

# Świat w teatrze według Bernarda Bertolucciego

ANDRZEJ MICHALSKI

1. *Strategia pająka* jest zdaniem Bordwella<sup>1</sup> podobna w strukturze do opowieści kryminalnej. Athos Magnani przyjeżdża do Tary, małego miasteczka w dolinie Padu. Jego ojciec, także Athos Magnani, został tu w 1936 r. zabity w teatrze podczas przedstawienia *Rigoletta* i ta śmierć, przypisywana faszystom, uczyniła z niego bohatera czczonego przez całą miejscową społeczność. Dawna kochanka ojca, Draifa, twierdząc, że mordercą był ktoś z Tary, skłania Athosa do poszukiwania zabójcy. Po serii rozmów z trzema przyjaciółmi ojca i dawnym faszystą, właścicielem ziemskim Beccaccia, Athos odkrywa, że jego ojciec zdradził swych przyjaciół przygotowujących zamach na Mussoliniego i został przez nich zabity w okolicznościach, które sam zaplanował, tak by wyglądało na to, że zamach jest dziełem faszystów. Jednakże, chociaż Athos odkrywa prawdę, nie zdradza jej podczas uroczystości odsłonięcia tablicy ku czci ojca, po części dlatego, że uświadamia sobie, że jest „częścią historii Athosa Magnani”.

Historia opowiedziana jest w taki sposób, że temat śledztwa wysuwa się na plan pierwszy. Narracja buduje właściwy dla tego schematu proces jednoczesnego formowania dwóch linii fabularnych: w jedną składamy działania Athosa-syna i jego próby rozwiązywania zagadki, w drugiej, wraz z Athosem, rekonstruujemy historię jego ojca i przebieg samej zbrodni. Schemat taki, podobny do przedstawienia zdarzeń w *Obywatelu Kane*, jest tu jednak realizowany w sposób, który uniemożliwia widzom precyzyjne przypisanie przedstawionych zdarzeń do jednej z dwóch linii akcji. Opowieść kryminalna z samej natury pozwala wprowadzić na manipulowanie ciekawością widza, pozwala nawet na zachowanie części tajemnicy (Bordwell podaje jako przykłady filmy *Wielki sen* i *Zegnaj laleczko*). W *Strategii pająka* jednak brak pewnych elementów opowiadania, co utrudnia powiązanie wypadków w ciąg przyczynowo-skutkowy właściwy dla fabuły kryminalnej i klasycznego nurtu narracji. Widzom nie przedstawiono żadnego wyjaśnienia, dlaczego Athos Magnani zdradził swych przyjaciół; jak przebiegała historia Athosa Magnani; w jaki sposób jego syn stał się częścią tej historii. Brak wyjaśnień pozwala na założenie, że tajemnica jest tu związana z podstawowym tematem filmu. Jak *Obywatel Kane*, *Strategia pająka* sugeruje, że niemożliwe jest pełne rozpoznanie ludzkich działań. Dodatkowa trudność, jakiej nie ma widz *Obywatela Kane'a*, dotyczy tu sposobu przedstawienia zdarzeń i konstrukcji narracyjnej filmu.

Sytuacja narracyjna – punkt widzenia zawarty w przedstawieniu niesie, zdaniem Bordwella, trzy możliwości prezentacji: obiektywne przedstawienie

zdarzeń, subiektywne, respektujące punkt widzenia postaci i zewnętrzny „komentarz” narracyjny zawarty w sposobie przedstawienia. Narracja klasyczna umożliwia widzom pełną orientację, który z tych wariantów jest aktualnie stosowany. *Strategia pająka* wprowadza sprzeczne wskazówki, utrudniające precyzyjne określenie sytuacji narracyjnej. Bordwell podaje tu następujące przykłady:

1. Przedstawienie zamachu na Athosa-syna po jego przyjeździe do Tary. Rankiem Athos budzi się, słysząc stukanie do drzwi. Otwiera je. Widzi mężczyznę z podniesioną w górę pięścią. Przedstawienie wiąże z sobą obrazy w relacji ujęcie – przeciwujęcie, co wskazuje na obiektywny sposób przedstawienia. Następne ujęcie nie może być już tłumaczone jako obiektywne – napastnik uderza ręką w kierunku kamery i przez chwilę nieruchoma pięść trwa na ekranie, podczas gdy w dźwięku słychać odgłos padającego ciała, po czym następuje ściemnienie obrazu. Sytuacja jest tłumaczona z subiektywnego punktu widzenia – jak pisze Bordwell – Athos został znokautowany. Wyjaśnienie jest jednak niezadowolające. Kiedy ścieżka dźwiękowa przynosi odgłos upadku, pięść trwa wciąż w zbliżeniu przed okiem kamery (okiem Athosa). Niezbędne jest dodatkowe, trzecie wyjaśnienie – obraz zamachu na Athosa jest stylizowanym przedstawieniem ataku. Mamy do czynienia z inscenizacją – świadomym, konstruowanym przez autora przedstawieniem zdarzenia.

2. Obraz, w którym Athos ogląda popiersie swego ojca, stojące na postumencie na placu Tary, jest przedstawiony w sposób, który stawia pod znakiem zapytania czytelność samego zdarzenia. Athos przygląda się popiersiu, później zaczyna krążyć wokół niego. Obraz ponownie układa się w serię ujęcie – przeciwujęcie: Athos patrzący na popiersie i rzeźba oglądana z jego punktu widzenia. Sposób przedstawienia wprowadza jednak dwie trudności, które uniemożliwiają łatwe uporządkowanie sytuacji narracyjnej w tej scenie. Dla tego „widzenia” popiersiu zmieniono barwę – nie ma już jednolitego koloru kamienia, jest teraz pomalowane. Chusta, którą ma na szyi Athos-ojciec, jest czerwona, oczy pokryto białą farbą. W dotychczasowym przedstawieniu nie ma żadnych wskazówek dotyczących tej zmiany. Bordwell zastanawia się, czy statua została pomalowana przed przybyciem Athosa (przedstawienie obiektywne), czy też dodanie koloru jest sprawą jego wyobraźni (subiektywne przedstawienie). Dodatkowym utrudnieniem jest ruch kamery w tej scenie. Athos krąży wokół rzeźby (widzimy w obrazie ruch postaci, także w przedstawieniu rzeźby „wiruje” umieszczony w tle obraz Tary), ale rzeźba nie zmienia pozycji, nadal widzimy twarz Athosa-ojca. Krążenie wokół przedmiotu powinno ujawnić nie tylko zmiany w tle, ale zmianę w obrazie samej rzeźby, oglądanej przecież z różnych punktów widzenia. Co więcej, kiedy Athos przystaje, rzeźba i tło kontynuują ruch w kierunku przeciwnym do poprzedniego krążenia Athosa. Trudno wytłumaczyć tę zmianę, obojętnie, z obiektywnego czy subiektywnego punktu widzenia.

3. Fragment retrospekcji – obraz Draify, gdy ostatni raz spotyka swego kochanka, jest przykładem, zdaniem Bordwella, serii obrazów, w których nie może być wykreowana żadna sytuacja narracyjna. Treść obrazów nie pozostawia wątpliwości, że są one retrospekcją, kontynuacją ostatniego spotkania Draify i Athosa. Na pytanie o Athosa-ojca, jaki był prywatnie, Draifa odwraca się w stronę kamery, w tle za nią widzimy młodszego Athosa. Cięcie przenosi nas do przeszłości – Athos z pomocą Draify owija się bandażem. Zaczynają się klócić.

Draifa, zazdrosna o żonę Athosa, mówi mu, że jest podły. Cięcie przenosi nas do teraźniejszości – w dalekim planie Draifa i syn Athosa spacerują na skraju lasu. Cięcie i znów przeszłość – za oknem trwa oblawa na zbiegłego z cyrku lwa. Wyglądająca przez okno Draifa odwraca się w stronę kamery, woła – Athos! Cięcie – teraźniejszość – Draifa i syn Athosa są na skraju pola. Draifa mdleje. Następnie w zbliżeniu widzimy jej twarz – otwiera oczy. Cięcie i znów przeszłość – w zbliżeniu twarz Athosa-ojca. Zbliżenie głowy lwa. Kolejny obraz – Draifa odwrócona twarzą w stronę kamery mówi: *Może ze strachu, może dlatego, że nie widziałam jego twarzy, ale w tym momencie poczułam, że wszystko się skończyło. Wtedy właśnie ostatni raz widziałam go żywego*<sup>2</sup>. Odwraca się do Athosa wyglądającego przez okno. Cięcie – powrót do teraźniejszości. W zbliżeniu twarz Draify. Nad nią stoi towarzyszący jej syn Athosa. Kim jest Draifa mówiąca wprost z przeszłości? I do kogo wtedy mówi? Bordwell twierdzi, że w obrazach nie ma wskazówek świadczących, że opowiada o tym synowi Athosa.

Z tego powodu retrospekcja nie może być projekcją jego wyobraźni. Jeśli to obraz myśli samej Draify, czemu w retrospekcji ma ten sam wygląd i wiek co w chwili obecnej? Pytanie o charakter przedstawienia obrazowego jest więc tu pytaniem o treść samego zdarzenia.

Kolejna trudność związana z powiązaniem retrospekcji z częścią współczesną dotyczy właśnie obrazu Draify i trzech przyjaciół Athosa-ojca – Costy, Razorigo, Gaibazziego. W części współczesnej i w przeszłości postacie są takie same, „te same”, które widzi teraz syn Athosa. Anomalia dotyczy tylko tych postaci. Dodajmy do uwag Bordwella, że dla faszysty Beccacci zachowano „normalny” porządek zmiany wieku. Także zestawienie dwóch postaci Athosa – ojca i syna, granych przez tego samego aktora, podkreśla podobieństwo i przyczynia się do trudności w rozpoznaniu przejść między przeszłością a teraźniejszością. Obie postacie różnią się tylko szczegółami stroju. Czerwona chusta ojca i jego kurtka safari w zestawieniu z marynarką syna – to wszystkie właściwości, które może uwzględnić widz, rozpatrując, z którym Athosem jest związany prezentowany fragment filmu. To utrudnienie ma zasadnicze znaczenie, bo na powiązaniu śledztwa i retrospekcji oparty jest cały sens tej historii – wyjaśnienie zagadki śmierci ojca jest celem działań młodszego Athosa i uzasadnia jego pobyt w Tarrze.

Historia starszego Athosa Magnani jest przedstawiona w dziewięciu retrospekcjach. Bordwell przypomina je kolejno i opatruje komentarzem, zwracając uwagę na sposób ich wprowadzenia – niekompletne i niespójne wskazówki narracyjne utrudniają widzom śledzenie przebiegu zdarzeń i odwracają ich uwagę od opowiadania.

Zdarzenia z przeszłości są przedstawione w filmie w takim porządku:

1. Athos spaceruje w nocy ze swymi przyjaciółmi, zakłada się z nimi, że jest już dzień i naśladuje pianie koguta. Odpowiadają mu pianiem prawdziwe koguty z odległych zabudowań.

2. Podczas organizowanej w miasteczku zabawy Athos drażni faszystów tańcząc, gdy orkiestra gra *Giovinezze*. Awanturę przerywa wiadomość, że Duce przyjedzie do Tary na otwarcie teatru.

3. Athos i przyjaciele naradzają się, jak zabić Mussoliniego.

4. Athos podsuwa przyjaciółom pomysł zamachu – podłożona przez nich bomba wybuchnie podczas przedstawienia *Rigoletta*.

5. Draifa widzi Athosa po raz ostatni. Oglądamy sprzeczkę kochanków, gdy za oknem odbywa się oblawa na zbiegłego z cyrku lwa.

6. Przyjaciele Athosa podają mu głowę lwa na tacy.

7. Athos ucieka na oślep przez las.

8. Athos wyznaje swoją zdradę i przedstawia przyjaciółom, którzy wydali na niego wyrok, plan fikcyjnego zamachu, który ma przekonać całe miasto, że zginął z rąk faszystów.

9. Krótkie fragmenty poprzednio przedstawionych obrazów przywołane podczas przemówienia Athosa-syna.

Fragmenty retrospektywne mają w założeniu podwójne podporządkowanie, z jednej strony należą do przeszłości, z drugiej są związane z sytuacją wprowadzającą, która umożliwia ich przedstawienie. Bordwell zwraca uwagę, że sposób przedstawienia retrospekcji uniemożliwia skonstruowanie spójnej sytuacji wprowadzającej. Poważnym utrudnieniem jest wspomniany brak zmiany wieku postaci. Retrospekcja pierwsza jest odpowiedzią Draify na pytanie Athosa, jaki był jego ojciec. Zdarzenie wprowadza trzech przyjaciół ojca, nie takich, jakich pamięta Draifa, ale takich, jakimi mógł ich ujrzyć syn Athosa. Ta retrospekcja nie może jednak być jego wyobrażeniem, bo on nigdy przedtem przyjaciół ojca nie widział. Drugiej retrospekcji – wspomnieniu Gaibazziego, brak z kolei pełnego powiązania z wprowadzającym ją wydarzeniem – nie ma tu powrotu do wyjściowej sytuacji narracyjnej, jaka, przypomina Bordwell, cechuje choćby przedstawienie zdarzeń w *Obywatelu Kane'ie*. Przyjmujemy, że Gaibazzi opowiada Athosowi o zachowaniu ojca na zabawie, ale powrót do terażniejszości jest już rozmową z drugim towarzyszem ojca – Razorim. Widz musi zrekonstruować część działań współczesnej linii opowiadania. Nie może jednak przyjąć bezpośredniego przejścia do następnej retrospekcji jako zasady – wprowadzenie zdarzeń z przeszłości przebiega dalej w klasyczny sposób. Dopiero piąta retrospekcja jest ponownie trudna do uspoźnienia – zawiera znany już obraz Draify mówiącej wprost z przeszłości. Szósta i siódma właściwie nie są retrospekcjami, tym razem jednak zarówno sposób, jak treść przedstawienia uniemożliwia wpisanie ich w linię zdarzeń. Obraz głowy martwego lwa na tacy, gdy towarzysze Athosa formują kondukt żałobny, nie ma żadnej ramy wyjaśniającej całe zdarzenie, może być równie dobrze retrospekcją, jak i fantazją i nie może być przypisany wyobraźni Athosa, mimowolnego świadka tej rozmowy, ani żadnemu z jej uczestników. Z kolei obraz ucieczki Athosa ma wprowadzenie, ale ono właśnie staje się powodem dwuznaczności – syn Athosa przywieziony przez Gaibazziego w miejsce, gdzie spotykali się spiskowcy, ucieka przed nimi i jego bieg jest ukazany na przemian z ucieczką ojca. Retrospekcja ósma, jak zauważa Bordwell, wyjaśnia, jak zginął Athos Magnani, ale nie wyjaśnia, dlaczego zdradził. Zawiera przy tym odległy obraz Tary, pojawiający się, gdy Athos wyznaje swoją zdradę. Należy do retrospekcji czy współczesności? Spoza kadru dochodzi krzyk katowanego Athosa, ale obraz jest ten sam co w części współczesnej, gdy syn Athosa zatrzymuje się przed dworcem. Obraz może więc być retrospektywny i współczesny, nie jest przy tym związany z miejscem, w którym przebiega zdarzenie. Ostatnia z wymienionych przez Bordwella retrospekcji zawiera obrazy, które

były już przedstawione wcześniej. W zbliżeniu widzimy twarz syna Athosa, obraz jest dopełniony jego „głosem wewnętrznym”: *Kim był Athos Magnani – zdrajcą czy bohaterem?* Serię obrazów (Athos biegnie przez las, Draifa mówi mu, że jest podły, Athos planuje własną śmierć jako spektakl dla mieszkańców Tary) kończy widok obracającego się popiersia. Bordwell pyta, czy chodzi tu o przypomnienie zdarzenia, czy projekcję wyobraźni Athosa. Z poprzednich ustaleń wynika, że Athos nie mógł słyszeć wyznania Draify. Także pojawiający się przez chwilę obraz maszerujących przez Tarę chłopców w czerwonych chustach budzi wątpliwość – jest częścią retrospekcji czy przedstawieniem współczesnego, związanego z uroczystością zdarzenia? Bordwell stwierdza, że ostatnie wprowadzenie retrospekcji jest nie mniej dwuznaczne niż poprzednie, nie wyjaśnia zachowania Athosa, samo budzi potrzebę wyjaśnienia.

Bordwell dodaje jeszcze, że film mający tak skomplikowaną strukturę opowiadania powinien unikać dodatkowych, dezorientujących widza przesunięć czasowych. Tymczasem właściwie cała narracja *Strategii pająka* jest oparta na elipsach, nie na ciągłym przedstawieniu zdarzeń. Brak ciągłości czasowej i ciągłości w przedstawieniu przestrzeni widoczny jest np. w następujących fragmentach.

1. Skok czasowy związany ze złamaniem reguł przejścia między narracją obiektywną a subiektywną – Athos stoi przed budynkiem dworca, siedzący obok na ławce marynarz mówi: Tara. Odległy obraz, stały obraz Tary jest więc tym, co widzi Athos, ale w następnym ujęciu to jego widzimy, idącego ulicą miasteczka;

2. Seria ściemnień podczas rozmowy Athosa z Gaibazzim w komorze, gdzie dojrzewają szynki. Takie punktowanie, zamykanie ujęć nie jest uzasadnione ani sytuacją w świecie fikcyjnym, ani konwencjonalną figurą narracyjną sygnalizującą zmianę czasu w kolejnych fragmentach przedstawienia.

3. Manipulacje przestrzeni i czasem podczas spaceru Draify, przed retrospekcją „ostatniego spotkania” – przejście to montaż dwóch obrazów: są w mieście – już poza miastem, ostentacyjnie łamiących ciągłość przedstawienia.

4. Powrót Athosa ze stacji kolejowej, gdy rozpoczyna się przedstawienie *Rigoletta*, to seria ujęć zestawiających fragmenty wędrówki, podczas gdy muzyka rozbrzmiewająca z głośników roztawionych w całym mieście jest muzyką ciągłą. Przesunięciom obrazów nie towarzyszy podobny skok w warstwie dźwiękowej.

5. Manipulacja przestrzeni za pomocą zestawienia kolejnych obrazów – Draifa układa kwiaty w wazonie podczas wizyty syna Athosa. W tym samym miejscu czy w innym? Układ obrazów nie jest przedstawieniem ciągłego działania.

6. Manipulacja obrazem podczas pierwszego przejścia Athosa do hotelu, gdy ustawienie kamery powoduje nakładanie się obrazu Athosa na popiersie ojca – Athos stoi, zasłaniając sobą popiersie; następnie, gdy mija pomnik, ruch kamery sprawia, że z kolei postument zasłania idącego.

Bordwell, wskazując na brak ciągłości przedstawień, wylicza eliptyczne bądź dwuznaczne zmiany ujęć. Jest ich 138 wobec 137 przejść sugerujących płynność przedstawienia. Klasyczna, zdaniem Bordwella, scena rozmowy Athosa-syna z wnukiem właściciela hotelu pytającym o płeć swego królika rozgrywa się w poprawnych przejściach typu ujęcie – przeciwujęcie. Sąsiaduje z podobnymi do wymienionych wyżej zestawieniami. Kulminacją tego sposobu przedstawienia jest ostatnia scena, która rozgrywa się na dworcu – w serii następujących po

sobie ujęć widzimy nagle zarastające trawą tory kolejowe. Znaczenie jest tu budowane dzięki zestawieniu szeregu obrazów i początkowo wygląda na klasyczną relację zdarzenia. Zapowiadany pociąg do Parmy spóźnia się dwadzieścia minut, później trzydzieści pięć. Athos pyta o gazetę, ale jeszcze jej nie przywieziono. Z dworca dobiega głos: *Czasami zapominają, że istniejemy*. Athos przygląda się przejeżdżającej drezynie, pojawia się znany obraz odległej Tary. Między tymi obrazami, w kilku ujęciach widzimy tory zarosłe (zarastające?) trawą. Bordwell pyta, co się stało z Athosem i pisze o pułapce Tary, pułapce czasu i pułapce „otwartego” zakończenia filmu, w jaką schwymano widza. Manipulacja obrazami, nieciągłość czasu i przestrzeni powodują, że uwaga widza skupia się nie na przedstawianej historii, ale na sposobie jej przedstawiania. Widz przygląda się nie perypetiom Athosa, a samemu procesowi narracji. Przywołując tytuł filmu, Bordwell pisze, że określenie „strategia pająka” dokładnie przedstawia sposób prowadzenia narracji – *wabi nas obietnicą zrozumiałej fabuły i chwytą w sieć niewidocznych, ale spoistych schematów formalnych*.

2. Przekonanie, że historia opowiedziana w *Strategii pająka* nie ma swego sensu definitywnego, prowadzi do wielu interpretacji, które przedstawimy w postaci wyboru fragmentów zgrupowanych wokół podstawowych kontekstów, jakie są przywoływane w związku z filmem Bertolucciego<sup>3</sup>. Taki zestaw przeciwna wprawdzie naturalne związki w samych wypowiedziach, pozwala jednak w zamian na najkrótsze przedstawienie zakresu interpretacji. Jest tu niezbędny przynajmniej krótki przegląd opinii, aby pokazać interpretacje podsuwane zamiast rozwiązań fabularnych.

Kontekst pierwszy wyznacza odwołanie się do twórczości Jorge Luisa Borgesa i do opowiadania będącego podstawą filmu. Opowiadanie *Temat zdrajcy i bohater*<sup>4</sup>, zawierające schemat zdarzeń powtórzony w wersji filmowej, określone jest przez samego autora jako szkic, zaledwie wstępny zarys pomysłu – (...) *wyobraziłem sobie ten temat, o którym być może napiszę (...) brakuje tu jeszcze szczegółów, potrzebne są poprawki i dociągnięcia; pewne miejsca tej historii nie zostały mi jeszcze objawione*. Gdy Bertolucci mówi, że od Borgesa wziął właśnie strukturę, sam mechanizm, nic dziwnego, że objawia się on krytyce w przyjętej przez samego autora niepełnej wersji. Z kolei odniesienie do autora podkreśla stałe tematy w twórczości Borgesa – temat świata jako labiryntu, ironię, z jaką zostaje potraktowane dążenie człowieka do absolutnego poznania, także sposób realizacji tych tematów – mnożenie wyjaśnień, w których z elementami potocznego doświadczenia przeplatają się wiedza powszechna i wiedza tajemna: znane prądy filozoficzne, struktury matematyki, kabała. Dochodzi do tego pełna znajomość literatury, autorów i form, także własna formuła twórczości rozpięta między opowiadaniem a esejem, zakładająca fragmentaryzację opisu, chęć stworzenia świata na bazie języka czy uogólnienie przesłania. Zakłada się przy tym, że film oparty na tej twórczości po prostu nie może być inny, film może nie osiągnąć rangi opowiadania Borgesa, ale nie może zmienić jego charakteru. Jest w tym zgoda na brak uspołnienienia fabuły – opowiadanie wyczerpuje się w zestawieniu poszczególnych elementów, których sens można odnaleźć w kontekstach, jakie te obrazy przywołują: malarstwo naiwne (Ligabue – motyw koguta, lwa, bujnej zieleni) i surrealistyczne (obrazy Magritte’a widziane w kadrach filmowych),

literatura (Kafka, Musil, Broch), surrealizm i postsurrealizm filmowy, powieści Alaina Robbe-Grilleta. Z jednej strony opis, z drugiej wielość kontekstów zawiera całe wyjaśnienie odnoszące się w sumie tyleż do opowiadania filmowego, ile literackiego, zarówno jego warstwy faktograficznej, jak i przesłania.

Kontekst drugi to Historia. Jemu także brak jednolitości. Mieści się tu proste wyjaśnienie, w którym powiązania między zdarzeniami zastępuje historyczny punkt widzenia: ojciec, niezwykle zdrajca – informuje policję o spisku przeciw przywódcy państwa, a potem oddaje się w ręce swoich towarzyszy i przekonuje ich o tym, że z historycznego punktu widzenia korzystniejsza będzie wersja jego męczeńskiej, bohaterskiej śmierci. Syn – chce ujawnić ten fałsz historyczny, ale musi kontynuować antyfaszystowską tradycję rodziny. Jest też wyjaśnienie przypisujące Bertolucciemu chęć oskarżenia Historii – szalonej, absurdalnej, która zawsze przyznaje rację silniejszemu, która karmi się mitami i kłamstwami – takie wyjaśnienie przyjmuje się dla części opowiadania dotyczącej ojca. Część współczesna (syn) – realizuje temat dwuznaczności Historii w oczach tego, kto powinien ją oceniać z pewnym dystansem. Jest jeszcze wątek cykliczności Historii wykorzystujący zawartą w opowiadaniu Borgesa sugestię powtarzalności czasu – w wyjaśnieniu sam fakt przeniesienia do faszystowskich i postfaszystowskich Włoch historii, usytuowanej pierwotnie w Irlandii w 1924 r., oznacza zgodę reżysera na tę powtarzalność. Wreszcie – Historia schwytana w pułapkę i pułapka Historii – ten, kto szuka i znajduje prawdę, wchodzi w skład wątku Historii, a zatem jej kłamstwa. Syn godzi się ze zdradą ojca i aby to uczynić, przyłącza się do legendy, według której ojciec jest bohaterem. Zdradza prawdę, prawdę Historii i swoją własną, aby pozostać wierny swojemu ojcu. Podobnie jak ojciec ugiął się przed Mussolinim, tak syn ugina się przed ojcem i jego obrońcami.

Kontekst trzeci to Polityka – labirynt ma tu kształt dialektyki. Syn, idąc w ślad za ojcem, właśnie przez tę zdradę okazuje solidarność z ich wspólnym ideałem – rewolucją. Zdradzić – znaczy tu pozostać wiernym. Bliższe wyjaśnienie kojarzy zgodę na inscenizację wyroku i podtrzymanie mitu bohatera z mechanizmem procesów stalinowskich: gdy zdrajca oskarżał się o przestępstwo, jego przyznanie się do winy służyło Partii i jej polityce, tak że służąc im, oskarżony ratował się sam, odarty z godności, ale w swoim sumieniu wierny i pomocny sprawie.

Kontekst czwarty to Twórczość. W filmach Bertolucciego obecne są stałe motywy-klucze: motyw podróży, związany prawie zawsze z miejscem pobytu, motyw dwuznaczności, odnoszący się często do problemów pokoleniowych, i motyw śmierci. Athos Magnani wraca do Tary, skąd pochodził jego ojciec, i jest zmuszony prowadzić dochodzenie w sprawie jego śmierci, nie dla ludzi, którzy wiedzą już wszystko, lecz dla siebie. Podkreślany jest też brak realności opowiadania, przez które prześwieca fikcja kina. Motyw dwuznaczności, konflikt pokoleń staje się tu odejściem od zasad klasycznego kina, które reżyser dziedziczy, wykorzystuje i przekształca. Motyw dwuznaczności może też osiągnąć rangę estetyki dwuznaczności – syntezy prawdy i fałszu, rzeczywistości i złudzeń. Kontekst ten ujawnia się też w oddaleniu od „obiektywnej rzeczywistości”, przykładem w filmie może być agresywne, „tropikalne” nałożenie koloru, które ma intensywność naiwnych malowań. Jest tu ostry weryzm posunięty aż do fantastyki, szczegóły quasi-surrealistyczne, działanie barwy, która w nierealistycznej czer-

wieni przedstawia chustę na popiersiu ojca, a jego oczy maluje na białło. I jeszcze, związane z nałożeniem koloru, dodatkowe znaczenie przypisywane obrazowi – czyż ojciec ustawiony na cokole z białymi oczami nie jest ślepy?

Kontekst piąty, którego centrum stanowi psychoanaliza, jest właściwie rozwinięciem wątku ojciec – syn. Można tu zestawić chęć zniszczenia ojca przez Athosa i próbę jego obrony, chęć odejścia reżysera od własnego wizerunku budowanego na wzór ojca-poety, odejście od wymienianego już ojca – kino, przekształcane w akcie miłości i nienawiści i odejście od duchowego ojca – Pasoliniego, dzięki któremu Bertolucci zajął się kinem i pod którego wpływem zrealizował swój pierwszy film. Sprzyja tym interpretacjom wypowiedź samego reżysera określająca Tarę jako podświadomość – śledztwo podjęte przez młodzieńca jest wędrówką we wspomnienia nagromadzone w podświadomości, w której pragnie on odnaleźć postać ojca i postać matki ucieleśnionej przez kochankę ojca Draifę.

Ostatni już, szósty kontekst, z braku lepszego określenia nazwijmy go entomologicznym, powstał także w wyniku jednej z wypowiedzi reżysera, który w odpowiedzi na pytanie, co właściwie oznacza tytuł filmu, opisał strategię zachowania się pajaka samca wobec samicy. Wypowiedź, potraktowana poważnie, została przekształcona w metaforę początku kultury, polegającej na kontroli nad naturą, na stosunku do własnej osobowości, zarazem nieautentycznym i nieuchronnym. Inne wyjaśnienie, znana nam już metafora utworu-sieci, przynosi obraz sieci czasu, w której zamyka się cały sens ludzkiego istnienia.

3. Gdy sądzimy, że pajak snuje tu raczej nic porozumienia, musimy zwrócić uwagę na następujące okoliczności. Przedstawiona powyżej analiza filmu określa elementy stylistyki jako przeszkodę utrudniającą widzom zrozumienie opowiadania. W tym sensie, tworząc własną konstrukcję opartą na założeniach formalnych, proces narracji zastępuje opowiadanie, rozpoznanie formy dane jest tu zamiast rozpoznania fabuły. Gdy więc chcemy, zgodnie z celem pracy, wskazać, że mamy do czynienia z filmem fabularnym, musimy przyjąć, że obrazy w *Strategii pajaka* są właśnie takie, jak nam opisano, i przedstawić argumenty, że możliwe jest przekształcenie tego ciągu obrazów w spójne opowiadanie.

Rozpoznanie obrazów nie oznacza jednak zgody na konstrukcję narracyjną i schemat fabularny, który był podstawą analizy Bordwella. Odejście od ciągłości przedstawienia jest u niego równoznaczne z dwuznacznością przekazu. Bordwell zakładał, że treść filmu jest związana ze schematem opowiadania kryminalnego, w którym zasadniczą rolę odgrywa śledztwo, oraz że schemat ten ma w filmie konstrukcję fabularną opartą na wzorze symetrii narracyjnej – jednoczesnego budowania dwóch odległych czasowo linii zdarzeń, jak w filmie *Obywatel Kane*. Zakładał też, że elementy fabuły będą rozpoznawane na podstawie klasycznego schematu wyodrębniania z obrazów pojedynczych zdarzeń, powiązanych pełną motywacją, w której największą rolę odgrywają związki przyczynowo-skutkowe. Przyjął tym samym, że wszystkie zdarzenia są powiązane z jedną postacią, prowadzącym śledztwo synem Athosa, którego działanie określa część współczesną akcji, a rezultat rozpoznania porządkuje przeszłość – wprowadzenie partii retrospektywnych ma na celu wyłącznie wyjaśnienie zagadki. Operował więc pewnym modelem, systemem założeń dotyczących zarówno treści opowiadania, jak i sposobu



przedstawienia go. Zgodnie z tym modelem wyodrębniał jednostki narracyjne i elementy zdarzeniowe, konstruował fabułę i na jej podstawie próbował określić świat, do którego należą postacie i w którym przebiegają zdarzenia. Założył, że film realizuje taki właśnie wzór i zadał pytanie, w jaki sposób – zgodnie z tym schematem – zdarzenia przedstawione w filmie są ze sobą powiązane. Ale nie zapytał, czy przedstawienie wizualne odnosi się do zdarzeń w inny sposób niż zakładano. Jaki układ moglibyśmy przyjąć zamiast klasycznego schematu? Brak zrozumiałej fabuły należy więc uzupełnić zastrzeżeniem – ten model nie prowadzi do jej rozpoznania. Brak fabuły oznacza w tym przypadku, że film nie przedstawia przebiegu śledztwa, nie jest też oparty na schemacie *Obywatela Kane* i nie operuje narracją złożoną wyłącznie z przedstawienia zdarzeń. Poza tym może być oczywiście filmem fabularnym. Zajmiemy się teraz uzasadnieniem tej tezy.

Rozpatrzmy najpierw sprawę systemu narracyjnego, podziału obrazów na jednostki odpowiadające – w sposób, którego jeszcze nie znamy – elementom fabuły. Przekaz konsekwentnie nieciągły nie musi być pojmowany jako odrzucenie przedstawienia postaci i zdarzeń. Realizuje jednak takie przedstawienie w inny sposób, środkami jawnie, ostentacyjnie filmowymi – i dzięki takiemu użyciu środków budowy obrazu dysponuje innymi możliwościami przekazywania treści związanych z opowiadaniem. Po pierwsze, gdy założymy, że brak ciągłości przedstawień obrazowych jest konsekwencją budowania pewnego systemu opowiadania, a nie szeregiem anomalii towarzyszących odejściu od klasycznego systemu narracji, spostrzemy, jak wiele środków jest tu użytych do budowy przekazu. Panorama, wyjście postaci z kadru, ściemnienie, cięcie montażowe, przenikanie, zmiana planu są tu używane w różnych zestawieniach, w sposób, który zaprzecza możliwości zaobserwowania powtórzeń, stałych chwytów narracyjnych będących świadectwem przyjęcia określonego „stylu przedstawienia”. Różnorodność zestawień sprawia, że rozpoznając opowiadanie, musimy zwrócić uwagę na jego przekaz wizualny, ale nie jest to równoznaczne z porzuceniem treści opowiadania na rzecz stylu. Po drugie, zgadzając się z Bordwellem, że zerwanie ciągłości jest tu pewną normą przekazu, zauważmy, że ten sposób opowiadania jest użyty w przedstawieniu zdarzeń – zerwanie ciągłości jest przy tym wyłącznie sprawą wyboru sposobu zestawienia, oraz w przedstawieniu pojedynczego zdarzenia i fragmentów wizualnych, które trudno jest uznać za samodzielne znaczeniowo jednostki narracyjne. Musimy szukać innego niż dotychczas uzasadnienia świadomego zastosowania nieciągłości. Konsekwencja w budowaniu takiego przekazu nie pozwala na proste przypisanie właściwości obrazu wyłącznie zmianom zachodzącym w świecie przedstawionym. Z jednej strony mamy tu, zauważone przez Bordwella, przejście między zdarzeniami, lekceważące zasady uspołnienienia przekazu, z drugiej – grę prowadzoną z widzem, którego skłania się do porzucenia przyjętych wstępnie zasad rozpoznawania filmu. Rozpatrywane poprzednio dwukrotne przejście młodego Athosa z dworca do Tary, jego spacer z Draifą czy „zainscenizowany” zamach mogą służyć za przykład, że konwencja zerwania ciągłości, stosowana w całym przekazie, pomaga w ujawnieniu środków filmowych, które rozpoznane jako elementy stylistyczne, jednocześnie tworzą konstrukcję opowiadania. Sięgnijmy do przykładów nie wskazanych przez Bordwella:

Początek filmu – obraz pokrytej liśćmi korony drzewa. Panorama przenosi uwagę widza na wjeżdżający na dworzec pociąg. Wsiada z niego dwóch ludzi, którzy jednocześnie idą w stronę budynku dworca. Dzięki panoramie mamy zestawienie dwóch obrazów, inscenizacja (marynarz wysiadający z Athosem zachowuje się jak podczas musztry) skupia uwagę na postaci, która służy tylko wprowadzeniu głównego bohatera filmu. Gdy znikają za rogiem, po prostu wychodzą z kadru, obraz pustego dworca trwa jeszcze chwilę, następne ujęcie pokazuje obie postacie po drugiej stronie budynku. Zerwanie ciągłości przedstawienia zaczyna się wcześniej niż opisywana już zmiana sposobu przedstawienia: obiektywne-subiektywne „inne”, gdy po okrzyku marynarza – Tara! nie ma powrotu do wyjściowej sytuacji przedstawienia. Skok czasowy – obraz Athosa idącego ulicą Tary następuje po serii obrazów wprowadzających, które niejako przygotowują widza do odbioru zestawień obrazowych i braku ciągłości w przedstawieniu.

Pierwsza wizyta Athosa w domu Draify – w obrazie widzimy go wjeżdżającego na podwórze, następnie zaglądającego do zamkniętych okien. Kamera panoramuje dalej, postać znika z kadru, kamera zatacza pełne koło, pokazując pusty krąg podwórza, odnajduje Draifę, wtedy Athos ponownie się pojawia, wchodząc w kadr z drugiej strony ekranu. Przedstawienie, podobne do kulminacyjnej sceny *Zbrodni pana Lange* Jeana Renoira, zachowuje ciągłość czasową przedstawianego zdarzenia, ale dzięki usunięciu postaci z kadru przedstawieniu brak ciągłości działania. Zaznaczona fragmentaryzacja – zerwanie ciągłości przy paradoksalnie pełnym przedstawieniu ponownie odsyła nas do rozpoznania właściwości obrazu, nie do świata w którym przebiegają zdarzenia.

Ciąg dalszy wizyty Athosa – Draifa wprowadza go do domu. Siadają przy stole, chwilę rozmawiają. Jest dzień – w tle widoczne są otwarte drzwi do ogrodu, przez które przechodzi usługujący przy stole chłopiec. Athos chce wyjechać z Tary, Draifa odprowadzając go do drzwi mdleje. Athos przenosi ją na kanapę. W przedstawieniu tego zdarzenia nie zaznaczono żadnych skoków czasowych, jest ono zatem mierzone czasem zegarowym, czasem widza – zdarzenie trwa tyle, ile czasu zajmuje jego przedstawienie. A jednak, kiedy Athos wychodzi z domu Draify, jest już noc – porę dnia ponownie sygnalizują otwarte drzwi. Ile czasu trwało zatem zdarzenie? I w jaki sposób przedstawienie wyznacza jego porządek czasowy? Przedstawienie jest niewątpliwie skrótowym zapisem przebiegu zdarzenia, w którym jednak nie dokonano zaznaczenia luk czasowych za pomocą konwencjonalnych środków. Musimy przyjąć, jak w poprzednich przypadkach, że mamy do czynienia z zestawieniem szeregu obrazów, a nie z ciągłym przedstawieniem zdarzenia. Obraz dnia we framudze drzwi został zneutralizowany przez dwa obrazy namalowanych na ścianie pejzaży, w tle za siedzącymi przy stole postaciami. Gdy Draifa odprowadza Athosa, kamera przesuwają się obok nich, mijając „ścianę”, jak w filmach kręconych w atelier – ten neutralny, pusty punkt przedstawienia na chwilę wygasa obraz, działa jak ściemnienie, dwukrotne, bo pojawia się ponownie, gdy Athos przenosi Draifę. Znowś środki filmowe dzielą przedstawienie na szereg obrazów, ale w przeciwieństwie do poprzednich przykładów podział ten musi być dopiero odszukany, gdy zestawienie obrazów otwartych drzwi, na początku i w końcu przedstawienia, uświadomi nam zerwanie ciągłości przekazu.

Gdy złożymy razem wszystkie przypadki zerwania ciągłości w przedstawieniu kolejnych zdarzeń, w przedstawieniu pojedynczego zdarzenia i dodamy szereg oddzielnych obrazów pojawiających się między jednostkami narracyjnymi, uważanymi za przedstawienie zdarzeń, odnajdziemy podstawową regułę budowy konstrukcji narracyjnej. Film jest złożony z obrazów, nie ze spójnych jednostek odpowiadających elementom zdarzeniowym i tylko przyzwyczajeniem widza wyjaśnić można skłonność do wiązania obrazów w jednostki odpowiadające klasycznym układom narracyjnym. Zarejestrowane przez Bordwella pomyłki w rozpoznaniu, skoki czasowe, brak możliwości przypisania obrazom spójnej sytuacji narracyjnej opartej na modelu klasycznej narracji tworzą system zabezpieczeń przekazu przed takim sposobem składania. Klasyczne, zdaniem Bordwella, rozwiązanie sceny w której Athos rozmawia z wnukiem właściciela hotelu, i odbiegające od tych norm powiązanie dwóch czasów ucieczki, czy gwałtowne zmiany czasu w ostatniej scenie na dworcu, mieszczą się w jednej konwencji przedstawienia. Zamiast repliki rzeczywistości mamy inscenizację, zamiast ciągłego przedstawienia – zestawienie montażowe i kompozycję obrazu zamiast odwzorowania przestrzeni. To konwencja czysto filmowa – oglądamy film o perypetiach Athosa, a nie serię obrazów świata, w którym przebiega akcja. Pozwala to na usunięcie podstawowego zastrzeżenia Bordwella – obrazy nie są już obiektywne, subiektywne czy komentujące, nie ma kryterium obiektywności w postaci wiernego odzwierciedlenia świata, cały przekaz filmowy jest skierowany wyłącznie do widza.

To oddzielenie widza od świata fikcyjnego, dostępnego wyłącznie dzięki przedstawieniu, prowadzi do wniosku zasadniczo zmieniającego sposób rozpoznania fabuły. Widz nie będzie już wraz z Athosem dokonywał rozpoznania zagadki. Athos poznaje ją w swoim świecie, widz rozpoznaje za pomocą środków filmowych, które nie odzwierciedlają wprost porządku świata, myśli postaci czy myślenia autora, jak zakładało przedstawienie „realistyczne”, ale jeden porządek spektaklu. Zdarzenia, myśli, sądy są tu przekształcone w widowisko będące opowieścią o zdarzeniach, a nie prostym wprowadzeniem obrazów zdarzeń. Athos żyje w świecie fikcyjnym, który nie jest światem filmowym, tylko za pomocą środków filmowych jest przedstawiany. Widz z kolei rozpoznaje najpierw film, nie świat. To oddzielenie powoduje, że postępowanie widza dążącego do rozwiązania zagadki jest wobec postępowania Athosa analogiczne – ale nie tożsame. Widz rozpoznaje historię Athosa, który poznaje historię ojca, ale rozpoznaje obie historie jako linie akcji, z pomocą informacji danych nie w świecie, a w jego przedstawieniu. Przedstawienie nie jest „naturalne”, nie wprowadza w świat. Porządek świata i porządek przedstawienia to w tym filmie dwie różne sprawy, które muszą być przez widza kolejno rekonstruowane.

Porządek spektaklu zakłada przyjęcie określonych konwencji przedstawienia. Konstrukcja oparta na braku ciągłości pozwala przede wszystkim na wprowadzenie dodatkowych informacji w ciąg przedstawień wizualnych. Zerwanie ciągłości, konsekwentne, by mogło być dostrzeżone, umożliwia umieszczenie części informacji między przedstawieniami lub łącznie z przedstawieniem zdarzeń. Układ złożony z takich elementów, świadomie niespójny, zawiera dodatkowe „kieszenie” narracyjne mogące pomieścić informacje niezbędne do złożenia fabuły.

Pokażmy to na prostym przykładzie drogi młodego Athosa z dworca do hotelu. Kamera nie towarzyszy po prostu jego przejściu, wyprzedza go lub zostaje z tyłu, postać wchodzi i wychodzi z kadru, ale to nie obserwacja odmiennego stylu przedstawienia jest tu istotna, a treść obrazów, w których brak Athosa: kamera pokazuje sztyl pod arkadami, napis na pomniku, nazwę ulicy. Jeszcze nim się dowiemy kim jest idący, który dopiero przedstawi się właścicielowi hotelu, otrzymujemy, w serii obrazów towarzyszących jego przejściu, informację – to miasto Athosa Magnani.

Inny przykład wskazuje na zmianę w wykorzystaniu dalszego planu. W kinie hollywoodzkim przestrzeń jest wykorzystywana jako tło postaci, to, co tam się znajduje, jest wypełnieniem kompozycyjnym, nieistotnym dla zasadniczej sceny dziejącej się na pierwszym planie. Na rolę tła w czasowym określeniu zdarzeń wskazywaliśmy na przykładzie drzwi, za którymi jest dzień lub noc, w przedstawieniu wizyty Athosa u Draify. Możliwe jest jednak także umieszczenie w tej samej przestrzeni dwóch równoczesnych akcji. W przedstawieniu następnej wizyty u Draify widzimy Athosa przechodzącego po tarasie. Prowadząca go kamera pokazuje w dalszym planie trzech przyjaciół ojca namawiających Beccaccię, by przyznał się do zabójstwa. „Athos słyszy tę rozmowę, czy nie słyszy?” – mógłby zapytać widz oglądający film w konwencji „realistycznego przedstawienia”. Tymczasem oglądamy w jednym obrazie, jak na scenie, dwie różne akcje na dwóch obszarach. Powiązanie ich w całość jest, podobnie jak w poprzednich zestawieniach, dziełem widza, oddzielenie – tuż obok, ale osobno – jest związane z konwencją przedstawienia, nie ze związkiem między działaniami.

Układ złożony z pojedynczych obrazów prowadzi do konstrukcji, w której istotne jest zestawienie skojarzeniowe oddzielnych obrazów i większych elementów fabuły. Weźmy jako przykład pojawiające się w filmie pojedyncze ujęcie porzuconej przyczepy będącej miejscem zebrania spiskowców. Obraz pokazuje grupę mężczyzn. Jeden z nich rytmicznie uderza kijem o ścianę. Słysząc jedną frazę z *Rigoletta*: *Przekleństwo!* Obraz nie ma kontynuacji. Wtrącony w narrację, dodany do pierwszego zebrania, na którym jest omawiany zamach na Mussoliniego, niewiele znaczy w momencie przedstawienia. Nie można go też usytuować w przestrzeni jako miejsca akcji. Nabiera znaczenia później, gdy kolejno dowiadujemy się o zamachu i sposobie przeprowadzenia go. W tym miejscu spektaklu, zaznaczonym przez usłyszaną uprzednio frazę, ma zginąć Mussolini, a następnie, po swej zdradzie, Athos Magnani. Ten obraz miejsca zebrania spiskowców, który w klasycznym filmie byłby typowym ujęciem sytuującym, tu jest kojarzony przez warstwę dźwiękową, bo zebrania, przedstawione w następnej retrospekcji, pokazują tylko wnętrze baraku. Obraz ma jednak szersze znaczenie, należy zarazem do obu części filmu – retrospektywnej i współczesnej. Powtórzenie tego obrazu, gdy Gaibazzi przywozi młodego Athosa nad tamę, aby z nim „porozmawiać”, tłumaczy przerażenie Athosa i jego ucieczkę. Tłumaczy też występujące chwilę później w obrazie zestawienie ucieczki obu Athosów – syn właśnie dokonał „zdrady”, niszcząc napis na pomniku ojca. Podobieństwo obu postaci zostaje dopełnione w obrazie zbieżnością ich działań i domyslaną zbieżnością losów. Nie rozwiniemy tu myśli o konsekwencji takiego pojmowania układu, interesuje nas skojarzeniowy sposób budowania informacji, odmienny od klasycznego sposobu przedstawiania zdarzeń.

Chodzi przy tym o zestawienie obrazów zapamiętanych, nie tylko aktualnie spostrzeżonych. Opisane przez Bordwella zestawienie obrazów tworzące ostatnią, dziewiątą retrospekcję, podobnie jak zestawienie serii wcześniejszych retrospekcji, ma sens wówczas, gdy widz zapamiętuje obrazy, nie zdarzenia. Reżyser najwyraźniej zakłada, że to, co zostało przedstawione, widz zapamiętuje i kojarzy z dalszymi obrazami. Odległy obraz Tary nie jest po prostu pejzażem, tłem czy neutralnym wypełnieniem sceny. Jego znaczenie polega nie tylko na tym, że jest w danej scenie, ale że jest ten sam, później orientujemy się, że kamera wskazuje miejsce, z którego Athos ogląda Tarę, gdy planuje zamach na swoje życie – taki sens można mu nadać tylko dzięki zestawieniu. Podobnie Draifa, Gaibazzi, Costa, Razori – tacy sami w części retrospektywnej i współczesnej. Podobieństwo postaci jest wskazówką dla rekonstrukcji układu. Fabułę w tym filmie poznajemy tak jak w innych, tworząc układ zdarzeń, ale sens tych zdarzeń odczytujemy dopiero dzięki dopełniającym je zestawieniom.

W tym układzie pytania o odpowiednik, w świecie Athosa czy widza, takich spraw, jak przejście od retrospekcji do teraźniejszości w wypowiedzi Draify mówiącej wprost z „tamtego świata”, zastanawianie się, czym jest w rzeczywistości pomalowana i poruszająca się statua czy kondukt wręczający Athosowi głowę lwa – nie mają sensu, są to bowiem pytania o środki użyte w przedstawieniu do budowy określonego znaczenia. Retrospekcja jest konwencjonalnym środkiem wprowadzania obrazów zdarzeń z przeszłości. Przejście z części współczesnej do retrospekcji to obraz – Draifa odwraca się w kierunku kamery, w tym momencie towarzyszący jej młodszy Athos znajduje się daleko w tle. Zwróćmy uwagę, że podobne rozwiązanie zastosował już w następnym roku Norman Jewison w *Skrzypku na dachu* – rozmyślania Tewiego są sygnalizowane w obrazie oddaleniem, oddzieleniem go od świata – to filmowy odpowiednik scenicznego monologu „na stronie”. Budzący takie zdumienie powrót Draify do teraźniejszości jest po prostu powtórzeniem kilkakrotnie przypomnianego „wejścia” w tę retrospekcję – Draifa odwrócona w kierunku kamery pozostawia za sobą świat przeszłości. Może więc mówić o tym świecie, bo podobna, wstępna kompozycja kadru, obrót i oddalenie, wskazywała, że może ten świat przywołać. To zawieszenie postaci między przeszłością a teraźniejszością jest też charakterystyczne dla innych retrospekcji – przyjrzyjmy się, jak Gaibazzi gestem odpędza muzykę z zabawy sprzed lat, o której mówił przed chwilą, a która trwa jeszcze po przejściu do współczesnej części przedstawienia.

Podobnie jest z przedstawieniem nagle ruszającego z miejsca popiersia Athosa, które dodatkowo ukazuje się jako pomalowane. To też informacja dla widza, nie mająca odpowiednika w realnym świecie czy w wyobraźni Athosa. Taki przekład myśli czy odczuć na środki filmowe dostępne widzowi zakłada pewne przekształcenie przy zamianie obrazu w informację. Najpierw pewna konwencja dotycząca zmiany barwy popiersia, zastosowana zresztą także przez J. L. Godarda w *Pogardzie*, gdzie przedstawiał na przemian białe i kolorowe głowy bogów greckich, w „wewnętrznym” filmie Fritza Langa i w części współczesnej, gdy Hera i Posejdon kierowali losami ludzi. Przeniesienie wyobrażeń jest tu podobne, bogowie są żywi i kierują światem, a to miasto należy do Athosa Magnani. Teraz inscenizacja rozpatrywana jako spotkanie dwóch postaci, a nie kontemplacja rzeźby, pozwala zobaczyć całą scenę: Athos krąży wokół po-

mnika, przygląda mu się z zaciętością, a później ojciec przygląda się synowi, krąży wokół niego, dwaj przeciwnicy badają się wzajemnie i mierzą wzrokiem. Wyobrażenie Athosa przełożone jest tu, na użytek widza, na informację dostępną w obrazie, którą odczytujemy dzięki odniesieniu do dalszego kontekstu – rzeźba staje się postacią, pojawia się świat, w którym miejsce mają żywi i umarli, bogowie i ludzie. Także wyjaśnienie sceny konduktu przynoszącego Athosowi głowę Iwa jest oparte na bardziej skomplikowanym, ale czytelnym odniesieniu kontekstowym. Obrazy Iwa i Athosa są zestawione w poprzedzającej tę scenę retrospekcji Draify, stamtąd pochodzi też scena osaczenia Iwa. Dalej następuje dopełnienie podobne do skojarzeniowego wprowadzenia upływu czasu w ostatniej scenie filmu. Scena konduktu jest poprzedzona rozmową Costy z Beccaccia: *Jadłeś kiedyś Iwa? Ja jadłem. Martwy lew i jedzenie Iwa, ciała bohatera, mogą odsyłać wprost do symboliki chrześcijańskiej czy pośrednio choćby do Aslana z Narni, ale sens pozostaje ten sam – porządek świata jest ustanowiony za pomocą ofiary, śmierć Iwa będzie chwilowym triumfem zła, zarazem zapowiedzią nowego porządku, którego jest on twórcą i stróżem. Ponownie przedstawienie działań nie ma bezpośredniego odniesienia do świata zdarzeń. Retrospekcja jest przeznaczona dla widza – to nie Costa tłumaczy, a Gaibazzi wyśpiewuje Beccacci czy młodemu Athosowi sens działań Athosa Magnani, film przedstawia, dzięki inscenizacji, zdarzenie tłumaczące, że działania Athosa mogą być pojmowane jako ofiara i ten kontekst zasadniczo zmienia rozpoznanie przedstawionych uprzednio działań.*

Zmiany w strukturze narracyjnej to tylko pierwszy problem, jaki musimy uwzględnić przy rozpoznawaniu fabuły. Dopełniają je zmiany w konstrukcji fabularnej filmu.

1. W klasycznej konstrukcji fabularnej, niezależnie czy realizuje ona model liniowy, czy oparty na symetrii dwóch linii model *Obywatela Kane*, wszystko, co wiemy o świecie fikcyjnym, jest nam dane na podstawie układu zdarzeń. W *Strategii pająka* dane o świecie fikcyjnym są rozproszone w całym filmie i dostępne jako dodatkowe informacje. Co więcej, układ zdarzeń, jego sensowność i sposób motywowania rozpoznajemy na podstawie tych informacji. Wskazany sposób budowania dopełnień kontekstowych pozwala na uzupełnienie retrospekcji o trzy konteksty umożliwiające rozpoznanie historii Athosa-ojca jako w pełni motywowanego układu zdarzeń:

- możliwość przemiany fałszu w prawdę (retrospekcje 1 i 2);
- wizja działań Athosa jako spełnienie przez niego ofiary (retrospekcje 5 i 6);
- ustanowienie porządku, w którym osoba i czyn Athosa stanowią centrum świata Tary (retrospekcje 8 i 9);

Dopiero rozpoznana historia ojca stanowi kontekst, zgodnie z którym odczytujemy działania syna Athosa.

1. Kolejną zmianą, jaką musimy uwzględnić, jest odwrócenie porządku rozpoznawania fabuły. Nie jest ona akcją, lecz intrygą obejmującą zakulisowe działania postaci. Athos Magnani planuje swoją śmierć i wciąga przyjaciół do udziału w tym planie. Jego syn, zaproszony do Tary przez Draifę, podejmuje śledztwo, nie po to, by ujawniona została prawda, ale po to, by poznał ją on sam. Dlatego śledztwo zostaje sprowadzone do jednej sekwencji, co zauważył Bordwell, wskazując na brak powrotu z retrospekcji do sytuacji wyjściowej. Historia opowiedziana przez trzech przyjaciół ojca staje się w ten sposób całością opowiedzianą

„jednym tchem”, wskazanie kto opowiada, zostaje przeniesione do samych retrospekcji. Przedstawione rozpoznanie:

- ten, kto zabił Athosa, pochodził z Tary (wstępna sugestia Draify);
- to nie wróg go zabił, ale przyjaciele (pierwsze rozpoznanie w śledztwie syna Athosa);
- on sam zmienił wyrok przyjaciół na zainscenizowany zamach, by zabójstwo mogło być przypisane wrogom (końcowe rozpoznanie śledztwa) – zmienia swój porządek na:
- ten, kto zabił Athosa, uczynił z niego bohatera (refleksja syna Athosa w kończącej wyznania trzech przyjaciół ojca, rozmowie z Costą);
- on sam był w zмовie z zabójcami (pierwsza refleksja podczas spektaklu);
- on sam to wszystko wymyślił (refleksja końcowa – kto rozwiąże zagadkę śmierci, *musi zachować w tajemnicy to, co wie, ponieważ bierze udział w spisku Athosa Magnani*).

Wątpliwości Athosa – tylko trzech przyjaciele wiedzieli o zamachu na Duce, a zamach na ojca był jego powtórzeniem – zostają podane już na wstępie, w rozmowie z ostatnim z nich, Costą. Athos dodaje jeszcze w rozmowie z Draifą: *Oni spotkali się wcześniej i wszystko ze sobą uzgodnili. A jednak powiedzieli mi prawdę. Skoro to prawda, po co się umawiali?*

Do zagadek Bordwella: jaka była historia Athosa Magnani? – dlaczego zdradził? – dlaczego syn jest częścią tej historii? – dodajemy teraz jeszcze jedną: jaka jest historia jego syna? Spróbujmy określić całość fabuły, wskazując kolejno na świat przedstawiony w filmie, opowieść daną w retrospekcjach i część współczesną, wymagającą powiązania wszystkich elementów układu.

Przedstawionemu w filmie światu Tary możemy przypisać kilka właściwości. Po pierwsze, jest to „świat na uboczu”, oddzielony zarówno od bliskiego obszaru za autostradą, gdzie panuje Beccaccia, jak i od dalszego świata zewnętrznego współczesnych Włoch. Scena, w której podróżny pyta o drogę do Mediolanu, po czym okrąża rynek i odjeżdża tą samą drogą, którą przybył, jest dopełnieniem zarastających trawą szyn dworca, pociągu, który nie przyjedzie, gazet, których nie przywieziono (*Czasami zapominają, że istniejemy*). Ten świat oddzielony od innych tworzy społeczność zamkniętą (Athos słyszy wszędzie: *My tu wszyscy jesteśmy przyjaciółmi*. Nawet Beccaccia, któremu grożą śmiercią, gdy nie przyzna się do zabicia ojca Athosa mówi: *Moi przyjaciele trochę sobie zażartowali. Następnym razem zrobią to naprawdę*.) i samowystarczalną (na pytanie o papierosy Athos słyszy: *Nie mamy nic zagranicznego*). Po drugie, ten zamknięty świat jest światem Athosa Magnani. Ulica jego imienia, pomnik, którego uszkodzenie wywołuje wzburzenie w mieście i który całuje stary człowiek w końcowej scenie filmu, spektakl w rocznicę zamachu, w którym bierze udział całe miasto, opowieści przed teatrem świadczące o tym, jak żywe jest tamto zdarzenie, wreszcie odsłonięcie kolejnej tablicy „ku czci”, w którym bierze udział młody Athos, świadczą, nawet bez dodatkowej interpretacji sceny z krążącym popiersiem, że Athos Magnani stanowi centrum tego świata. Po trzecie, jest to świat oparty na względności prawdy i kłamstwa. Razori mówi tu o dialektyce, Athos-ojciec, że ważna jest nie prawda, a konsekwencje prawdy. Brak tu jednoznacznego określenia, co jest prawdziwe, co zmyślone, w retrospekcjach – jest noc albo dzień, hymn może być melodią do tańca; w części współczesnej królik może być sam-

cem lub samica, zagranicznych papierosów nie ma, ale się pojawiają, chłopiec usługujący przy stole jest dziewczyną, dwaj starcy pytani o drogę dają sprzeczne informacje. Athos rzuca: *Wróć, kiedy się pogodzicie*. Następnie w przypominającej gag sekwencji widzimy, że toczą oni spór jeszcze wieczorem, kiedy wraca do hotelu po wizycie u Draify. Po czwarte, jest to świat zastygły, „ten sam”. W mieście, w hotelu, przed teatrem są tylko starcy, którzy pamiętają Athosa Magnani, w obrazie wciąż ten sam obraz Tary, „ci sami” są też Draifa, Costa, Gaibazzi, Razori, których wiek i wygląd nie zmieniają się przy przechodzeniu z części współczesnej do wspomnień.

Ostatnią cechą tego świata, jednocześnie zawierającą wszystkie wymienione wcześniej, jest jego teatralność. Posłużymy się tu określeniem parateatralności wskazanym przez Bruce’a Wilshire’a<sup>5</sup>. O teatrze dla mieszkańców Tary mówi Athos, kiedy planuje swoją śmierć jako zamach dokonany przez faszystów. Teatr jest miejscem zamachu, później centrum uroczystości, ale teatrem jest też całe miasto. Zdarzenie zaplanowane przez Athosa – rzeczywista śmierć, którą należy odczytywać w fikcyjnym, założonym jako spektakl porządku, sytuuje całe przedsięwzięcie jako parateatralne, a oddzielenie Tary od świata zewnętrznego – faszyzm jest w ludziach, trzeba, żeby nienawidzili faszyzmu – jest jego konsekwencją. Cały świat Tary, podporządkowany Athosowi, został ukształtowany na tym jednym akcie i jak spektakl realizuje się teraz wewnątrz sceny, na zamkniętym obszarze, który go zarazem chroni i ogranicza. Oddzielenie, mające charakter przestrzenny i czasowy (*Czasami zapominają, że istniejemy*), zapobiega wzajemnym wpływom i przenikaniu zdarzeń (*nie mamy nic zagranicznego*), spektakl jest spektaklem bez widzów, wszyscy są aktorami (*My tu wszyscy jesteśmy przyjaciółmi*). Tłumaczy się w tym zjawisku nawet brak rozdzielienia prawdy i nieprawdy, bo przeniesienie kategorii interpretacji właściwych fikcji do rzeczywistości grozi dezorientacją i niepewnością. Świat staje się obszarem gry, w którym odbywa się trening i gdzie można doskonalić swoje umiejętności. W tym ujęciu wnuk właściciela hotelu, jedyne dziecko wśród starców, może wyznaczony do „opieki” nad przybywającym z zewnątrz Athosem, prowadzi grę, ćwicząc się w interpretacji. Zdarzenie z królikiem – *samiec czy samica?* – nie jest już zdarzeniem peryferyjnym, które wyróżnia tylko klasyczny sposób powiązania obrazów, ale wskazaniem jednej z istotnych cech świata.

Dopiero w tym układzie możemy zapytać, na czym polega zdarzenie zaplanowane przez Athosa, które konstytuuje ten świat i zapewnia mu trwanie. Szereg retrospekcji, rozpatrywany za przykładem modelu *Obywatela Kane* jako samodzielna linia narracyjna, jest wprowadzany w sposób, który unieważnia część zdarzeń, określając je jako prywatne wspomnienia. Wyznania Gaibazziego, Razoriego, Costy, przedstawione jako jeden ciąg zdarzeń, są dopełnione elementami, o których w momencie wprowadzenia mówi się, że są nieważne, albo elementami wprowadzanymi bez uzasadnienia, jak kondukt niosący głowę martwego lwa czy zestawienie obrazów ucieczki. Rezultatem „śledztwa”, gdy widz zakłada, że rozpoznaje sytuację wraz z Athosem, jest wskazanie zdrady ojca i jego decyzji o zmianie wyroku w inscenizację zamachu, brak tu jednak możliwych do zaakceptowania, motywujących cały ciąg zdarzeń, przyczyn zdrady. Jeśli potraktujemy jako peryferyjne elementy nie wiążące się ściśle z przebiegiem śledztwa,

będziemy musieli zostać przy tej interpretacji i w konsekwencji przyjąć brak pełnej motywacji układu. Przyjmijmy jednak, że prócz powiązania elementów zdarzeniowych jest jeszcze, jak wskazywaliśmy w przykładach narracyjnych, dopełnienie kontekstowe umożliwiające ukierunkowanie motywacji. Retrospekcje zawierają elementy wskazujące na zmianę wcześniejszego rozpoznania. Pierwsza, opowiedziana przez Draifę, wskazuje na możliwość zmiany świata – przemianę nocy w dzień. Komentowana jest jako prywatna charakterystyka Athosa – to był żartowniś. Druga, wspomnienie Gaibazziego, zawiera wprowadzenie informacji o przyjeździe Mussoliniego, ale cała jest wypełniona opisem zachowania Athosa na zabawie, gdy sprowokowany przez faszystów przerywających tańce odegraniem własnego hymnu tańczy do melodii *Giovinezzy*. Noc może być dniem, a hymn może być melodią do tańca. Żartowniś? Być może, ale zdarzenia te możemy zakwalifikować jako parateatralne – rzeczywiste i odczytywane w porządku fikcji. Ta prywatna charakterystyka Athosa wskazuje na sposób, w jaki przekształca on rzeczywistość. Skoro można uczynić z nocy dzień i z hymnu taniec, można też własny wyrok przekształcić w zamach, a ze zdrajcy uczynić bohatera. Ta interpretacja wspiera tradycyjne rozumienie historii Athosa, w której zdrada pozostaje czymś niewytłumaczalnym, a przemiana jest właściwie przypadkowa, bo zależna od wykrycia zdrady. Możemy jednak inaczej zinterpretować tę historię. Athos, który chciał pokonać faszyzm, który wiedział, że faszyzm jest w ludziach i trzeba, żeby ludzie nienawidzili faszyzmu, dokonał głębszej zmiany rzeczywistości. Pamiętajmy, co mówią Costa, Gaibazzi, Razoni: *Nie mieliśmy żadnego programu... Nawet nie mogliśmy go mieć. Żaden z nas trzech nie jest inteligentny*. Końcowa refleksja syna Athosa to: *Zamach od początku skazany na niepowodzenie*. Można więc zainscenizować zamach na Mussoliniego, skłonić przyjaciół, by wzięli w nim udział, zainscenizować zdradę, by chcieli się zemścić na zdrajcy i zainscenizować własną śmierć, aby mogła być przypisana faszystom. W tym porządku nie ma już, wskazywanego przez Bordwella jako słabość fabuły, braku przyczyn zdrady. Żadnych przyczyn usytuowanych między planowanym zamachem na Mussoliniego a zdradą być nie mogło. Oba zdarzenia zostały zainscenizowane zgodnie z pewnym planem i „wymuszone” na rzeczywistości, żeby zmienić porządek świata. Zarówno zaplanowany zamach, bez znaczenia, jak wspomina Costa, jak i zaplanowana zdrada tych planów są częścią jednej struktury. Stwarzanie świata Tary mogło się zacząć wcześniej, niż sądzi krytyka.

To ujęcie pozwala na wpisanie, jako interpretacji działań Athosa, sceny z lwem, złożenia ofiary z bohatera. *Nikom z nas nic się nie stało, tylko on stracił życie* – mówi Costa. Paradoks zdarzenia parateatralnego polega na tym, że została przekroczona granica fikcji. Samo zdarzenie jest rzeczywiste, powinno być tylko interpretowane w innym, zamkniętym układzie (Wilshire pisze o odrzuconym przez publiczność patroszeniu świeżo ubitych zwierząt na scenie w latach 70.; podobnego aktu, tym razem akceptowanego przez widownię, dokonuje ożywiony Paganini w *Rzeźni* Mrożka). Zaplanowany przez Athosa „skok w boskość” zakładał rzeczywistą ofiarę jako zdarzenie konstytuujące nowy porządek, który w ten sposób nie może być odrzucony jako fikcja. Interpretacja ta proponuje zestawienie zamiaru Athosa, wielokrotnie w filmie przypominanego, z jego możliwą realizacją. Przypadkowa zdrada i późniejsza



próba ratowania sytuacji nie mieści się w modelu wyjaśnienia zakładającym, że Athos był jedynym, który wszystko rozumiał.

Zauważmy przy tym, że możemy wytłumaczyć w ten sposób historię młodszego Athosa. Sprowadzenie go do Tary i poddanie próbie – bo tak należy tłumaczyć śledztwo, które tylko jemu odsłania prawdę – jest pokazywane w filmie jako przejście śladami ojca. Mamy do czynienia z grą prowadzoną wobec syna Athosa – jego także spotyka zamach-ostrzeżenie, „zainscenizowany” w obrazie, jak zauważa Bordwell i jak się domyślamy, zainscenizowany także w rzeczywistości, on też dokonuje „zdrady”, niszcząc pomnik ojca, grożą mu Costa, Razoni, Gai-bazzi, którzy chcą z nim „porozmawiać”, ucieka przed nimi jak ojciec, a jego przyjście na spektakl w rocznicę zamachu jest pokazywane w filmie jako rekonstrukcja tego, co się zdarzyło wcześniej. Obie historie mają bliższy związek niż zakładane początkowo „śledztwo”. W świecie Tary mogą być interpretowane jako narzucenie Athosowi, w kolejnych sekwencjach, wizerunku ojca. Zbieżność linii narracyjnych i skrzyżowanie losów postaci, przedstawione w filmie jako zestawienie dwóch obrazów ucieczki, jest sugestią interpretacyjną przemawiającą za tym rozwiązaniem.

Jaka jest zatem rola syna Athosa? Odwołajmy się ponownie do parateatralności świata Tary. Świat stworzony wokół jednego centralnego wydarzenia, pozbawiony kontaktu z rzeczywistością, nie mający możliwości naturalnego przekształcania, wymaga okresowego odtwarzania podstawowego wydarzenia. Przypomnienie o początku jest ważne, aby świat oparty na własnych prawach i „regułach gry” mógł być odbierany jako pełna rzeczywistość. Taką funkcję mają przecież wszystkie rocznice i obchody „ku czci”. Obecność Athosa wiąże się z koniecznością powtórzenia początku, poświadczenia o prawdziwości jego konstrukcji – właśnie podczas beładnej wypowiedzi Athosa na uroczystości odsłonięcia tablicy, gdy

mówi – aby ludzie wciąż nienawidzili faszyzmu – pojawia się grupa dzieci w czerwonych chustach. Ale faszyzmu już nie ma. Świat Athosa Magnani istnieje mimo braku zagrożenia, w związku z którym był konstruowany. Beccaccia, który „panuje”, ale stawia się posłusznie na wezwanie Draify i wysłuchuje w milczeniu szyderstw i gróźb, jest ostatnim celowo zachowanym „wrogiem” ustanowionego przez Athosa porządku. Wewnątrz świata mit i wyznaczony przez niego sposób rozumienia wspierają się wzajemnie. W ten sposób syn Athosa przybywający z zewnątrz celem potwierdzenia prawomocności świata staje się częścią historii Athosa Magnani.

Możemy teraz wskazać, jaki czas i przestrzeń konstruuje Bertolucci, burząc porządek „realistycznego” przedstawienia. Parateatralność świata pozwala uznać je za czas cykliczny i przestrzeń sakralną – zamkniętą. Nie ma tu sugerowanego przez Bordwella „otwartego” zakończenia. Motywacja opowiadania dotyczy całego świata i jego przemiany, historia syna Athosa, przedstawiona jako powtórzenie, wyczerpuje się w spełnianych przez niego działaniach. Powtórzenie jest zarazem zamknięciem tej historii. Ostatnia scena, zarastające trawą tory, odległy obraz Tary, będąca dopełnieniem początkowego obrazu filmu – gęstwiny liści w koronie drzewa – jest w tej interpretacji oddalaniem się Tary od świata, ponownym zamknięciem we własnym czasie i przestrzeni. Trochę baśń, kilkakrotnie zresztą filmowana, o wiosce, która wyłania się raz na sto lat i której mieszkańcy żyją we własnym świecie, trochę też opisywana przez krytykę metafora.

\*

Czas na wnioski. Przedstawiona interpretacja ma dodatkowe uzasadnienie, o którym chciałbym teraz wspomnieć. Sugestia, że Bertolucci zmienił strukturę opowiadania Borgesa *Temat zdrajcy i bohatera*, jest oparta na porównaniu opowiadania i filmu. Zmiana czasu i miejsca akcji jest tu mało istotna wobec zmiany podstawowych założeń. Nie ma już wielkiego spisku, ogólnonarodowego, zwycięskiego powstania, którego powodzeniu mogło zaszkodzić wykrycie zdrady przywódcy. W zamian Bertolucci wprowadził grupkę ludzi, którzy nic nie rozumieją, i przywódcę, który wie wszystko. Odejście od podstawowych założeń nie mogło być przypadkowe, nawet elementy ledwie wspomniane przez Borgesa, niewykorzystane w strukturze fabularnej opowiadania zostają w filmie włączone w ciąg akcji. Przypomnijmy: Fergus Kilpatrick, *którego grób został w tajemniczy sposób zbezczeszczone, którego imię zdobi wiersze Browninga i Hugo, którego pomnik dominuje nad szarym wzgórzem*<sup>6</sup> – porównajmy kolejne wiersze opisu z odpowiadającymi im scenami filmu. Otóż struktura, w którą chciałbym ująć *Strategię pajaka*, jest podstawowym założeniem innego tekstu Borgesa z tego samego zbioru, z którego pochodzi pierwowzór literacki filmu. Tekst *Trzy wersje Judasza*, bardziej esej niż opowiadanie, jest powiązany fikcyjnymi odkryciami teologa, który jako ostatnią z wersji proponuje – tego, który dla odkupienia win świata odrzucił własne życie, przyszłość w czasie i wieczność. Dialektyczna koncepcja Judasza-Zbawiciela, tajemnica, jaka otacza tę przemianę, stopniowe odślanianie zagadki, nawet chęć dzielenia piekła z Odkupicielem – zawarte w sąsiednim opowiadaniu, stanowią pośredni argument na rzecz możliwości takiej konstrukcji.

Druga sprawa dotyczy struktury narracyjnej filmu odbiegającej od przedstawienia realistycznego, którą jak sądzę warto uznać za „przejrzystą”, pozwalającą dostrzec, poza środkami filmowymi, konstrukcję świata związaną z konstrukcją przekazu. Argumentem może być tu rozpoznanie kolejnych filmów Bertolucciego; w tym miejscu, aby wskazać na możliwość odczytania opowiadań, których przedstawienie odbiega od znanych nam norm, chciałbym tylko wspomnieć o uwadze Roya Lichtensteina, który powiedział, że niekiedy maluje świat za szybą – refleksy, odbicia na szybie są równie istotnym fragmentem obrazu jak to, co chcemy zobaczyć pod powierzchnią. O ile nie staramy się pozbyć tych refleksów, możemy pokazać je w obrazie prócz tego, co chcemy przedstawić; mamy absolutną swobodę w wyborze elementów.

I jeszcze dwie uwagi ogólniejszej natury. Brak rozpoznania fabuły może być konsekwencją pewnych właściwości filmu, który nie poddaje się uspoijniającej interpretacji, ale może być też rezultatem subiektywnych możliwości odbioru. Nawet zakładając poprawność rozpoznania, musimy przyjąć, że jest ono poprawne tylko w ramach przyjmowanych założeń. Z odbiorem fabularnym czy stylistycznym wiąże się hipoteza pewnej całości, która może być filmowi narzucona. Jest sprawą osobistych skłonności, którą z hipotez wybieramy, ale we wszystkich przypadkach powinniśmy zdawać sobie sprawę, że rezultaty, jakie otrzymujemy, podlegają konfrontacji z innymi rezultatami odbioru. Stąd możliwość nakładania się rozwiązań, przechwytywania argumentów – pokaż mi, co jest niespójne, a ja zbuduję układ obejmujący te elementy odbioru. Przeciwna interpretacja wskaże „wyznaczniki afabularności” – elementy opozycyjne wobec spójnego układu.

Wskazanie, że rozpoznawanie kina artystycznego stanowi problem odbioru, jest propozycją powtórzenia i sprawdzenia rozwiązań, które w konkretnych przypadkach nie zakończyły się rozpoznaniem konstrukcji fabularnych. W przeciwieństwie do wielu spraw związanych z filmem, poddawanych szczegółowemu badaniu, fabuła podlega jednorazowemu rozpoznaniu, najczęściej jest ono intuicyjne i związane ze wstępnym odbiorem filmu. Chciałem wskazać, że także odbiór kwalifikowany, w tym przypadku polegający na rozpoznaniu stylu, ze względu na różnicę założeń nie prowadzi do rozpoznania fabuły. Stąd dążenie do jej ponownego określenia – myślę, że w ten sposób możliwe jest wskazanie ciągłości opowiadania w filmach, wobec których zostały już ustalone inne reguły odbioru.

ANDRZEJ MICHALSKI

<sup>1</sup> D. Bordwell, *Temporal Stratagems and Spoils: Narration in the Fiction Film*, Madison, Wisconsin 1985, s. 89-98.

<sup>2</sup> Tekst cytowany przez Davida Bordwella podaje za polskim tłumaczeniem listy dialogowej filmu – Studio Publishing, tekst: B. Rutkiewicz. Następne cytaty z filmu w tym samym przekładzie.

<sup>3</sup> Korzystam tu z wyboru tekstów, *Bernardo Bertolucci w opinii krytyki zagranicznej*, red. T. Miczka, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa

1993 i recenzji napisanych po polskiej premierze filmu.

<sup>4</sup> J.L. Borges, *Fikcje*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, PIW, Warszawa 1972.

<sup>5</sup> B. Wilshire, *Parateatralność*, „Dialog” 1993, nr 5, pierwotny druk: „The Drama Review”, Winter 1990.

<sup>6</sup> J. L. Borges, *Temat zdrajcy i bohatera*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, w: tegoż, *Fikcje*, dz. cyt.