quadrija.

Tome doprinosi i kontrast jer razgovor između Marcella i profesora Quadrija dan je paralelno s razgovorom u drugoj sobi, između njihovih supruga. Oba razgovora počinju tako što Quadrijevi iskazuju radoznalost i pitaju nešto Clericijeve: profesorova žena Giuliju pita o predbračnom seksualnom iskustvu, a profesor Marcella o motivima dolaska. Za razliku od muškaraca, međusobno suprotstavljenih, obuzetih sobom i konstruiranjem izgovora za svoj kukavičluk, žene su, emocionalnošću i empatijom, u stanju stvoriti nekakvo zajedništvo i započeti neku vrstu političke akcije. Obasjane svjetlošću, u jednoj razdraganoj, gotovo erotskoj igri, one umnožavaju neki propagandni materijal, dok muškarci u polutama vode neproduktivan razgovor, čija je svrha, u krajnjem smislu, ubojstvo jednoga od njih.

V

Marcello je mislio da je uzrok njegovim problemima to što je u djetinjstvu ubio vozača Lina, koji ga je krenuo seksualno zlostavljati. Na kraju filma otkriva da je Lino živ. Njegovo sudioništvo u ubojstvu profesora Quadrija i njegove žene nije bilo nikakvo iskupljenje zbog prolivene krvi, kako je mislio i kako je rekao svećeniku na ispovijedi. Ironično, njegovo djelovanje, među ostalim, posljedica je privida, nečega što se zapravo nije ni dogodilo. I to otkriće, kao i mnogo toga ranije, moglo bi Marcella dovesti do kajanja, do preobražaja, do promjene ponašanja, do empatije. No, kao i svaki put prije toga, tu spoznaju on interpretira tako da mu posluži kao dodatni argument da on nema krivice, da je kriv netko drugi, pa ga ono samo učvršćuje u istome ponašanju. On neprestance ponavlja isti obrazac i opet ga svjesno bira.

Od posebnoga je značaja »čudan san« koji Marcello sanja u automobilu, dok s Manganiellom ide ususret ubojstvu profesora Quadrija i njegove žene. U snu, Marcello je slijep, a Manganiello ga vodi na operaciju u Švicarsku. »Švicarska je divna«, prekida ga Manganiello. Marcello nastavlja: operaciju izvodi profesor Quadri, vid se vraća i on odlazi s profesorovom ženom. Nakon što to ispriča, smije se, sretan. San djeluje kao lak za tumačenje, čak i previše lak: on je dvostruko ispunjenje želja: kao znanje koje donosi oslobođenje i kao ostvarenje ljubavi. To je još jedna od varijacija Platonove alegorije o spilji. Švicarska bi tu bila jedan utopijski prostor u kojem se nalazi utočište, prije svega, zbog njene neutralnosti, utočište od političkih pritisaka i opasnosti. Vraćanje vida simboliziralo bi njegovo odbacivanje fašizma, povratak u nekadašnje stavove i vrijednosti. Donekle bi kao znak podrivanja te romantične, zapravo kič, situacije, mogli primijetiti da Marcello ženu koja je objekt njegove želje ne naziva Anna, nego »profesorova žena«, što bi upućivalo na edipovski odnos, odnosno na profesora kao očinsku figuru, a na njegovu ženu kao, svojevrсну, majčinsku. Nakon ispričanoga sna, Manganiello se sjeća djetinjstva i

18

Erich Fromm kaže da je konformizam u modernom društvu rješenje u kojem »pojedinač prestaje biti pojedinac; on potpuno usvaja onakvu osobnost kakvu mu pružaju kulturni obrasci; on stoga postaje upravo onakav kakvi su i svi drugi i kakav, po njihovu očekivanju,

treba biti. Iščekava oprečnost između 'ja' i svijeta, a s njom i svjesni strah od usamljenosti i nemoći. Taj se mehanizam može usporediti sa zaštitnom bojom koju neke životinje dobivaju« (From [Fromm], 1978: 165).

jedne pjesme o Švicarskoj. Kadar je isti, fokus se postepeno mijenja tako da se Marcellovo lice sve više zamućuje i, kako Manganiello počinje pjevati, Marcello mu se pridruži, pa se kamera malo pomakne u stranu da bi u središte ekrana, u krupni plan, došlo Manganiellovo lice. Nakon reza, u sljedećem ih kadru i dalje čujemo kako pjevaju, ali se automobil prikazuje izvanjski, kako prolazi putem. Kamera se u vožnji sve više odvaja od njega, da bi na raskrižju auto otišao jednim putem, kamera drugim, a umjesto pjevanja javlja se prijetuća muzika. Između dvaju puteva sve je veći prostor, a u njemu je ograda.

Ironično je već i to što o Švicarskoj, kao prostoru bijega od političkoga nasilja, pjevaju dvojica fašističkih agenata koji prostor u kojem djeluju čine političkim paklom. Ironija je i što, nakon sna koji bi ga mogao navesti da radikalno promijeni svoj život, Marcello potpuno bezazleno prihvaća suputnikovu pjesmu. Poglavitno je ironija što taj, potencijalno presudni, san ništa neće promijeniti, nego će Marcello ubrzo sasvim mirno promatrati ubojstvo profesora i njegove žene. Ironiju dodatno pojačava i to što Manganiello komentira kako »ljubav može nekada učiniti čuda«. San i samospoznaja, koju on potencijalno nosi, ne pokreću Marcella ni na kakvu akciju, zato što bira spoznaju ili ignorirati ili ju reinterpreterirati kako bi opravdao svoje već postojeće izbore. Ne pokreće ga ni emocija jer on zapravo emocija nema. Umjesto da ga taj san pokrene da zadobije individualnost – novo, vlastito i slobodno lice – on postaje bezličan. To naglašava i filmski stil, doslovno mu oduzimajući lik. Također, izmicanje kamere od automobila, razdvajanje na raskrižju, kao i ograda između dvaju puteva, simbolizira i naše sagledavanje obojice likova, našu, prije svega moralnu, distancu od njih, neku vrstu nagovora da krenemo drukčijim putem.

U filmu se javljaju i elementi humora. Fotografija Stanlija i Olija koja se pojavljuje na prozoru plesne dvorane uspostavlja analogiju između tih dvaju likova nijeme filmske komedije s Marcellom i Manganiellom. Taj detalj ukazuje i na dvosmislenost tumačenja. Naime, Manganiello i Marcello likovi su koji čine zlo, ali Zlo nije jednoznačno, nego ima i komične dimenzije. One zlo ne čine manjim, nego upravo užasnijim, zato što neka vrsta bezazlenosti, koju ti zločinci posjeduju, samo naglašava grozote njihovih postupaka. Ta analogija ističe i kontrast između Marcella i Manganiella. Njih dvojica nemaju gotovo ništa zajedničko, ni na izvanjskom ni na unutrašnjem planu. Pojavljuju se, međutim, sličnosti u grotesknom smislu jer su oni pandan junacima nijemih komedija, naoko bezazlenoga ponašanja, pjevaju pjesmu o Švicarskoj koju su naučili u djetinjstvu, da bi se odmah potom, svojom ulogom u ubojstvima, pretvorili u mračne groteske. Ta je groteska još više naglašena nakon ubojstva profesora Quadrija. Profesorova žena bježi prema autu u kojem su Marcello i Manganiello, a vrišti u užasu nakon što prepozna Marcella, dok su njih dvojica bez ikakve reakcije. Dodatno, Manganiello zatim izlazi iz automobila, govori kako su svi isti, »kukavice, pervertiti i Židovi«, te da bi ih on sve uza zid, potom urinira.¹⁹ Obojica odbijaju bilo kakvu odgovornost za zlodjela i pozivaju se na izvršavanje naređenja. Manganiello će se pozvati i na sudbinu, a Marcello će, da bi se opravdao, izgraditi jednu sofisticiraniju interpretaciju svijeta. Rezultat je da, iz naše perspektive, kulturni i obrazovani konformist, poznavatelj poezije i filozofije, zaslužuje veću osudu od prostaka s kojim se udružio.

Manganiello pripovijeda da je njegov šef bio ljut kad su on i njegovi pomagači ubili četvero ljudi na sličnoj misiji u Africi, a ispostavilo se da je to bilo nepotrebno. Spominje da ih je šef nazvao zvijerima, na što je on uzvatio: »Mi smo ljudi, ne zvijeri.«²⁰ On tu nastupa gotovo kao branitelj ljudskoga dostojanstva i

to naglašava gestikulacijom, dizanjem prsta. U kontekstu općih zbivanja, kao i onih koja neposredno slijede, to je jedna užasna groteska i ironija.²¹

Ti elementi, a i mnogi drugi u filmu *Konformist*, imaju i šire, antropološke konotacije. Ljudi mogu biti i takvi: mogu misliti o filozofskim problemima, citirati drevnu poeziju, sanjati o otkrivanju istine i o ljubavi, maštati o utopijskom mjestu bez političkoga nasilja, bezazleno pjevati, govoriti o ljudskom dostojanstvu, i to sve dok idu prema ostvarenju zločina koji su organizirali. Ne samo da nemaju nikakvu grižnju savjesti nego ili mirno promatraju ubijanje nevinih ljudi ili čak tijekom toga zločina vrše nuždu. To nisu junaci poput onih kod Shakespearea ili Dostojevskoga (primjerice u *Macbethu* ili *Zločinu i kazni*), kojima savjest neće dozvoliti da se smire nakon počinjenoga zla, nego su to ljudi koji su za svoje postupke konstruirali opravdanje – mogu poslužiti sudbina, psihologija, filozofija ili bilo što drugo – i iskreno će se začuditi kad im netko spomene da razmisle o svojoj odgovornosti. To nije ni svijet poput onih kod Shakespearea ili Dostojevskoga gdje se na kraju uspostavlja red i pravda. Ipak, kod Moravije svijet je još uvijek takav: Marcello i njegova obitelj bivaju pogođeni mitraljeskom paljbom iz zrakoplova, što ima značajnije Božje kazne. Moravijin kraj djeluje kao potvrda postojanja jedne više, Božje pravde. Problem je s tim što čitatelja ostavlja u jednoj vrsti zadovoljstva svijetom, pa i sobom, s obzirom na to da stvara dojam kako je spoznajom o toj priči o konformistu i potvrdom o funkcioniranju Pravde čitatelj izvan opasnosti i da ga to znanje stavlja izvan iskušenja kojima je junak izložen. Drukčije je, naravno, kod Bertoluccija. Bertoluccijev završetak, a i čitav film (vidjeli smo, i u sceni u podrumu, a i u drugima), stavlja gledatelja u prvi plan, skreće pažnju na njegovu odgovornost, na njegove izbore, navodi ga na pitanje o svom ponašanju i svom identitetu.

I sama činjenica da je Bertolucciju zasmetao Moravijin završetak govori o drukčijoj viziji svijeta. U filmu *Konformist* svjedočimo padu režima koji je počivao na zločinačkoj ideologiji, ali zločinci su se i u novom poretku, onom antifašističkom, priklonili većini, spremni špijunirati svoje prijatelje, ljudima pripisivati krivicu, pa možda i činiti veće zlo. Sugerira se da potencijal za zlo postoji u samom čovjeku, da njegov uzrok nije neka ideologija ili da to svakako nije samo ona. Jedan je od načina da se tom zlu suprotstavimo razvijanje empatije, čemu može doprinijeti i umjetnost. Među ostalim i taj Bertoluccijev film.

19

Taj će motiv varirati Francis Ford Coppola u filmu *Kum*, u sceni ubojstva Kumova tjelohranitelja Paulieja Gatta, gdje se značenja stvaraju u odnosu među trima elementima koji su spojeni u kadru: automobil u kojem se odigrava ubojstvo, jedan od gangstera, Peter Clemenza, urinira, a u pozadini je Kip slobode.

20

Millicent Marcus ističe kako se Manganiello na dva mjesta u filmu prisjeća te epizode iz Afrike i da to dvostruko spominjanje »sugerira ne samo njegov neuspjeh u razrješenju toga problema nego i Bertoluccijevo inzistiranje da primijenimo moralne lekcije te parabole na ubojstvo koje će se ubrzo dogoditi« (Marcus, 1986: 292).

21

Taj element zasnovan je na epizodi iz romana u kojoj agent (kod Moravije se zove Orlando – aluzija na Ariosta – a kod Bertoluccija Manganiello, etimološki: pendrek) priča Marcellu, uz isti zaključak, da je s pomagačima ubio profesora i ženu, a da mu je naknadno šef rekao da je već bila poslana protunaredba za obustavljanje akcije (usp. Moravia 1965: 282). Premještanjem te epizode neposredno pred ubojstvo i njenim modificiranjem, tako da se odnosi na vrlo sličnu situaciju iz prošlosti, ona počinje djelovati kao upozorenje u vezi s aktualnim događanjem i kao mogući razlog da se naredba ne izvrši. Pojačava se karakterizacija konformista – njega baš ništa ne može pokrenuti niti da nešto poduzme da spriječi zločin, niti da se promijeni.

VI

Smisao je Platonova učenja da spoznaja istine, tj. razumijevanje mita o spilji, treba voditi oslobođenju. Čovjek najprije stječe spoznaju o vlastitome položaju, a onda i impuls prema oslobođenju. To bi oslobođenje trebalo biti kako za pojedinca, tako i za zajednicu kojoj pripada. Polazište za nešto takvo osjećanje je pripadnosti nekoj zajednici, zasnovano na empatiji. Pojedinac sebe treba osjećati kao neodvojivi dio zajednice.

Postoji mogućnost i za sasvim drukčije ponašanje. Spoznaja o karakteru vlastitoga položaja i o karakteru društva u kojem se pojedinac nalazi može navesti čovjeka da, umjesto borbe za slobodnije društvo, tj. za slobodu zajednice, odluči odustati od te borbe. Ne samo to nego se može posvetiti i tome da u postojećem poretku isposluje nešto za sebe osobno. To je zato što takvoga čovjeka položaj drugih ljudi ne dodiruje. On nema empatiju, pa nema ni osjećaj pripadnosti nekoj zajednici. On spoznaju ne koristi kao sredstvo pomoću kojega bi se borio da sebe i druge oslobodi od ropstva, nego je to za njega sredstvo pomoću kojega bi mogao ostvariti neku privilegiju u sustavu koji ne želi u bitnome mijenjati. Spoznaja je za njega neka vrsta robe za trgovanje s vlastima.

Marcello iz *Konformista*, mišljenja zasnovanoga na jednoj takvoj logici, ulazi u fašističku partiju ne zato što istinski vjeruje u tu ideologiju, čak se niti ne pretvara da vjeruje, nego tako što trguje svojim znanjem i svojim kontaktom s izvorom znanja, a sve da bi napredovao u karijeri. Isto tako, na kraju filma ponudit će znanje o svom prijatelju Italuu, vičući da je u pitanju fašist.²²

U epilogu filma, nakon što na radiju objave vijest o padu Mussolinija, Marcello na poziv Itala izlazi. Giulia ga pita zašto, a on kaže da želi vidjeti kako pada jedna diktatura – zauzima određenu distancu, kao da se radi o nekom povijesno važnom događaju kojem želi prisustvovati, a ne o padu režima kojem je pripadao. Giuliju je strah zbog »posla s Quadrijem«, a Marcello je miran jer je, veli, obavljao svoju dužnost. Na Giulijino pitanje što će raditi, on odgovara: »Isto što i svi koji su mislili kao ja. Kad nas ima mnogo, nema rizika.« I u novoj situaciji on se priklanja konformizmu. Potpuno odbacuje bilo kakvu odgovornost, iako zna da nije obavljao nikakvu dužnost, nego je sâm inicirao zavjeru protiv profesora Quadrija. On, važno je, nema nikakvu griznju savjesti.

Tri posljednja kadra u završnoj sceni Bertoluccijeva filma još jednom aktualiziraju vezu s Platonovom alegorijom. U prvom od tih kadrova junak dolazi pored vatre i, oprobavši njenu toplinu, sjedne na zidić, nasloni se na rešetke, leđima okrenut prema kameri. Vatra je s njegove lijeve strane (uz nju su novine – asocira na političku, ideološku sferu, nestalnu i promjenjivu),²³ a malo ispred njega nalazi se bicikl. Sljedeći kadar pokazuje mladića (nagoga, što se vidjelo u prethodnom kadru) koji pušta glazbu preko gramofona, a ona će se čuti do kraja; mladić leži na krevetu iza junaka i okreće se. U posljednjem kadru pokazuje se otpozadi, kroz rešetke, junakova glava u krupnom planu, osvijetljen je slijeva (izvor svjetlosti je, znamo, vatra) i polako se okreće udesno prema kameri, dok mu tim pokretom lice izlazi iz sjenke na svjetlost, da bi na kraju gledao izravno u kameru nekih dvadesetak sekundi. Rez. Kraj filma.

Junak se okreće ne prema vatri, nego na suprotnu stranu od nje.²⁴ Sa stajališta filmske forme, taj okret ima dvostruko značenje. Dva posljednja kadra povezana su rezom na pravac pogleda, pa bi onda i junakov pogled bio pogled na

mladića, što bi značilo da smo kao publika smješteni u mladićevu perspektivu. Istovremeno, budući da se radi o posljednjem kadru filma, on ima i šire značenje: on nas izvodi iz iluzije pokretnih slika, skreće pažnju na uvjetnost prikazanoga svijeta.

Taj pogled u kameru, tj. u publiku, znak je i završetka filma, koji se može shvatiti i kao brechtovski efekt začudnosti (njem. *Verfremdungseffekt*, *V-effekt*),²⁵ koji skreće pažnju publici na odgovornost i poziva na zauzimanje stava.²⁶

Prizorom u kojem se s junakom gledamo kroz rešetke, zajedno sa svjetlošću vatre i sjenkama, kao i općom tematikom filma, stvara se još jednom asocijacija na tamnicu, na Platonovu spilju. Pritom se postavlja pitanje tko je zapravo u tamnici. Cjelina filma govori da je u tamnici (tamnici konformizma) sâm junak. Ipak, završna slika (koja, rekosmo, traje nekih dvadesetak sekundi) problematizira tu poziciju. S jedne strane rešetaka, nalazimo se mi, a s druge, junak. Položaj vatre, koja se nalazi s njegove strane, pomaknulo bi junaka više izvan spilje, kao i to što je junakovo lice osvijetljeno. Tome u prilog ide i rekvizit koji je u drugom planu – bicikl – jer on sugerira mogućnost odlaska, pa prema tome i slobode. Samim time, publika je stavljena u poziciju Platonovih zatvorenika. Slika koja označava prijelaz iz svijeta filma u naš svijet skreće pažnju i na poziciju gledatelja u realnosti, a to je da on sjedi u zamračenoj dvorani i promatra projektirane slike, dok je izvor svjetlosti iza njega – aktualizira, dakle, mnogo puta spominjanu analogiju između scene u Platonovoj spilji i filmske projekcije.

Možemo ići i korak dalje pa reći da je tu zapravo svatko u tamnici, i publika i junak. Junak djeluje kao spojen za rešetke, a u posljednjim kadrovima, umjesto da od njih ode, da pobjegne (pa i biciklom), on se i doslovno prikuje za njih. To je analogno s njegovom općom pozicijom, čemu odgovara i njegov pokret od vatre nazad prema tamnici. Junaku Bertoluccijeva *Konformista* spoznaja nije donijela oslobođenje. Naprotiv, on se svjesno okreće, svjesno bira konformizam, bira ropstvo. Štoviše, on spoznaju, kao i u sceni u profesorovoj radnoj sobi, upravo koristi kao razlog i opravdanje svojega izbora.

VII

Spoznaja, uključujući i samospoznaju, dakle, ne vodi nužno oslobođenju jer i nakon spoznaje čovjek ima izbor kako postupiti. Bertoluccijev film definira upravo takvu situaciju u kojoj čovjek svoj moralno problematičan izbor pravi

22

Ironično je što nema nikoga tko bi bio zainteresiran za Marcellovu trgovinu, čuju ga samo prostitutke. No možda se može razmišljati hoće li novi vlastodršci osuditi Marcella kao zločinca ili će im on biti koristan kao službenik klasičnoga obrazovanja, s potrebnim znanjem i iskustvom.

23

Možemo se, recimo, zapitati i gori li vatra od novina. No od kojih? Onih u kojima su slavljani *Duce* i fašizam ili od onih koje najavljuju (i slave) novu vlast? Što to pak onda govori o općem stavu prema ideologiji i o mogućnostima ljudskoga položaja?

24

Tu se, kao i u opisu junakove geste i u njejoj simboličari, razlikujem od tumačenja koje nudi Annas: »Marcello pravi na kraju bolni okret prema vatri i nama se ne ostavlja sumnja da on, čak i po izvjesnu vanjsku cijenu, neće više živjeti prema onome što može vidjeti da su lažne vrijednosti« (Annas, 1981: 258).

25

O tome efektu vidi više u: Suvin, 1970.

26

Kidney tumači da junak na kraju »gleda izravno u gledatelja, pozivajući ih da ga osude i u nadi da će razmisлити o vlastitim impulsima konformizma« (Kidney, 1986: 54).

koristeći spoznaju kao opravdanje. Takvo je opravdanje lažno jer je u pitanju svjesna samoobmana.

To ukazuje na univerzalnost, pa i na aktualnost, *Konformista* i za naše vrijeme. Jedan od važnih pojmova kojima se opisuje suvremenost jest *post-istina*. Taj pojam ukazuje na stanje u društvu u kojem nije bitna istina, nego emocije i uvjerenja: ne formira se mišljenje na osnovi činjenica i istine, nego se na osnovi već formiranih stavova i uvjerenja pravi interpretacija istine. Znanje se koristi ne za provjeru i modificiranje stavova, nego kao njihov dodatni argument, ili je pak sasvim obesmišljeno.

Moglo bi se reći da, tumačeći svijet Platonovom spiljom i Platonovu spilju svijetom, Bertolucci sugerira i da film, umjetnost uopće, ima, osim estetske, i jasnu obrazovnu funkciju.²⁷ Film, kakav je *Konformist*, može nas voditi prema spoznaji i potaknuti nas da krenemo prema oslobođenju.²⁸

Nakon što nam je prikazao filmskoga junaka koji, osvjetljen spoznajom, ipak odlučuje pristati na konformizam, na ropstvo, film *Konformist* i njegov autor podsjećaju publiku da se i ona sama nalazi u jednoj vrsti Platonove spilje, u kino dvorani. U njoj je publika gledala projektirane slike, ali je bila izložena spoznaji o prirodi svojega položaja. Time je postala sudionik u dijalogu, čiji su ciljevi, osim estetskoga, spoznaja i oslobođenje. Završnim kadrom se i neposredno naglašava to izvođenje gledatelja iz pozicije promatrača u poziciju sudionika u dijalogu. Usmjeravanjem pogleda prema samom gledatelju, neposredno prije nego što će svjetlo u kino dvorani učiniti da sjenke i doslovno nestanu (kao na kraju scene u profesorovoj radnoj sobi), film i njegov autor naglašavaju odgovornost pojedinca i kao da pitaju:

»A Vi, za što ćete se Vi sada opredijeliti, sada kad imate znanje?«

Znanje može voditi i ropstvu i oslobođenju.

Literatura

Annas, Julia (1981): *An Introduction to Plato's Republic*, Clarendon Press, New York.

Bagić, Krešimir (2012): *Rječnik stilskih figura*, Školska knjiga, Zagreb.

Bertolucci, Bernardo (1970): *Il Conformista*, igrani film, Mars Film, Marianne Productions – Maran Film, Rim – Pariz – München.

Bertolucci, Bernardo; Mellen, Joan (1973): »A Conversation with Bernardo Bertolucci«, *Cinéaste* 5 (1973) 4, str. 21–24.

Borhes, Horhe Luis [Borges, Jorge Luis] (1990): »Beskonačnost«, u: Horhe Luis Borhes [Jorge Luis Borges], *Usmeni Borhes*, prev. Anđelija Stanojević – Predrag Marković, Rad, Beograd.

Christie, Ian (2013): »Renoir between the Public, the Professors, and the Polls«, u: Alastair Phillips, Ginette Vincendeau (ur.), *A Companion to Jean Renoir*, Wiley-Blackwell, Oxford, str. 375–394.

From, Erich [Fromm, Erich] (1978): *Bekstvo od slobode*, prev. Slobodan Đorđević – Aleksandar I. Spasić, Nolit, Beograd.

Jeffries, Stuart (2008): »Bernardo Bertolucci: 'Films Are a Way to Kill My Father'«, *The Guardian* (22. 2. 2008.). Dostupno na: <https://www.theguardian.com/film/2008/feb/22/1> (pristupljeno 1. 2. 2021.).

Kidney, Peggy (1986): »Bertolucci's *The Conformist*: A Study of the Flashbacks in the Narrative Strategy of the Film«, *Carte Italiane* 7 (1986) 1, str. 47–56. Dostupno na: <https://escholarship.org/uc/item/9m0230kh> (pristupljeno 1. 2. 2021.).

- Kuk, Dejvid A. [Cook, David A.] (2005): *Istorija filma*, sv. 1, prev. Mirjana Nikolajević, Clio, Beograd.
- Lai, Sandro (2002): *Bernardo Bertolucci: A cosa serve il cinema*, dokumentarni film, RAI, Rim.
- Lopez, Daniel (1976): »Novel into Film: Bertolucci's 'The Conformist'«, *Literature/Film Quarterly* 4 (1976) 4, str. 303–312.
- Marcus, Millicent (1986.): »Bertolucci's *The Conformist*: A Morals of Change«, u: Millicent Marcus, *Italian Film in The Light of Neorealism*, Princeton University Press, Princeton 1986., str. 285–312, doi: <https://doi.org/10.2307/j.ctvx5wb15.19>.
- Merivale, Patricia; Sweeney, Susan Elizabeth (1999): *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story From Poe to Postmodernism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Moravia, Alberto (1953): *Konformist*, prev. Nikša Stipčević, »Otokar Keršovani«, Rijeka.
- Orr, Christopher (1980): »Ideology and Narrative Strategy in Bertolucci's 'The Conformist'«, *Film Criticism* 4 (1980) 3, str. 41–48.
- Plato (1998): *Republic*, prev. Robin Waterfield, Oxford University Press, New York.
- Platon (2002): *Država*, prev. Albin Vilhar, Branko Pavlović, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd.
- Radonjić, Goran (2016): *Fikcija, metafikcija, nefikcija: modeli pripovijedanja u srpskom i američkom romanu šezdesetih i sedamdesetih godina XX vijeka*, Službeni glasnik, Beograd.
- Suvin, Darko (ur., 1970), *Uvod u Brechta*, prev. Darko Suvin *et al.*, Školska knjiga, Zagreb.
- Škreb, Zdenko (1992): »Alegorija«, u: Dragiša Živković (ur.), *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd 1992.

Goran Radonjić

Conformity as the Use of Knowledge – Bernardo Bertolucci, Plato, Cave

Abstract

This paper examines the intertextual relations between Bertolucci's film The Conformist and Plato's allegory of the cave. The importance of interpretation for the Plato's allegory is emphasized: it is central in the thematic, in its form, and in the way it is communicated. The interpretation of the world is inseparable from self-interpretation. By using elements from Plato's allegory of the cave, Bertolucci's film becomes the interpretation of Plato. At the same time, the reality of the film is interpreted in Plato's terms and images. The concepts of conformism, knowledge and liberation are explored.

Keywords

Bernardo Bertolucci, Plato, Alberto Moravia, fascism, allegory of the cave, interpretation, conformity, knowledge

27

Naravno, osim što reafirmira Platonovo učenje, Bertolucci je i u jednoj implicitnoj polemici u odnosu na Platonovu negaciju umjetnosti.

28

Sâm Bertolucci odbacuje viđenje prema kojem bi film trebao biti sredstvo kako bi se poslala poruka. U jednom dokumentarnom

filmu iz 2002. godine kaže: »Nemam potrebu slati poruke, davati izjave. Zanima me slijediti neke svjetlosti i sjenke koje prolaze u očima mojih likova«. O tome vidi više u: Lai, 2002. Jasno je da se tu misli na izravno, propagandno djelovanje, a ne na impuls prema novom, kritičkom sagledavanju sebe i svijeta.