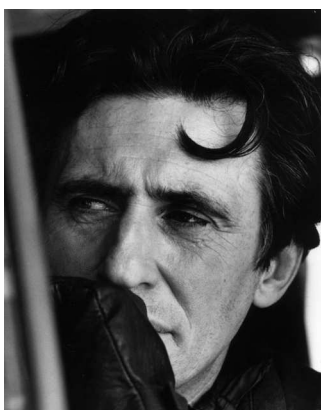


Podjejrzeni Bryana Singera

Przypadek kłamstwa narracyjnego

JACEK OSTASZEWSKI



Podjejrzeni, reż. B. Singer (1995)

Nikt i nic nie jest tym, czym się wydaje.

Janet Place

Jedną z podstawowych rzeczy w konstrukcji opowiadania jest zasada wiarygodności narratora¹. W równej mierze dotyczy to opowiadania o rzeczywistości jak narracji przedstawiającej fikcję. Zdarzenia, które w ramach filmu fabularnego przedstawia narrator, muszą być prawdą w ramach fikcyjnego układu odniesienia. Jeśli narratorem jest jedna z postaci świata przedstawionego (tzw. narrator homodiegetyczny), to może się zdarzyć, że będzie on błędnie oceniać zdarzenia lub źle interpretować zachowania czy motywacje postaci, nie powinien natomiast prezentowanym zmyśleniem uniemożliwiać rozpoznania horyzontu odniesienia. W przeciwnym razie nieprzewidywalność zdarzeń i niepewność co do ich statusu mogą zniweczyć zainteresowanie odbiorcy fikcją i możliwość wyobrażeniowego uczestniczenia w niej.

Jak zauważa Umberto Eco, ze względu na model intrygi fabularnej, kryminał stanowi najbardziej metafizyczną i filozoficzną odmianę opowieści. Przedstawia on – w stanie czystym – historię domysłów osnutą wokół zagadki: kto jest winny? Do jej rozwiązania zmierza na drodze czysto racjonalnego wnioskowania, które prowadzi do wykrycia winnego zbrodni i przyczyn jego postępu². W toku śledztwa obnażane są słabości postaci, ich wątpliwe postęпки i miałość tego świata, lecz w końcowym rozrachunku liczy się tylko prawda, w obliczu której nawet kara dla winowajcy nie ma już większego znaczenia. Wzór śledztwa, typowy dla kryminału, jest prostą a zarazem idealną manifestacją podstawowych mechanizmów narracji – chaos zdarzeń, zachowań i obserwacji uporządkowywany zostaje w chronologiczny łańcuch przyczyn i skutków, wyjaśnieniu podlegają także cele i motywacje postaci. Rzeczywistość, w którą wdarła się zbrodnia, odzyskuje równowagę, przywracając pozostałym postaciom – a wraz z nimi odbiorcom – wiarę w racjonalność świata. Dlatego też wspomniana zasada wiarygodności narratora zdaje się wręcz imperatywem w opowiadaniu kryminalnym. Z siły tego imperatywu dobrze chyba zdają sprawę próby jego złamania, jak na przykład ma to miejsce w powieści Agaty Christie *Zabójstwo Rogera Acroyda*, w której mordercą okazuje się narrator.

Wydaje się że naruszenie tej rudymen tarnej normy może mieć jeszcze donioślejsze konsekwencje w przypadku opowiadania filmowego, ponieważ podstawowym kanałem informacji narracyjnej w filmie są przedstawienia obrazowe, wobec których działa przyzwyczajenie kulturowe, które można ująć za pomocą stwierdzenia często powtarzanego przez postacie filmowe: wierzę w to, co widzę. Dlatego też pogwałcenie zasady mówienia – czy też przedstawiania – prawdy chcę zilustrować przykładem filmu kryminalnego. *Podejrzani* (1995) Bryana Singera stanowią o tyle niezwykle przypadek, że manipulacja perspektywami narracyjnymi w połączeniu z kłamstwem narracyjnym prowadzi do finałowej konfuzji widza – w punkcie kulminacyjnym odkrywa on, wraz z agentem Davem Kujanem (Chazz Palminteri), że został wprowadzony w błąd. Doznaje wprawdzie w tym momencie pewnej satysfakcji emocjonalnej, lecz na płaszczyźnie poznawczej ma podstawowe trudności ze zrekonstruowaniem przebiegu zdarzeń. Zanim jednak dojdziemy do tego, jak to jest możliwe i jakie są tego konsekwencje dla rozumienia i interpretacji filmu, nieco musimy przybliżyć przedstawioną w filmie Singera historię i sposób prowadzenia narracji.

Film rozpoczyna scena rozgrywająca się na statku zacumowanym w porcie w San Pedro. W nocnej scenerii widzimy pokład statku, na którym podziurawione beczki, lejące się z nich paliwo oraz porozrzucane zwłoki i broń świadczą o stocznej walce. Wszystko to stanowi tło konfrontacji między najwyraźniej rannym Keatonem (Gabriel Byrne) i Keyserem Soze. Scenę rozpoczyna zbliżenie zapalanych przez Keatona zapalek, od których zapala on papierosa, a następnie strugę lejącego się po pokładzie paliwa. Pełznący płomień nie dosięga uszkodzonych beczek, ponieważ gasi go strumień moczu oddawanego z górnego pokładu przez mężczyznę w czarnym płaszczu i kapeluszu, którego rozpoznanie – poza padającym pseudonimem Keyser – jest niemożliwe. Kamera starannie kadruje jego sylwetkę z pominięciem twarzy. Po krótkiej wymianie zdawkowych informacji, wśród których wyróżnia się sprawdzanie, która jest godzina (co sugeruje, że działają w myśl jakiegoś planu), Keyser Soze przekłada broń z prawej do lewej dłoni, wymierza ją w stronę Keatona i po cięciu do ogólnego planu statku słyszymy dwa strzały. Po czym widzimy zarys sylwetki Keysera Soze filmowany w zwolnionym tempie, jak wznieca na pokładzie pożar od rzuconego niedopałka papierosa, dopełniając dzieła zniszczenia, które wcześniej planował Keaton. Scenę uzupełniają plany przedstawiające płomień ogarniające pokład i wybuchy beczek oraz kończący ją kontrplan gmatwaniny lin i sterty palet na nabrzeżu portowym. Najazd na bęben kończy się przenikaniem do ujęcia, w którym Roger „Verbal” Kint (Kevin Spacey) składa zeznanie w biurze prokuratora stanu Kalifornia (Kint nosi pseudonim Verbal, który w jednej z polskich wersji tłumacz fortunnie przełożył jako Pleciuch).

Szczegółowe streszczenie tej krótkiej sceny jest niezbędne, ponieważ sceny otwierające pełnią kluczową rolę w umiejscawianiu przez widzów akcji, określaniu przynależności gatunkowej filmu, budowaniu oczekiwań i stawianiu hipotez co do dalszego rozwoju akcji. Początek filmu ujawnia też, jak twórcy filmu wykorzystują konwencje stylistyczne (sposób kadrowania, montaż, dźwięk) jako nośnik informacji narracyjnej.

Nabrzeże portowe, Los Angeles, pora nocna, stoczona walka, której ostatnim akordem jest spotkanie dobrych znajomych, zakończone strzałami i pożarem –

wszystko to zapowiadałoby kryminał nawiązujący do tradycji filmów noir, z typowym dla nich rozpoczynaniem opowieści od przedstawienia „końca” głównego bohatera. To zaś nakazuje wzmóc czujność, bowiem – jak wiadomo – w czarnych kryminałach *nikt i nic nie jest tym, czym się wydaje*³. Przy rozpoznawaniu i interpretacji wszelkich dwuznaczności przedstawienia należy podejrzliwie traktować nawet to, co na mocy konwencji stylistycznych i narracyjnych wydaje się oczywiste, i zawsze być przygotowanym na zrewidowanie oczekiwań co do rozwoju wypadków.

Ponieważ każdy film jako tekst implikuje i konstruuje swojego widza modelowego, zatem dla skrajnych hipotez interpretacyjnych filmu przyjmuje – idąc w ślad propozycji Umberto Eco i Davida Bordwella – rozróżnienie widza ufego i widza sceptycznego⁴. Oznacza ono dwie strategie rozumienia i interpretacji tekstu filmowego. W myśl rozwiązania zaproponowanego przez Eco widz ufny bezkrytycznie zanurza się w oferowaną fikcję i poddaje się marszrucie oczekiwań i wniosków sugerowanych przez rozwój akcji i konwencje przedstawiania; w swym dążeniu do uchwycenia logiki opowieści i sensu historii będzie minimalizował wysiłek poznawczy, pomijając lokalne miejsca niedookreślone i upraszczając strukturę całości. Natomiast widz sceptyczny wykazuje duży stopień zdystansowania wobec spektaklu i znając konwencje przedstawiania oraz schematy fabularne, krytycznie obserwuje działania twórców na rzecz widza ufego. Dążąc do sprawowania poznawczej kontroli nad całością opowiadania, widz sceptyczny będzie uwzględniał ambiwalencję wskazówek, co prowadzi do utrzymywania w polu uwagi alternatywnych hipotez odnośnie do rozwoju intrygi (na zasadzie *albo... albo...*). Te dwa modele widza funkcjonują na poziomie filmu jako tekstu w charakterze dwóch skrajnych hipotez interpretacyjnych. Rzeczywisty odbiór filmu może oscylować między tymi biegunami, zbliżając się raz do jednego, raz do drugiego. W tym miejscu trzeba zauważyć, że konsekwentna realizacja potwierdzanych przez tekst hipotez obu strategii może doprowadzić w końcowym efekcie do skonstruowania dwóch odmiennych fabuł na podstawie tego samego filmu.

Wracając do sceny rozpoczynającej *Podejrzanych*, można uznać, że strategia widza ufego skłania do stwierdzenia, że na statku zacumowanym w porcie doszło do dramatycznej walki, której puentą było zastrzelenie Keatona przez Keysera. Osoba Keysera na razie pozostaje niezidentyfikowana, zamiast bowiem przedstawienia jego twarzy widzowi oferowano najwyraźniej „znaczące” wskazówki: złoty zegarek połyskujący na ręce, złotą zapalniczkę i dość ostentacyjnie sygnalizowaną leworęczność. Całe zdarzenie obserwował ktoś ukryty na nabrzeżu za bębem z linami. Sposób zaś przejścia przez przenikanie do ujęcia Verbała składającego zeznanie w gabinecie prokuratora, potem zaś z kolei do sekwencji przedstawiającej aresztowanie, 6 tygodni wcześniej, tytułowej grupy „zwykłych” podejrzanych: McManusa (Stephen Baldwin), Hockneya (Kevin Pollak), Fenstera (Benicio Del Toro), Keatona i Verbała, wskazuje na to, że owym świadkiem może być właśnie „Verbal” Kint.

Pojawia się tu już pierwsza wątpliwość związana ze sposobem prowadzenia narracji. Nie do końca bowiem sprecyzowana jest perspektywa, z jakiej prezentowana jest scena. Montaż i sposób kadrowania sugerują, że mamy do czynienia z narracją obiektywną. Demonstracyjne uniemożliwianie rozpoznania Keysera

może zostać odebrane jako konwencjonalne ograniczanie dostępu widza do informacji, której uzyskanie będzie kluczem do rozwiązania zagadki kryminalnej (Bordwell określa to mianem niskiego poziomu komunikatywności narracji⁵). Scenę rozpoczyna jednak ujęcie basenu portowego z napisem: *San Pedro, Kalifornia, ubiegłej nocy*. Ten napis zachowuje tylko pozór neutralności zgodnej z założeniem narracji obiektywnej. Wskazówka: *ubiegłej nocy* ustanawia relację pomiędzy czasem opowiadania (narracji) a czasem przedstawianym (akcji). Ponieważ nie jest to sucha informacja, w rodzaju *Normandia, Plaża Omaha, 6 czerwca 1944, godz. 06.30*, lecz miniona noc osoby, której w ramach tekstu filmowego udzielony został głos po to, by opowiedziała, czego była świadkiem w porcie, narzuca się założenie, że mamy do czynienia z czyjąś subiektywną perspektywą⁶. Zdaje się to potwierdzać końcowy najazd na kłębowski lin, lecz brakuje jednoznacznego wskazania osoby ukrytego tam obserwatora. Widz ufny będzie bagatelizował tę dwuznaczność i w ramach minimalizacji wysiłku poznawczego uprości strukturę do konstatacji, że na statku doszło do zbrodni wieńczącej prawdopodobnie gangsterskie porachunki i że w toku filmu ta zagadkowa śmierć zostanie wyjaśniona.

Perspektywa sceptyczna nakazuje ostrożność w wyciąganiu wniosków z tego, co przedstawiono. Hipoteza widza sceptycznego może zatem prowadzić do oczekiwań zbieżnych z hipotezą widza ufego, a mianowicie, że w toku rozwoju filmu zostanie wyjaśnione, kim są Keaton i Keyser, skąd się znają, co się zdarzyło na statku i jaki powód ma Keyser, by chcieć zabić Keatona. Może się jednak znacznie różnić w odczytaniu sceny otwarcia: pojawia się w niej wprawdzie sugestia, że Keyser zastrzelił Keatona, ale co do tego faktu nie mamy pewności. Przekonanie o egzekucji wynika z konwencji przedstawiania „nie wprost” – wystarczy wszak widok wymierzonej broni, a następnie – po cięciu do planu ogólnego statku – odgłos strzałów. (Wątpliwości te zostaną później wzmocnione zaprezentowaną przez Kujana informacją o dokonanej już wcześniej przez Keatona inscenizacji swej śmierci, której świadkowie zginęli w tajemniczych okolicznościach). Problematiczna jest także obecność obserwatora za kłębowskim lin – konwencjonalny najazd i przenikanie sugerują czyjąś obecność, ale wobec braku ukazania postaci ukrytej za linami pewności nie mamy. Tak więc, ze względu na rozwój akcji, wątpliwe okazują się dwa kluczowe elementy tej sceny: po pierwsze, zabójstwo dokonane na Keatonie, po drugie, obecność świadka zbrodni. Dodajmy, że ze względu na sposób prowadzenia narracji niejasna pozostaje perspektywa narracyjna – kto opowiada o zeszłej nocy. Wszystkie te wątpliwości, wprowadzone dość demonstracyjnie, widz sceptyczny może traktować jako manipulację, zamierzoną strategię zwodzenia, której przedmiotem jest np. podtrzymanie możliwości, że Keaton pozostał przy życiu. (Dwuznaczność perspektywy narracyjnej okaże się punktem wyjścia do gry z filmową konwencją przedstawiania zdarzeń ze zmiennych punktów widzenia, znajdując swą konkluzję w paradoksalnej puencie filmu).

Następna sekwencja z punktu widzenia perspektywy narracyjnej nie wywołuje już takich wątpliwości – przejście od emblematycznego ujęcia Verbała⁷, gdy w biurze prokuratora mówi: *Wszystko zaczęło się gdzieś 6 tygodni temu w Nowym Jorku*, do przedstawienia w jednym ujęciu momentu aresztowania McManna oznacza w czytelny sposób retrospekcję Verbała. Już ta pierwsza z siedmiu

retrospekcji Verbała uzmysławia generalny problem konwencjonalności retrospekcji, z którego dekonstrukcją będziemy mieli do czynienia. Z punktu widzenia struktury dramaturgicznej filmu retrospekcja jest przykładem prostego chwytu służącego do motywowania niechronologicznej prezentacji zdarzeń opowiadanej historii. Powszechnie przyjmuje się, że retrospekcja ma charakter subiektywny – jej źródłem jest postać należąca do świata przedstawionego, której wspomnienia rzucają światło na przyczyny bieżących zdarzeń. Jak zauważa jednak Bordwell, retrospekcje nie tyle są subiektywne, ile raczej subiektywnie motywowane⁸. Oznacza to, że w ramie subiektywnej (sygnowanej np. w klasycznym kinie na jazdem na twarz osoby wspominającej na wejściu, przenikaniem do obrazu z przeszłości i odjazdem od niej w zakończeniu) możemy mieć do czynienia z narracją obiektywną. I nie chodzi tutaj wyłącznie o aspekt stylistyczny, lecz także narracyjny: retrospekcja może przedstawiać zdarzenia, których osoba wprowadzająca w nią nie była naocznym świadkiem.

Tak właśnie jest w przypadku 1. retrospekcji Verbała, która przedstawia aresztowanie całej grupy w Nowym Jorku, konfrontacje na komisariacie, ich przesłuchania i rozmowę w celi, dającą początek planowi wspólnego działania. O okolicznościach i przebiegu zatrzymania samego Verbała widz nie dowiaduje się właściwie niczego⁹, natomiast pozostałe zostają przedstawione w konwencji pastiszowej, przejawiając dość wysoki stopień samoświadomości narracji. Osaczenie McManusa w pościeli przez brygadę antyterrorystyczną; przejście do sceny aresztowania Hockneya przez policję w garażu za pomocą pomostu dźwiękowego mieszalnika lakieru, który to odgłos łudząco przypomina serię z broni maszynowej oraz zamknięcie tej sceny zarzuceniem ręcznika na kamerę przez Hockneya; aresztowanie Fenstera na ulicy; wreszcie aresztowanie Keatona przez Kujana w restauracji – wszystkie te sceny są zmontowane bardzo dynamicznie, przywołując stereotypowe przedstawienia takich zdarzeń w filmach gangsterskich czy w serialach policyjnych (w scenie aresztowania Fenstera tempo cięć skokowych wyznaczane jest rytmem muzyki – samo zaś posłużenie się cięciami skokowymi, znanymi od czasów innowacyjnego montażu Siergieja Eisensteina, a rozpowszechnionymi przez twórców francuskiej Nowej Fali, narusza ciągłość czasoprzestrzenną, akcentując tym samym władzę realizatora w wypunktowaniu faz rozwoju akcji: namierzenia, osaczenia, obezwładnienia, doprowadzenia do samochodu i szybkiego odjazdu; z kolei najbardziej rozbudowana scena aresztowania Keatona przywodzi na myśl skojarzenia z konfrontacją między Elliotem Nessem a Alem Capone w *Nietykanych*).

Po tej retrospekcji napis wprowadza nas w *dzień obecny*. Zwęglone zwłoki 29 osób oraz wieść, że na statku miało dojść do zakupu narkotyków za 91 mln dolarów zwabiła do Los Angeles agentów rządowych: w porcie pojawia się agent FBI Jack Baer (Giancarlo Esposito), a w komisariacie policji w San Pedro, znany już z retrospekcji Verbała, agent urzędu celnego Dave Kujan. Pierwszy z nich najpierw pojawia się na statku, potem odwiedza w szpitalu drugiego żywego – obok Verbała – świadka zdarzeń w porcie. To z ust ciężko poparzonego Arkoša Kovaša (Morgan Hunter) pada pełne grozy wyznanie, że w porcie był i zabijał diaboliczny Keyser Soze. Informacja ta jest zbyt zdawkowa i enigmatyczna, by na dobre przykuć uwagę widza do kwestii: kim jest Keyser Soze? i by ją zintegrować z pozostałym materiałem fabularnym. Równocześnie, na wieść o rzeko-

mej śmierci Keatona, do Los Angeles przylatuje Kujan. Za sprawą wyeksponowania motywacji nowojorskiego detektywa, od lat wytrwale tropiącego Keatona, oraz za sprawą tragicznego rysu, jaki jego postać zyskuje w scenie otwierającej film, na pierwszy plan wysuwa się pytanie: kim jest Keaton? Do rozwiązania tej zagadki ma przybliżyć przesłuchanie Verbala, do którego udaje się Kujanowi doprowadzić, mimo zagwarantowanej przez prokuratora nietykalności dla świadka zdarzeń w porcie.

Z punktu widzenia logiki przyczynowej brakuje tu wyjaśnienia, w jaki sposób Verbal wpadł w ręce policji. O ile bowiem lukę dotyczącą jego aresztowania w Nowym Jorku można usprawiedliwić względami narracyjnymi (por. przypis 9), o tyle tutaj brakuje jakiegokolwiek uzasadnienia. Demonstrowana w tym momencie swoboda działania organizatora opowiadania przypomina sygnał jego wszechwładzy w ramach opowiadania, jakim w *Obywatelu Kane* (1941) Orsona Wellesa jest słowo „różyczka”. Daje ono początek śledztwu reportera Thompsona i jest kanwą całej opowieści, mimo że jedynym świadkiem wyszeptania tego słowa przez konającego na łożu śmierci jest widz ¹⁰.

Przesłuchanie Verbala przez Kujana w biurze sierżanta Rabina będzie odąd wyznaczać marszrutę rozwoju akcji. Pytanie skierowane do Verbala: *co było po konfrontacji?* otwiera 2. retrospekcję Verbala, utwierdzając widza w przekonaniu, że konstrukcja filmu jest oparta na typowym dla kryminału wzorze narracji linear-no-powrotnej, wywołując zarówno hipotezy ciekawości (dotyczące przeszłości), jak i hipotezy suspensu (dotyczące przyszłości) ¹¹. Jedną linią akcji (i związane z nią hipotezy suspensu), rozwijana w teraźniejszości, dotyczyć będzie przebiegu przesłuchania, zaś jej osią dramaturgiczną będzie konfrontacja przesłuchującego i przesłuchiwanego. Widz w momencie zawiązania akcji może uznać, że historia, której finał w porcie został mu ukazany, jest historią Keatona. Verbal natomiast – jako jej świadek – zda z niej relację, zaspokajając naszą ciekawość.

Na płaszczyźnie emocjonalnego umiejscawiania widza rozpoczyna się tutaj gra z ukształtowanymi przez konwencje gatunkowe przyzwyczajeniami, która swe przewrotne rozwiązanie znajdzie w finale filmu. Niewątpliwie uprzywilejowaną pozycję w klasycznym kryminale detektyw zawdzięcza temu, że ma cele zbieżne z celami odbiorcy – chce odkryć prawdę o zbrodni. Ta wspólnota wspierana jest przez więź czasoprzestrzenną i dostęp subiektywny, co Murray Smith nazywa strukturą sympatii ¹², a co najczęściej polega na wspólnym horyzoncie wiedzy i zbliżonej optyce spojrzenia na zdarzenia. W *Podejrzanych* cele Kujana są zbieżne z celami poznawczymi widza – próbuje on nadać sens zdarzeniom w porcie, znaleźć wzór, który w sposób logiczny wyjaśni, dlaczego w porcie zginęło 29 osób i co się stało z narkotykami oraz 91 mln dolarów. Jednakże skutecznie blokowana jest możliwość sympatyzowania z Kujanem. Już jego pierwsze pojawienie się w scenie aresztowania Keatona (w 1. retrospekcji Verbala) nakazuje zachowanie dystansu wobec niego – butny przedstawiciel aparatu ścigania znajduje dużą przyjemność w zepsuciu Keatonowi wieczoru, a przy okazji – być może – interesu życia ¹³. Przedstawienie zresztą wszystkich funkcjonariuszy służb śledczych w ramach diegezy nosi znamiona satyry wyszydzającej stereotypy ukształtowane w ramach ideologii „prawa i porządku”, czego oznakami jest arogancja Kujana czy bezczelność Baera. Gnani obsesjami i pozbawieni skrupułów stróż prawa w *Podejrzanych* zdają się mieć patent na przywracanie

ładu i porządku. Postać Kujana doskonale wpisuje się w tradycję postaci detektywów z „czarnych” kryminałów. Nie ma on żadnych złudzeń co do porządku świata, ale wierzy w jego „poznawalność”. Jako ten, który rozwiązuje pozornie tajemnicze zagadki i gwarantuje hegemonię racjonalności świata, będzie dążył – wszelkimi dostępnymi środkami – do wyjaśnienia przyczyn zbrodni i wykrycia logiki ukrytej za zdarzeniami ¹⁴.

Naprzeciwko niego staje kaleka, którego gadulstwo, zdaje się, kryje potrzebę akceptacji przez otoczenie. Sympatia widza wobec Verbała wynika z ujawnianych przez niego ludzkich słabości: nieśmiałości, okazywania emocji, jękania się, gdy się zdenerwuje. Przede wszystkim jednak wynika z samej sytuacji, która czyni z niego ofiarę represyjnego systemu (przesłuchanie nie do końca jest zgodne z literą prawa; pod jego adresem padają złośliwe docinki i podejmowane są próby szantażu; to on, inwigilowany, musi sprostować aparatowi ścigania, nieustannie zasilanemu nowymi informacjami).

Widz, nie do końca zdając sobie sprawę z tego przewrotnego potraktowania schematu ról w przesłuchaniu, śledzi je, by zaspokoić swą ciekawość odnośnie do przeszłości. Dotycząca jej druga linia akcji rozwijana jest stopniowo za pomocą retrospekcji. To, co mówi Verbal, zależy od aktualnego horyzontu wiedzy Kujana i od tego, jak Verbal będzie chciał mu przedstawić zdarzenia. Ten pojedynek na wyobrażenia szczególnie dobrze widoczny jest przy okazji 2. retrospekcji Verbała, która rozwija wątek sporu o to, kim jest Keaton.

W ramach tej konfrontacji Verbal stara się przedstawiać Keatona w korzystnym świetle, jako postać tragiczną, której nie udało się uwolnić od bagażu przeszłości (doskonale koresponduje to z wiedzą widza wyniesioną ze sceny otwierającej film). Były gliniarz oskarżony o oszustwo pragnie powrotu do normalnego, uczciwego życia. Skutecznie w tym przeszkadzają mu zarówno byli kumple – gliniarze, nękający go przy każdej okazji, jak i recydywiści, mający wobec niego swoje plany. Kujan natomiast obstaje przy opinii, że jest on bezwzględny bandyta, winnym wszystkiego, samego zaś Verbała uznaje za naiwnego durnia. Niepewność widza – jak oceniać Keatona – wzmacnia hipotezę, że w rozszyfrowaniu jego postaci tkwi klucz do zagadki kryminalnej. Centralną funkcję postaci Keatona w ramach opowiadania potwierdza zresztą nie tylko spór Kujana z Verbałem, na którym budowana jest dramaturgia przesłuchania, lecz także obdarzenie tylko tej postaci „głębią” psychologiczną. Tylko bowiem jego romans z nowojorską prawniczką, Edie Finneran (Suzy Amis), urasta do rangi drugiego – obok kryminalnego – wątku fabularnego, czyniąc zadość schematowi hollywoodzkich opowieści, których znakiem rozpoznawczym jest właśnie struktura dwuwątkowa ¹⁵.

Przedstawiony w 2. retrospekcji wspólny napad na Finest Taxi Service w Nowym Jorku (korporację policjantów konwojującą na terenie miasta szmuglerów za stosowny haracz) wprowadza popularny w filmach policyjnych motyw korupcji, dostarczając tym samym mglistego usprawiedliwienia dla zbłąkanego ekspolicjanta, szamoczącego się między pragnieniem uczciwego życia u boku Edie a namowami znajomych z aresztu, podsuwających okazję dokonania zemsty na prześladowających go byłych kumplach z policji.

Polot, z jakim Verbal próbuje zagadywać funkcjonariuszy na komisariacie w San Pedro, dochodzi do głosu w przedstawieniu napadu na radiowóz przewożący przemytnika. Bandyci nie przystępują do akcji w „tradycyjnych” kominiar-

kach, lecz ze zwykłymi rajstopami, których nogawki zabawnie mają się im wokół głów, Verbal zaś potrafi przez nie nawet palić papierosa (podobne, pastiszowe zacięcie pojawi się także w scenie napadu na Saula Berga w Los Angeles, w której McManus da popis umiejętności strzeleckich).

Ta ironia i dowcip zdają się umykać tak uwadze Kujana, jak i widza. Ten pierwszy podejrzewa, że Verbal – świadomie czy nieświadomie – stara się swą opowieścią o śmierci Keatona kryć jego interesy i wylicza przypisywane mu przestępstwa, łącznie z trzema zabójstwami w więzieniu i inscenizacją własnej śmierci przed dwu laty, której świadkowie zginęli w zagadkowych okolicznościach. Widz zaś wpada właśnie w pułapkę konwencjonalnego odczytywania retrospekcji – przy świadomości, że jest to subiektywna relacja uczestnika zdarzeń, na mocy rozpowszechnionej konwencji, traktuje je jako wycinki diegezy przedstawiane obiektywnie.

Gdy z równoległe prowadzonego przesłuchania rannego Węgra w szpitalu zaczyna wyłaniać się zarys postaci Keysera Soze, Kujan siedzący na biurku przed Verbalem, z kubkiem kawy w ręce, po raz pierwszy słyszy nazwisko Kobayashi. W 3. retrospekcji akcja przenosi się do Los Angeles, gdzie wspólnicy udają się na umówione spotkanie z paserem McManusa, Redfootem (Peter Greene), który przejmie od nich zrabowany łup. W scenie, w której Redfoot proponuje im napad na jubilera Saula Berga, zmienia się wizerunek Keatona. Gdy z zupełną obojętnością informuje pasera, że to on właśnie – w trakcie odsiadki w więzieniu – zabił jego kumpla, można uznać, że Verbal modyfikuje sposób portretowania Keatona pod presją słów Kujana. Zlecone zadanie wykonują, jednakże w trakcie napadu są ofiary – ginie dwóch ochroniarzy Saula, jego zaś samego zabija Verbal. Ujawnia to inne oblicze sympatycznego kaleki, rzucając równocześnie wyzwanie widzowi krytycznemu – skoro Verbal ma jedynie odpowiadać przed sądem za posiadanie broni, to po co przyznaje się przed Kujanem do popełnienia z zimną krwią morderstwa. Pytanie to pozostaje bez odpowiedzi, każąc podejrzewać, że obrazowa retrospekcja, której źródłem jest Verbal, nie całkiem odpowiada jego opowieści werbalnej, którą słyszy Kujan.

Zamknięcie tej sceny przynosi kolejne komplikacje – w zrabowanej walizce zamiast pieniędzy i kamieni znajdują narkotyki. Redfoot odpowiedzialność za niefortunny skok zrzuca na swego zleceniodawcę, prawnika o nazwisku Kobayashi (Pete Postlethwaite), który chce się z nimi spotkać.

Widoczne jest tutaj, jak ściśle splecione są w *Podejrzanych* dwie linie obecne w konstruowaniu narracji: linia proajretyczna (dostarcza informacji o łańcuchu przyczynowym i zaspokaja nasze oczekiwania odbiorcze) i linia hermeneutyczna (wprowadza zagadki i luki, które mają podtrzymywać nasze zainteresowanie diegezą)¹⁶. W 3. retrospekcji wprowadzony zostaje Kobayashi, chwilę przed tym, jak na komisariacie pojawi się agent Baer z informacją, że w porcie nie chodziło o narkotyki, lecz o interesy, za którymi stał Keyser Soze. Logika pytania i odpowiedzi jest realizowana w konsekwentny i precyzyjny sposób. W kolejnej, 4. retrospekcji Verbal relacjonuje przebieg spotkania z Kobayashim, prawnikiem Keysera. Wyłania się z niej wyobrażenie rozległości nielegalnych interesów Keysera, jego wszechwładzy i wszechwiedzy, przede wszystkim jednak jego tajemniczości – jeden z bohaterów mówi: *Ludzie nic o nim nie wiedzą, dlatego nie mogą go zdradzić*. Okazuje się, że swoimi przestępstwami naruszyli interesy Sozego i teraz ten – w ramach zadośćuczynienia – żąda od nich wyko-

niania zlecenia: udaremnienia transakcji na statku między dwoma gangami narkotykowymi; narkotyki mają zostać zniszczone, 91 mln dolarów mogą zatrzymać jako wynagrodzenie. Żegnając się, Kobayashi pozostawia im imienne koperty z dowodami na to, że ma ich w ręku.

Klimat tajemniczości i grozy otaczający postać Sozego oraz lękliwa reakcja kryminalistów w momencie pojawienia się jego nazwiska spychają na dalszy plan kluczową dotychczas kwestię: kim jest Keaton? – wysuwając na plan pierwszy pytanie: kim jest Keyser Soze? (Pytanie to najpierw pada w retrospekcji z ust Verbała, sprawiającego wrażenie jedyne go człowieka, który nigdy wcześniej nie słyszał o Keyserze, by po chwili paść ponownie z ust Kujana, co zainicjuje 5. retrospekcję). Ten zwrot akcji, który następuje dokładnie w połowie filmu, nie oznacza jednak generalnej reorientacji w celach, do jakich zmierza przesłuchanie, ponieważ można się spodziewać, że w finale wyjaśnienie uzyskają oba pytania oraz zagadka ujawniona w scenie otwierającej film.

Kujana – wykazującego sceptycyzm wobec opowieści o Keyserze – Verbał raczy legendą o wcielonym diable. Odmieniny status 5. retrospekcji – stanowi ją wszak mityczne podanie, a nie relacja o rzeczywistości – podkreślają środki stylistyczne: zwolnione tempo zdjęć, ich żółta tonacja oraz lekko rozmażany obraz. Z obu retrospekcji wyłania się wyobrażenie bezwzględne go, mściwego i wszechwładne go króla świata przestępcze go, wzmocnione nieco groteskowymi zdaniem, które przestępcy powtarzają swoim pociechom: *Sypnij tatę, to Keyser Soze cię dopadnie*.

Opowieść Verbała o Keyserze uwiarygodnia w obrębie rzeczywistości przedstawionej obecność kolejne go śledcze go – Metzheiser z Departamentu Sprawiedliwości (Ron Gilbert) od lat bezskutecznie tropi legendarne go przestępcę. Verbał, kontynuując swą opowieść w 6. retrospekcji, wspomina o ucieczce Fenster. Jego śmierć jest ostrzeżeniem, by nie próbowali lekceważyć mocodawcy Kobayashiego. Grzebiąc na plaży zwłoki Fenster, poprzysięgają zemstę na Kobayashim. Pomysł ten zdaje się korespondować z nieufnością Kujana, z jaką podchodzi on do pojawienia się na obszarze dochodzenia nowego podejrzanego.

Przebieg zdarzeń w biurówcu, w którym Kobayashi ma kancelarię, rozpoczyna 7. retrospekcję Verbała. Po sprawnej likwidacji ochroniarzy Kobayashiego samego pryncypała ratuje przed egzekucją seria sugestii odnośnie do tego, co spotka bliskich poszczególnych członków grupy. Jako dowód pokazuje im Edie Finneran siedzącą w jego biurze, którą zwabił perspektywą współpracy. Przystępują do opracowania planu ataku na statek. Wydaje się, że ta retrospekcja przybliża nas do rozwiązania zagadki, co się stało na statku. W nocy dochodzi do akcji w porcie. Na polecenie Keatona Verbał pozostaje na nabrzeżu. W scenie nawiązującej do wątku miłosne go zarysowane go w 2. retrospekcji, Keaton prosi Verbała, by zaopiekował się Edie i powtórzył jej, że *próbował*. Dalej – zgodnie z logiką dramaturgiczną – wypadki nabierają tempa. Wśród wybuchów i przy palbie z broni na pokład wdziera się Keaton z McManusem. Hockney po ostrzeleniu statku zabija strażnika przy furgonetce z pieniędzmi. W chwili jednak gdy ogląda skrzynie z pieniędzmi, zostaje zastrzelony przez nierozpoznanego przeciwnika. Brak kontrplanu umożliwiającego zidentyfikowanie zabójcy Hockneya jest ponownym ograniczeniem komunikatywności narracji, nawiązującym do wzoru znanego już ze sceny otwierającej film.

Opowieść przerywa zjawienie się w komisariacie agenta Baera, który przynosi wiadomość o wyłowieniu zwłok Arturo Marqueza, kapusia, który osobiście znał Keysera i był gotów go wydać. Okazuje się, że Węgrzy chcieli kupić nie narkotyki, lecz Marqueza, by zemścić się na Keyserze. Zanim Marquez wymknął się aparatowi ścigania, jego interesy reprezentowała Edie Finneran. Niepasujące dotąd elementy układanki zaczynają do siebie przylegać – zarówno Kujanowi, jak i widzowi udaje się odkryć, w jaki sposób Edie znalazła się w biurze Kobayashiego, nieświadoma zastawionej na nią pułapki. Nim jednak Baer skończy dzielić się nowymi ustaleniami, cięcie przenosi nas do pokoju, w którym pozostał Verbal. Znacząca elipsa zdaje się ukrywać informację, którą przesłuchujący postara się zaskoczyć w punkcie kulminacyjnym zarówno widza, jak i Verbała.

Po wejściu do pokoju Kujana powracamy do linii rozwijania akcji w retrospekcjach. Siła procesu narratywizacji, wynikająca z potrzeby wiedzy i z potrzeby jej przyczynowego uporządkowania, z łatwością przewyższa luki w logice przedstawiania, narzucając najprostsze rozwiązania, oparte na znanych konwencjach. To ona sprawia, że kolejna retrospekcja może zostać błędnie rozpoznana jako kontynuacja 7. retrospekcji Verbała. Faktycznie, powracamy do momentu, w którym opowieść została przerwana, tzn. do zapuszczenia się McManusa i Keatona w głąb statku. Co więcej, przyjęte wcześniej wzory rozwiązań stylistycznych – kadrowanie, klucz oświetlenia, montaż – pozostają niezmienione, podtrzymując wrażenie ciągłości opowiadania. Retrospekcję tę otwierają jednak słowa Kujana: *Teraz ja będę opowiadał. Przerwij, gdy coś skojarzysz. Na statku nie było narkotyków...* To, co zatem wydaje się dalszym ciągiem relacji Verbała, w rzeczywistości jest wyobrażeniem czy – by użyć przytoczonego sformułowania Eco – domysłem detektywa na temat wypadków w porcie¹⁷. W tej retrospekcji przyłapujemy Keatona na ewidentnym kłamstwie, gdy mówi do McManusa, że był wszędzie i nigdzie nie znalazł koki, a my tymczasem wiemy, że w jednej z kajut ukrywany jest przerażony rozwojem wypadków Marquez. Jest to – oczywiście – zgodne z wrogim nastawieniem Kujana do Keatona, co znajduje potwierdzenie w scenie zabicia Marqueza. Po pokazaniu w przebitce montażowej przerażonego Marqueza, który krzyczy: *On tu jest! Keyser Soze!* widzimy pełną rezygnacji twarz McManusa i Keatona, który zorientował się, gdzie ma szukać swej ofiary. Sama egzekucja jest zainscenizowana w podobny sposób jak scena otwierająca film – gdy w kajucie padają dwa strzały, widzimy ogólny widok statku. Następnie, na pokładzie, obok Keatona pojawia się McManus z nożem wbitym w kark. Konając, szepcze, że *dzieje się tu coś dziwnego*. Zaś do pochyłającego się nad McManusem Keatona strzela z górnego pokładu mężczyzna ubrany w czarny płaszcz i kapelusz.

W tym momencie zmienia się rytm narracji. Wyraźnie dotychczas wyodrębniane dwie płaszczyzny czasowe akcji, zaczynają splatać się ze sobą za pomocą alternacji ujęć – narastający spór między broniącym się Verbalem i próbującym wydobyć z niego prawdę Kujanem jest przeplatany obrazami z przeszłości. W chwili, gdy Kujan pyta: *dlaczego nie pomogłeś Keatonowi?* a następnie: *co się działo na nabrzeżu?* przechodzimy, do kolejnej, krótkiej 8. retrospekcji Verbała. Powtarza ona przebieg wypadków znany ze sceny otwarcia, z tą jedną różnicą, że widzimy, jak Verbal pośpiesznie przemierza nabrzeże, by znaleźć bezpieczne

schronienie za zwojem lin, skąd widzi mężczyznę strzelającego w stronę, gdzie upadł Keaton.

W tradycji kryminałów zbudowanych na retrospekcjach odsłaniających przyczyny i przebieg zbrodni (np. *Mildred Pierce* Michaela Curtiza, 1945) powtórne przedstawienie sceny otwarcia rewiduje błędne przesłanki i wyjaśnia okoliczności i sam przebieg zbrodni. Tutaj tak się jednak nie dzieje, scena ta nie wyjaśnia tożsamości Keysera, nie rozwiewa też wątpliwości co do śmierci Keatona, potwierdza jedynie przypuszczenie, że naocznym świadkiem, obserwującym zdarzenia na statku, był ułomny oszust. Kujan zarzuca mu kłamstwo, stwierdzając, że tak naprawdę nie mógł on widzieć śmierci Keatona i ujawnia informację, która chwilę wcześniej została zatajona przed widzem po to, by jako dowód koronny mogła się pojawić w punkcie kulminacyjnym. Kujan mówi o zamordowaniu Marqueza, powtarza swoją złą opinię na temat Keatona i ujawnia informację o zamordowaniu Edie Finneran. Tym samym proponuje swoją wykładnię całej historii: to Keaton jest Keyserem Soze; jego celem było równoczesne zlikwidowanie wszystkich ludzi, którzy mogli go rozpoznać i którzy byli jego wrogami. Łatwowierny i naiwny Verbal miał odegrać w tej zbrodniczej mistyfikacji rolę świadka, którego zeznanie pozwoli mu ostatecznie zatrzeć za sobą ślady. Verbal, zaskoczony tym zwrotem w śledztwie, załamuje się i przyznaje, że Keaton wymyślił skok w Nowym Jorku, że w porcie tylko słyszał strzały, lecz nie widział samego zabójstwa. W ścieżce obrazowej, w jednej z przebietek widzimy sylwetkę Keysera Soze, w której tym razem rozpoznajemy twarz Keatona. Ostatecznie jednak Verbal uchyla się od roli świadka koronnego w sprawie przeciw Keyserowi-Keatonowi.

Takie zakończenie przesłuchania można określić mianem fałszywego punktu kulminacyjnego. Wprawdzie dynamika montażu, ściśle splecenie dwóch płaszczyzn czasowych oraz ich ostateczne zejście się (docieramy wszak do końca opowieści o ostatnich sześciu tygodniach) sugeruje, że oto powinniśmy mieć do czynienia z rozwiązaniem zagadki, jednakże w scenie tej występują dysonanse – i to zarówno na płaszczyźnie poznawczej, jak i emocjonalnej. Sposób, w jaki Kujan triumfuje nad kaleką, nie daje widzowi satysfakcji. Dominacja Kujana nad Verbalem, wynikająca z samej sytuacji przesłuchania, realizowana przez konflikt dramaturgiczny między niezdarnym, ułomnym i nieśmiałym Verbalem a autorytarnym i agresywnym Kujanem, motywowanym raczej przez osobistą awersję do Keatona niż przez pragnienie dotarcia do prawdy, zjednuje Verbalowi sympatię widza. Widz oczekuje, że w finale racja zostanie przyznana Verbalowi – kalece przyciśniętemu do muru, którego Kujan nazywa naiwnym durniem. Tak jednak się nie dzieje. Co więcej, na płaszczyźnie poznawczej historia nie uzyskuje wyjaśnienia. Widzowi proponowana jest wersja zdarzeń detektywa, której po pierwsze brakuje odkrywczości, jakiej można się spodziewać w kulminacji dramaturgicznej filmu – Kujan po prostu uparcie pielęgnuje swoją obsesję na punkcie Keatona, bezwzględного mistrza zbrodni, który nie po raz pierwszy ujawnił zamiłowanie do inscenizowania własnej śmierci; po drugie, widz nie dowiaduje się ani tego, czy Keaton rzeczywiście żyje, ani tego, czy faktycznie to on jest Keyserem.

To odroczenie rozstrzygnięcia jest chwilowe. Gdy Verbal opuszcza budynek komisariatu, a Metzheiser faksuje ze szpitala rysopis Keysera Soze, przedstawiający twarz Verbała, Kujan odwraca się w stronę tablicy, którą Verbal miał cały

czas przed oczami w trakcie przesłuchania. Odkrywa, że znajdują się na niej nazwy, nazwiska i zdjęcie, które pojawiły się w opowieści Verbala, zarówno te istotne (Redfoot, Kobayashi), jak i nieistotne, obecne jedynie w pozbawionych znaczenia anegdotach Verbala (Gwatemala, gruba Murzynka, kwartet, Skokie w Illinois). Szybki montaż fragmentów scen, w których Verbal wykorzystywał dane z tablicy i z biurka, mimo pozorów narracji obiektywnej ogranicza się do perspektywy Kujana – sekwencja składająca się ze wstawek z retrospekcji Verbala oraz z ukazania rekwizytów z tablicy sierżanta Rabina układa się w nową wersję historii. Połączenie za pomocą montażu równoległego trzech wątków (1. Kujana odkrywającego kłamstwo Verbala i ruszającego w pogoń za kaleką; 2. przychodzącego ze szpitala faksu, na którym widnieje twarz Verbala, wreszcie 3. Verbala opuszczającego komisariat, odzyskującego władzę w lewej ręce i nodze i wsiadającego do auta prowadzonego przez rzekomego Kobayashiego) stanowi właściwy punkt kulminacyjny. Zestawienie tych elementów oferuje widzowi nowe, zaskakujące rozwiązanie zagadki kryminalnej – Verbal to Keyser Soze!

Rozwiązanie to wyjaśniałoby zagadkę, zaspokajając równocześnie oczekiwania odbiorcy, by to Verbal miał – ostatecznie – rację w konfrontacji z Kujanem. Satysfakcja emocjonalna widza jest zaplanowana z dużą maestrią, godząc dwa wzajemnie sprzeczne odczucia. Verbal – konfrontowany z faktami – podczas przesłuchania wielokrotnie zmienia wyraz twarzy i taktykę składania wyjaśnień. Można to uznać za wskazówkę, że Verbal nie tylko ma luki w wiedzy o faktach, ale też pewne sprawy przemilcza, inne zaś koloryzuje. Jego nieszczerze zachowanie, ujawniające próby oszukiwania i manipulacji, budzi pewną nieufność i staje w konflikcie z sympatią, jaką postać ułomnego oszusta budzi od początku przesłuchania. Gdy niespodziewanie Verbal odnosi zwycięstwo nad Kujanem, konflikt ten w mistrzowski sposób zostaje rozwiązany – wraz z potwierdzeniem sympatii widza do osoby, która ostatecznie triumfuje nad niesympatycznym Kujanem, uzyskuje potwierdzenie także nieufność widza wobec tej osoby, ponieważ okazuje się ona kłamcą i groźnym gangsterem.

Na płaszczyźnie poznawczej rozwiązanie intrygi nie przedstawia się tak jednoznacznie. Nadal nie wiemy, co stało się z Keatonem, nie dowiadujemy się też np. tego, czy Keyser Soze jest rzeczywistą postacią, czy tylko maską, za którą ukrywa się „Verbal” Kint, a może Dean Keaton lub człowiek występujący w opowieści Verbala pod nazwą fabryki porcelany. W ramach minimalistycznej ścieżki widza ufnego finałowe odkrycie kłamstwa Verbala przynosi zaskakujący zwrot w akcji, którego siła dramaturgiczna jest na tyle duża, że przewyższa luki w logice i daje poczucie zamknięcia fabuły, zreżymowane potwierdzone spełnieniem oczekiwań widza na płaszczyźnie emocjonalnej.

Gdyby jednak – w ramach hipotezy widza sceptycznego – podjąć próbę retrospektywnego uporządkowania łańcucha zdarzeń i nadania im sensu, to okaże się, że mamy tu poplątany i chaotyczny labirynt domysłów i przypuszczeń, za którego alegorię obrazową można uznać kłębowisko lin ze sceny w porcie, skrywające tajemnicę naocznego świadka zbrodni Kaysera Soze. Niemożność przedarcia się przez ten labirynt wynika ze strategii posłużenia się kłamstwem narracyjnym. Ten rodzaj kłamstwa nie polega wyłącznie na tym, że Verbal – postać filmowa mówi nieprawdę, bo z takim kłamstwem mamy w filmach do czynienia co najmniej równie często jak w życiu. Kłamstwo narracyjne polega na naruszeniu

zasady wiarygodności w przedstawianiu zdarzeń przez narratora, co może sprowadzać się do fałszywego – a więc łamiącego przyzwyczajenia odbiorcze – posłużenia się konwencjami filmowymi.

Obnażenie kłamstwa w punkcie kulminacyjnym filmu można uznać za zręczny chwyt kompozycyjny. Koniec końców każdy dobry kryminał powinien zawierać zaskakujący punkt zwrotny. Zaskakująca – aczkolwiek oczekiwana – kulminacja umożliwia odbiorcy na nowo ocenić przedstawione zdarzenia, wykryć fałszywe przesłanki i zintegrować cały materiał fabularny w koherentną historię. Ujawnienie kłamstwa Verbała w finale *Podejrzanych* zdaje się nawiązywać do takiego wzoru formalnego.

W historii filmu mamy przykłady dzieł, które korzystają z podobnego rozwiązania kompozycyjnego. Za jedną z pierwszych prób można uznać *Gabinet Dr. Caligari* (1919) Roberta Wienego. Opowieść o Caligari, terroryzującym miasteczko za pomocą somnambulika Cezara, umieszczono w ramie narracyjnej wyjaśniającej całą historię jako majaczenia obłąkanego w szpitalu, którego dyrektorem jest rzekomy Caligari. W *Rashomonie* (1950) Akiry Kurosawy konfrontacja kolejnych kłamliwych wersji zdarzeń na leśnej polanie: samuraja, jego żony i rozbójnika, stanowiła ośnowę filmowego traktatu o prawdzie, a właściwie o niemożliwości dotarcia do niej. Jednak najczęściej przywoływanym przykładem posłużenia się kłamstwem narracyjnym jest *Trema* (1950) Alfreda Hitchcocka. Ze względu na wspólnotę gatunkową *Tremy* i *Podejrzanych* oraz podobny – przynajmniej na pierwszy rzut oka – status retrospekcji, nieco uwagi poświęcę temu przypadkowi¹⁸.

Pierwsza część filmu Hitchcocka zawiera kłamliwą retrospekcję – Johnny (Richard Todd) opowiada młodej dziewczynie Ewie (Jane Wyman), jak został wpłątany w zbrodnię. Rozbudowana retrospekcja służy wprowadzeniu w błąd zarówno bohaterki, jak i widza co do udziału Johnny'ego w morderstwie. (Dodajmy, że sugestywność tej relacji wynika ze wspomnianego już statusu retrospekcji – jest ona motywowana subiektywną perspektywą Johnny'ego, ale dzięki środkom filmowej prezentacji sprawia wrażenie narracji obiektywnej). Gdy w finałowej sekwencji, rozgrywającej się w teatrze, Ewa odkrywa, że Johnny jest mordercą przejawiającym zaburzenia psychiczne, zaskoczony widz musi zrewidować swój stosunek do początkowej retrospekcji, uznając ją za kłamliwą wersję mordercy – to, co widział, okazuje się literalną nieprawdą¹⁹. Co ciekawe, z rozwiązania tego jego twórca nie był później zadowolony, uznając, że efekt zaskoczenia osiągnięty za pomocą kłamliwej retrospekcji zniweczył możliwość działania struktury suspensu²⁰.

Jeśli jednak porównać posłużenie się kłamstwem narracyjnym w *Tremie* i w *Podejrzanych*, to widoczne staje się, że w filmie Singera mamy do czynienia nie z lokalnym chwytem kompozycyjnym, lecz z generalną strategią dezorientacji, która uniemożliwia zrekonstruowanie spójnej i sensownej historii. W przypadku *Tremy* zaskakujące odkrycie w punkcie kulminacyjnym, że początkowa retrospekcja była kłamstwem, nie uniemożliwia widzowi zrewidowania pierwotnej hipotezy co do udziału Johnny'ego w zbrodni (pierwotnie utrzymywał on, że jedynie pomagał zatrzeć ślady morderstwa) i uznania go za zabójcę, a tym samym oczyszczenia Charlotte Inwood (Marlena Dietrich) z jakichkolwiek podejrzeń. Retrospektywnie daje się zatem uporządkować wszystkie zdarzenia, powiązać je przyczynowo i osiągnąć koherencję całej historii. Natomiast w przy-

padku *Podejrzanych* ten mechanizm przestaje działać, ponieważ punkt kulminacyjny jest nie tylko zaskakującym punktem zwrotnym, lecz także punktem, w którym został zakwestionowany cały dotychczasowy rozwój akcji.

Modelowy widz sceptyczny uświadamia sobie bowiem w tym momencie, że stanął w obliczu paradoksu – kluczowe elementy, na których opierał rekonstrukcję historii, zostały właśnie zdemaskowane jako kłamstwa Verbała. Im dalej będzie się cofał, w próbie oddzielenia prawdy od fałszu, tym większe napotka trudności, dochodząc ostatecznie do wniosku, że to, co zostało przedstawione w filmie, być może w ogóle nie wydarzyło się w świecie diegezy filmowej. Istotą tego paradoksu jest uświadomienie sobie końcowych wniosków, które wzajemnie się warunkują, a zarazem się znoszą: *Verbal jest Keyserem Soze* i *Verbal to wszystko wymyślił*. Gdy Kujan odkrywa chwyt Verbała z tablicą, uznaje go za Keysera Soze, a przez to czyni całą historię, która winna wraz z tą demaskacją znaleźć ostateczne rozwiązanie, bezprzedmiotową²¹. Jeśli bowiem Verbal jest Keyserem Soze, to opowiedziana właśnie przez Verbała historia o Keyserze nigdy się nie wydarzyła.

Ta strategiczna dezorientacja jest możliwa dzięki sile filmowej konwencji, jaką jest opowiadanie oparte na retrospekcjach subiektywnych – lub ostrożniej rzecz ujmując – subiektywnie motywowanych. Verbal snuje swoją opowieść na potrzeby sytuacji przesłuchania. Przedstawiane przez niego zdarzenia układają się w ledwie wiarygodną historię, w której informacje podsuwane przez Kujana przeplatają się ze swobodnym wykorzystaniem rekwizytów znajdujących się w gabinecie Rabina. Verbal konstruuje zatem fikcję na użytek Kujana – a także widzów – a wobec braku możliwości weryfikacji fikcja brana jest za rzeczywistość. Okazuje się, że retrospekcje Verbała tak naprawdę nie są retrospekcjami, lecz opowiadaną współcześnie fikcyjną przeszłością, w co – na zasadzie przyswojenia konwencji – trudno uwierzyć i zaakceptować.

Strategia zwodzenia widza działa nie tylko na poziomie ogólnej struktury dzieła, lecz także na poziomie „lokalnym”, w sposobie prezentowania poszczególnych epizodów. Spektakularny przykład można wskazać w analizowanej scenie otwarcia, gdzie przy zachowaniu pozorów narracji obiektywnej (pomijam w tym momencie ambiwalentne wskazówki, sugerujące tryb narracji subiektywnej) nieprzestrzegana jest zasada ekonomii dramaturgicznej i kompozycyjnej. Wszystko, co widzowi jest demonstrowane, powinno być „użyteczne” – końcowy najazd na kłębawisko lin i następujące po nim przenikanie są manewrem dezorientującym, który prowokuje do postawienia błędnych hipotez odbiorczych. W kontekście rozwiązania finałowego weryfikacji podlegają wstępne hipotezy – zarówno hipoteza widza ufnego (Keyser zastrzelił Keatona, widział to naoczny świadek), jak i hipoteza widza sceptycznego (na statku mogło dojść do dramatycznej konfrontacji między Keatonem i Keyserem, którą mógł ktoś obserwować) z całą pewnością okazują się fałszywe. Co więcej, nadal nie mamy pewności, czy do zbrodni w ogóle doszło.

Fałszywe, a co najmniej dezorientujące chwytły pojawiają się także na poziomie rozwiązań stylistycznych. Z punktu widzenia logiki historii, w której Verbal miałby być Keyserem Soze, montaż równoległy w retrospekcji przedstawianej z punktu widzenia Kujana jest czystą mistyfikacją – McManus nie może otrzymać śmiertelnego ciosu równocześnie z wymianą gestów między Verbałem

znajdującym się na nabrzeżu i Keatonem na pokładzie statku; idąc dalej, Verbal nie może biec wzdłuż statku w chwili, gdy Keyser strzela po raz pierwszy do Keatona. „Zmyślenie” Verbała odciska także swe piętno na scenerii, w jakiej rozgrywa się opowiadana przez niego historia. Przy ponownym oglądaniu filmu można zacząć się zastanawiać, czy w scenie pierwszego spotkania grupy podejrzanych z Redfootem w Los Angeles pojawiający się jako tło budynek stylizowany na pagodę Verbal wziął z pudełka na papierosy stojącego na biurku Rabina, czy też zainspirowało go przed chwilą zmyślane nazwisko Kobayashi.

Niemożliwość rozstrzygnięcia, co jest prawdą, a co fałszem powoduje, że w *Podejrzanych* obcujemy z paradoksem poznawczym – z jednej strony film sprawia wrażenie przewrotnie opowiedzianej historii o wyrażeniu zarysowanej intrydy i zręcznie poprowadzonym łańcuchu przyczyn i skutków, z drugiej zaś strony finałowe ujawnienie punktów zapalnych w konstrukcji tkanki fikcji powoduje, że jej zamknięta dramaturgicznie kompozycja będzie się momentalnie obracać wniwecz, niczym zamek z piasku. Ta ambiwalencja jest konsekwencją zaufania temu, co mówi i przedstawia narrator.

Kolejne próby zweryfikowania przez widza tego co w filmie zdarzyło się naprawdę, rozbijają się o wszechobecność kłamstwa i mistyfikacji. Wysuwanie zaś alternatywnych hipotez (np. że cała opowieść Kinta i tworzona przez niego fikcja – łącznie z jego kalektwem, impulsywnością reakcji i nieporadnością – służyła odwróceniu uwagi aparatu ścigania od osoby Keatona, od jego prawdziwego charakteru i stworzenia mu szansy ucieczki) dowodzi jedynie destrukcyjnej siły kłamstwa naruszającego także podstawowe mechanizmy logiczne opowiadania. Seymour Chatman opisuje proces narracji jako sukcesywne ograniczanie prawdopodobieństw, realizowane na osi czasowej. Jego zdaniem na początku tekstu istnieje cały wachlarz możliwości rozwoju opowiadania, w toku narracji ulegają one jednak stopniowemu ograniczeniu, by w zakończeniu opowiadania nie było już mowy o możliwościach, lecz raczej o konieczności²². Ten mechanizm – tworzący sens i znaczenie opowiadania, przestaje działać w *Podejrzanych*, ponieważ w finale filmu zostały zakwestionowane wyjściowe dla całego opowiadania „możliwości”.

W filmie Singera efekt ten zostaje w pełni zrealizowany za pomocą pogwałcenia procedury logicznej śledztwa, co zostaje dostrzeżone dopiero wtedy, gdy widz wraz z Kujanem padają ofiarą kłamstwa. W tradycji gatunkowej kryminału, wzorowanej zresztą na rzeczywistości społecznej, jest oczywiste, że gdy w toku dochodzenia detektyw nie dysponuje pełną informacją, musi zdecydować, jakie tropy badać i jakich dowodów poszukiwać. Realizując procedurę dochodzeniową, w ramach której weryfikuje poszlaki, dowody i świadectwa zbrodni, przeprowadza także rutynowe czynności: szuka dowodów materialnych, poddaje świadków krzyżowym przesłuchaniom, porównuje zeznania. W *Podejrzanych* mamy do czynienia tylko z jedną ze wspomnianych procedur – z przesłuchaniem świadka. Brak jakiegokolwiek możliwości zweryfikowania wiarygodności jego zeznań jest dostrzegany dopiero w chwili, gdy na przesłanym faksie widać twarz Verbała. By na podstawie materiału fabularnego można było zrekonstruować spójną logicznie historię, trzeba dysponować faktami, które – mając ten sam status ontologiczny „prawdziwości” – tworzą wspólną płaszczyznę horyzontalną, na której poszczególne elementy historii należy tak poukładać, by wzajemnie do

siebie pasowały. W chwili gdy domniemane „fakty” okazują się tylko „stwierdzeniami na temat faktów”, horyzontalna płaszczyzna odniesienia ulega rozwarstwieniu, przecinają ją wertykalnie nakładające się tryby zmyślenia, żartu, ubarwienia epizodu i – wreszcie – ordynarnego kłamstwa. Skoro nie jesteśmy w stanie odróżnić prawdy od fałszu w świecie przedstawionym za pomocą retrospekcji (albo zawierają kłamstwa, albo – jak w przypadku fałszywej retrospekcji Kujana – same są kłamstwami), uświadamiamy sobie, że reżyser kończy film tym, od czego rozpoczął – paletą „możliwości” przebiegu zdarzeń. W świecie podszytym kłamstwem i przesiąkniętym ironicznymi cytatami przecinają się ścieżki detektywów znajdujących się na tropie groźnego przestępcy, z których każdy ma swojego Keysera Soze. Triumf Verbała – Pleciucha – oznacza niemożność dotarcia do prawdy i zwycięstwo czystej sztuki opowiadania. Widz, podobnie jak Kujan, daje się uwieść zdolnościom konfabulacyjnym Verbała, a ich bezpośrednią ofiarą pada możliwość odkrycia prawdy. *Podejrzani* dekonstruuja tym samym narracyjny sposób funkcjonowania fikcyjnego świata. Retrospekcje – zamiast odsłaniać prawdę o przyczynach teraźniejszości diegezy – ujawniają jedynie to, że w obrębie fikcji nie ma żadnej prawdy. Wraz z kompromitacją Kujana jako rzecznika prawdy i racjonalności zostaje też zakwestionowana kluczowa dla opowiadania kryminalnego zasada racjonalizacji zbrodni. Gdy Kujan mówi do Verbała o Keatonie: *...ludzie się nie zmieniają, (...) [a ty] powiesz wszystko, bo jestem bystrzejszy i sprytniejszy od ciebie* – ironicznie ośmieszona zostaje zarówno jego, jak i podzielana przez widza wiara w poczucie władzy nad rzeczywistością przedstawioną i w możliwość łatwego i satysfakcjonującego jej wyjaśnienia. Labirynt pytań i odpowiedzi, który winien nas doprowadzić do prawdy, prowadzi donikąd. Zwycięza umiejętność snucia opowieści na kanwie informacji podsuniętych przez śledczych i przypadkowych rekwizytów z gabinetu Rabina, dowodząc jedynie wolności narratora w traktowaniu prawdy, zwłaszcza w świecie fikcji, gdzie – jak wiadomo – wszystko jest możliwe.

JACEK OSTASZEWSKI

¹ Nie wdając się tutaj w rozważania teoretyczne, proponuję przyjąć, że narrator filmowy jest instancją wewnątrztekstową, powołaną do przedstawiania historii.

² U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, w: tegoż, *Imię róży*, Warszawa 1987, s. 612.

³ J. Place, *Kobiety w filmie czarnym*, „Film na świecie”, nr 384, 1991, s. 58; por. też: D. Bordwell, *Procesy poznawcze a rozumienie. Widzenie i zapominanie w „Mildred Pierce”*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 11, 1995, s. 27-28.

⁴ Umberto Eco rozróżnia dwa typy modelowego czytelnika: „czytelnik naiwny” wykorzystuje dzieło jako semantyczną maszynę i podporządkowuje się zamysłowi autora,

który krok po kroku prowadzi go przez cykl przewidywań i oczekiwań co do dalszego rozwoju akcji; „czytelnik wyrobiony” ocenia dzieło jako twór estetyczny i czerpie przyjemność z obserwowania działań autora na użytek modelowego czytelnika poziomu pierwszego (U. Eco, *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, „Przekazy i Opinie”, nr 1-2, 1990, s. 26). Rozróżnienie widza ufego i sceptycznego wykorzystał D. Bordwell w analizie innego czarnego kryminału – *Mildred Pierce* (1945) M. Curtiza (por.: D. Bordwell, dz. cyt., s. 28), a w odniesieniu do *Podejrzanych* rozróżnieniem tym posłużył się także Maurice Lahde (por.: M. Lahde, *Der Leibhaftige erzählt. Täuschungsmanöver*

- in 'The Usual Suspects', „montage/av”, nr 11/1, 2002).
- ⁵ Posługuję się tutaj kryteriami opisu narracji zaproponowanymi przez D. Bordwella: 1. horyzont poinformowania: a) zakres: narracja wszechwiedząca/ograniczona; b) głębia: obiektywna/subiektywna; 2. komunikatywność: niska/wysoka; 3. samoświadomość: niska/wysoka (por.: D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985, s. 57- 61).
- ⁶ M. Lahde, dz. cyt., s. 152-154 i 164-165.
- ⁷ Sposób kadrowania w tym ujęciu nawiązuje do skrótości przedstawiania w spotach reklamowych, mając niewiele wspólnego z rzeczywistością, a właściwie naszymi wyobrażeniami na jej temat. Umieszczenie Kinta pod godłem stanowym przywodzi raczej na myśl konferencję prasową rzecznika urzędu, przeczy temu ostre punktowe oświetlenie twarzy i wyjaśnienia składane przez niego dwóm urzędnikom siedzącym przed biurkiem, wszelkie zaś wątpliwości rozwiewa późniejsza rozmowa agenta Kujana i sierżanta Jeffa Rabina.
- ⁸ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, dz. cyt., s. 162.
- ⁹ Znaczące pominięcie przedstawienia aresztowania Verbała można uzasadnić dramaturgiczną koniecznością podtrzymania w opowiadaniu linii zagadki (Bordwell nazywa ją linią hermeneutyczną), w przeciwnym razie widz mógłby np. otrzymać jednoznaczną wskazówkę w sprawie rozpoznania Keysera (np. poprzez przedstawienie Verbała jako inicjatora aresztowań i konfrontacji). Ponadto naruszałoby to zasadę prawdopodobieństwa psychologicznego w postępowaniu Verbała, gdy weźmie się pod uwagę okoliczności, w jakich składa on wyjaśnienia przed prokuratorem – co wynika z ramy, w jakiej została umieszczona ta retrospekcja.
- ¹⁰ Por. np.: J. Roy, *O sztuce manipulacji*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 12-13, 1995/1996, s. 66.
- ¹¹ Na temat narracji linearno-powrotnej por.: S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, Warszawa 1976, s. 13 i s. 55-56; na temat znamiennej dla kryminału równoczesnego uruchamiania hipotez suspensu i hipotez ciekawości por.: D. Bordwell, *Procesy poznawcze a rozumienie...* dz. cyt., s. 27-28.
- ¹² Por.: M. Smith, *Zaangażowanie widza w postać*, w: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, Kraków 1999, s. 219-223.
- ¹³ Sytuacja, gdy Kint poznaje na komisariacie Kujana, o którym wcześniej opowiadał w swej 1. retrospekcji, demistyfikuje konwencjonalność retrospekcji – Verbał opowiada o osobie, którą dopiero pozna.
- ¹⁴ Por.: J.P. Telotte, *Rounding Up „The Usual Suspects”*: *The Comforts of Character and Noe-Noir*, „Film Quarterly”, 51/4, 1998, s. 16.
- ¹⁵ Por. na ten temat: E. Branigan, *Schemat fabularny* w: J. Ostaszewski (red.), dz. cyt., s. 143-144.
- ¹⁶ K. Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton 1988, s. 39; por.: J. Ostaszewski, *Film i poznanie...* dz. cyt., s. 112-113.
- ¹⁷ Trzymając się rozróżnienia na ścieżkę widza ufego i sceptycznego, a więc na linię minimalistycznego i maksymalistycznego konstruowania historii i stawiania hipotez co do jej dalszego rozwoju, można powiedzieć, że widz ufny, wciągnięty w obserwowanie zdarzeń na statku, uzna tę retrospekcję za kontynuację poprzedniej, natomiast postawę widza sceptycznego będzie cechowała niepewność: wprawdzie przyjmuje, że opowiadającym tym razem jest Kujan, ale wobec braku sprzeciwu ze strony Verbała – *przerwij, gdy coś skojarzysz* – i możliwości konstruowania alternatywnego rozwoju zdarzeń będzie tymczasowo zadowolony z tej wersji, licząc, że dalszy rozwój umożliwi właściwą ocenę przedstawianego materiału fabularnego.
- ¹⁸ Pomijam w tym momencie posługiwanie się podobnym chwytem we współczesnych filmach, ponieważ – pod względem struktury – powielają one rozwiązanie wprowadzone przez A. Hitchcocka (mam tu na myśli *Szósty zmysł* /1999/ M. Night Shyamalana, *Podziemny krąg* /1999/ Davida Finchera czy *Piękny umysł* /2001/ Rona Howarda).
- ¹⁹ Por.: S. Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca 1990, s. 131-132; K. Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Kraków 2002, s. 167.
- ²⁰ F. Truffaut, *Kino według Hitchcocka*, „Film na świecie”, nr 7-8, 1977, s. 114-115.
- ²¹ M. Lahde, dz. cyt., s. 174.
- ²² S. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca 1989, s. 46.