

UNIwersytet warszawski  
Wydział polonistyki

Robert Birkholc

Nr albumu: 263311

ANALIZA I INTERPRETACJA FILMU  
*STRATEGIA PAJĄKA* BERNARDO  
BERTOLUCCIEGO

Praca magisterska  
na kierunku kulturoznawstwo

Praca wykonana pod kierunkiem  
dr. hab. Seweryna Kuśmierczyka  
Instytut Kultury Polskiej

Warszawa, październik 2014

*Oświadczenie kierującego pracą*

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

*Oświadczenie autora pracy*

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora pracy

## **Streszczenie**

Niniejsza praca zawiera dogłębną analizę i interpretację filmu *Strategia pająka* Bernardo Bertolucciego, zrealizowanego na podstawie opowiadania Jorge Luisa Borgesa. W pierwszym rozdziale scharakteryzowana została czasoprzestrzeń filmu, wykreowana przez twórców za pomocą bardzo bogatych środków formalnych. Przedmiotem drugiego rozdziału jest motyw podróży wewnętrznej bohatera, konfrontującego się z archetypowymi figurami rodziców i wkraczającego w dojrzałą fazę życia. Trzeci rozdział zajmuje się kategorią narracji – przedmiotem analizy jest zarówno proces kreowania narracji historycznej przedstawiony w dziele Bertolucciego, jak i samozwrotna narracja filmu.

## **Słowa kluczowe**

Bernardo Bertolucci, podróż wewnętrzna bohatera, motywy inicjacyjne, narracja samozwrotna, teoria mowy pozornie zależnej w filmie

## **Dziedzina pracy**

14.7 Antropologia

## **Tytuł pracy w języku angielskim**

The analysis and interpretation of the *Spider`s Stratagem* by Bernardo Bertolucci

# SPIS TREŚCI

Wstęp.....	5
1. Charakterystyka czasoprzestrzeni.....	10
1.1. Czas i przestrzeń w dziełach Bertolucciego – wprowadzenie.....	10
1.2. Czasoprzestrzeń Tary.....	12
1.2.1. Miasteczko.....	13
1.2.2. Tereny peryferyjne.....	21
2. <i>Strategia pająka</i> jako opowieść o świecie wewnętrznym bohatera.....	25
2.1. Motywy inicjacyjne w filmie.....	25
2.1.1. Podróż wewnętrzna bohatera.....	25
2.1.2. Liminalność świata przedstawionego.....	27
2.1.3. Konfrontacja z figurami rodziców.....	30
2.2. Konfrontacja z figurą matki.....	31
2.2.1. Wprowadzenie postaci Draify.....	32
2.2.2. Elementy scenografii charakteryzujące bohaterkę.....	34
2.2.3. Draifa jako wcielenie figury czarownicy.....	36
2.2.4. Draifa jako pajęczycza.....	40
2.2.5. Rola Draify w podróży wewnętrznej bohatera – podsumowanie.....	41
2.3. Konfrontacja z figurą ojca.....	44
2.3.1. Wkraczanie w przestrzeń ojca.....	45
2.3.4. Walka bohatera o tożsamość.....	46
2.3.4. Identyfikacja z postacią ojca.....	48
2.3.5. Ofiara jednostki dla społeczeństwa.....	53
2.4. Finał podróży bohatera.....	58
3. W sieci znaków: labirynt narracji.....	61
3.1. <i>Strategia pająka</i> i <i>Temat zdrajcy i bohatera</i> w perspektywie komparatystycznej.....	61
3.2. Narracja o antyfaszystowskim bohaterze Athosie Magnaniem.....	63
3.2.1. Kreowanie mitu.....	63
3.2.2. Kontekst historyczny.....	67
3.3. Narracja filmu.....	70
3.3.1. Narracja samozwrotna.....	71
3.3.2. <i>Strategia pająka</i> w kontekście teorii mowy pozornie zależnej w filmie.....	75
Zakończenie.....	81
BIBLIOGRAFIA.....	85
FILMOGRAFIA.....	89

## Wstęp

*Strategia pająka* – nazwana przez Tadeusza Miczkę „jednym z najważniejszych w dziejach włoskiej kinematografii obrazów ekranowych”<sup>1</sup> – z pewnością należy do szczytowych osiągnięć Bernardo Bertolucciego. Mimo niewątpliwej wartości artystycznej, film pozostaje dziś stosunkowo mało znany, co spowodowane może być faktem jego wyjątkowo ograniczonej dystrybucji. Wskutek problemów związanych z prawami autorskimi, należącymi do telewizji RAI, *Strategia...* nie została dotychczas wydana na DVD i funkcjonuje niemal wyłącznie w postaci kopii telewizyjnych oraz VHS. Mało komfortowa perspektywa pracy z niedoskonałym technicznie materiałem oraz konieczność dokonywania analizy na podstawie kilku kopii filmu<sup>2</sup> skutecznie zniechęcają filmoznawców do podejmowania gruntownych badań nad dziełem. Ponadto wśród badaczy pokutuje przekonanie, że *Strategia pająka* to utwór programowo wieloznaczny i niekonkluzywny, wymykający się wszelkim próbom interpretacji. W efekcie komentatorzy poprzestają często na chaotycznym wyliczeniu kontekstów przywoływanych przez Bertolucciego i nie próbują zgłębić całości dzieła. Wnikliwa, tekstocentryczna analiza *Strategii...* może ujawnić pomijane dotychczas elementy filmu, a jednocześnie wzbogacić badania dotyczące twórczości jednego z najwybitniejszych przedstawicieli kina autorskiego na świecie.

Zrealizowana w 1970 roku *Strategia pająka* stanowi swoistą cezurę w artystycznym dorobku Bernardo Bertolucciego, dlatego warto na wstępie osadzić film w kontekście twórczości reżysera. W latach 60. kino Bertolucciego nacechowane było wyraźnym wpływem dwóch autorytetów – Pier Paolo Pasoliniego i Jean-Luca Godarda. Reżyser wyraźnie nawiązywał do poetyki mistrzów, ale jednocześnie próbował zachować autonomię i wypracować własny styl. Daje się to zaobserwować już w przypadku debiutanckiej *Kostuchy* z 1962 roku, zrealizowanej przez dwudziestoletniego twórcę na podstawie tekstu Pasoliniego. Zawarty w filmie portret włoskiego lumpenproletariatu łudzaco przypomina świat złodziei, prostytutek i nędzarzy odmalowany przez starszego kolegę we *Włóczykiju*<sup>3</sup>. Jednocześnie dostrzec można w *Kostusze*

<sup>1</sup> T. Miczka, *Piętnaście filmów – jeden seans?*, [w:] *Bernardo Bertolucci w opinii krytyki zagranicznej*, opracował T. Miczka, Warszawa 1993, s.17.

<sup>2</sup> Pracując nad filmem, korzystałem głównie z nagrania pochodzącego z telewizji RAI. Niestety kolory są na nim zbyt rozjaśnione i zniekształcają obraz oryginału, dlatego analizy oświetlenia i barw dokonałem na podstawie kopii pochodzącej z francuskiego wydania VHS, dostępnej na YouTube: [http://www.youtube.com/watch?v=6axP\\_LWvmLQ](http://www.youtube.com/watch?v=6axP_LWvmLQ) [dostęp: 15.09.2014]. Francuska wersja jest kilka minut krótsza od włoskiej i nie zawiera wszystkich ujęć. Nieco podniszczoną kopię posiada także FilMOTEKA Narodowa, która pokazuje dzieło Bertolucciego w warszawskim kinie Iluzjon z okazji retrospektyw reżysera.

<sup>3</sup> Bertolucci pracował zresztą przy *Włóczykiju* jako asystent Pasoliniego.

elementy późniejszej twórczości Bertolucciego: zamiłowanie do łączenia różnych konwencji, subiektywizację obrazu, akcentowanie kontrastu pomiędzy energią młodości a nieuchronnością śmierci, etc.

Drugie dzieło Bertolucciego, *Przed rewolucją* z 1964 roku, wykazuje z kolei daleko idące podobieństwo do poetyki utworów Jean-Luca Godarda. Pozbawiony klasycznej fabuły i utrzymany w nowofalowym stylu film stanowi bardzo osobistą wypowiedź reżysera na nurtujące go tematy. *Przed rewolucją* opowiada o młodym chłopaku, próbującym wyrwać się spod wpływu burżuazyjnej rodziny. Fabrizio kontestuje mieszczański porządek, wyznając idee marksistowskie głoszone przez miejscowego nauczyciela historii oraz wdając się w „zakazany” romans z niekonwencjonalną ciotką Giną. Ostatecznie mężczyzna zrzeka się jednak swych „wywrotowych” przekonań i żeni z piękną, ale mało interesującą panną z bogatego domu. Przepelnione goryczą wkraczanie w dojrzałość, niemożność przeciwstawienia się dziedzictwu rodziców oraz pragnienie kazirodzce – to motywy, które powracać będą w późniejszej twórczości reżysera, także w *Strategii pająka*.

Zainspirowany Godardem film okazał się tak „francuski” pod względem stylu, że w rodzimych Włoszech został zupełnie odrzucony. Po chłodnym przyjęciu *Przed rewolucją* Bertolucci nie mógł tworzyć w pełni autorskich projektów, dlatego porzucił kino i przez kilka lat reżyserował wyłącznie telewizyjne dokumenty. Po czteroletniej przerwie powstał *Partner*, bardzo luźno oparty na motywach opowiadania Dostojewskiego film o młodym nauczycielu aktorstwa, Jakubie, który zostaje odwiedzony przez sobowtóra, namawiającego go do podjęcia rewolucyjnej akcji. Bertolucci opowiada w *Partnerze* o intelektualistcie niezdolnym do czynu, schizofrenicznym rozdzieleniu osobowości oraz teatralności rewolucji, zatem o zagadnieniach stale przewijających się w jego twórczości. Tym razem reżyser robi jednak wszystko, by pozbawić widza przyjemności oglądania i uniemożliwia jakąkolwiek interpretację dzieła. *Partner* to najbardziej awangardowy film twórcy *Ostatniego tanga w Paryżu*<sup>4</sup>: nieprzejrzysty, afabularny, ignorujący horyzont oczekiwań odbiorcy. Wzorem Godarda Bertolucci chciał stworzyć dzieło rewolucyjne, bezkompromisowe, niszczące wszelkie skonwencjonalizowane sposoby opowiadania<sup>5</sup>.

Komercyjna, ale i artystyczna klęska *Partnera* sprawiły, że Bertolucci zaczął pod koniec lat 60. szukać nowych środków narracyjnych, które pozwoliłyby mu nawiązać kontakt z publicznością. Wspaniałym efektem tych poszukiwań jest *Strategia pająka* – obraz skomplikowany i

<sup>4</sup> Może z wyjątkiem nowelki *Agonia* z filmu *Miłość i wściekłość*, w której wystąpili członkowie alternatywnego teatru Living Theatre.

<sup>5</sup> Jak zauważa Joël Magny: *W Partnerze Bertolucci próbuje również zniszczyć tradycyjne struktury narracyjne, zerwać z językiem kina „burżuazyjnego”, kina-spektaklu i odkryć kino inne, nowy bardziej autentyczny język.* Cyt. za: J. Magny, *Polityczny wymiar twórczości Bernarda Bertolucciego. Od Przed rewolucją do Wieku XX*, tłum. T. Szczepański, [w:] *Bernardo Bertolucci w opinii...*, op. cit., s. 118.

wieloznaczny, a zarazem atrakcyjny dla odbiorcy<sup>6</sup>, ponieważ dostarczający rozmaitych bodźców estetycznych. Można powiedzieć, że Bertolucci dopiero w tym filmie wyklarował swój styl i zaakceptował własne artystyczne predylekcje. Reżyser na zawsze odrzucił hermetyczność awangardy i zwrócił się ku kinu bardziej popularnemu<sup>7</sup>, wysublimowanemu estetycznie i wizualnie rozbuchanemu. W adaptacji opowiadania Borgesa pojawiają się wpływy Pasoliniego i Godarda, jednak są one już wyraźnie podporządkowane wizji Bertolucciego. Twórca wprowadza do filmu wątki, które powracać będą w jego najwybitniejszych dziełach: psychoanalityczny konflikt pomiędzy ojcem a synem oraz motyw podróży wewnętrznej bohatera, silnie osadzony w strukturze mitycznej. W „wyzwoleniu” artystycznym reżysera dopomóc mogły dwa czynniki. Po pierwsze, rozpoczęcie terapii psychoanalitycznej, otwierającej go na nowe aspekty rzeczywistości. Po drugie, początek współpracy z Vittorio Storaro, operatorem filmowym, który zrealizuje później z Bertoluccim najlepsze jego dzieła, współtworząc ich charakterystyczny styl. *Strategia pająka* to film zachwycający wizualnie, wypełniony bogatą kolorystyką i wspaniałymi jazdami kamery. Tym bardziej zadziwia fakt, że adaptacja opowiadania Borgesa zrealizowana została dla telewizji. Bertolucci wspominał, że pracując nad filmem starał się robić wszystko, by zignorować specyfikę znieawidzonego medium – posługiwał się dalekimi planami i wykorzystywał szerokie tło<sup>8</sup>. Dopiero po dwóch latach od telewizyjnej premiery *Strategia...* weszła na ekrany kin.

Współcześnie, na skutek problemów z dystrybucją, *Strategia pająka* znana jest głównie wielbicielom twórczości reżysera oraz filmoznawcom. Choć nieszablonowa forma filmu zainteresowała licznych badaczy, w dalszym ciągu brakuje wyczerpujących analiz wszystkich poziomów dzieła. Większość komentatorów *Strategii* zajmuje się wyłącznie wybranymi aspektami utworu. Amerykański neoformalista David Bordwell opisuje sposób, w jaki Bertolucci narusza zasady kina klasycznego, zaburzając chronologię i wprowadzając retrospekcje o niejasnym statusie ontologicznym<sup>9</sup>. Wychodząc z założenia o otwartości dzieła, Bordwell nie podejmuje żadnych prób interpretacji, podobnie jak Bernard Oheix, analizujący strukturę kilku scen filmu<sup>10</sup>. Narracyjna płaszczyzna interesuje także Andrzeja Michalskiego, traktującego adaptację opowiadania Borgesa jako swego rodzaju spektakl, parateatralne dzieło filmowe, w którym wypracowany został

<sup>6</sup> Potwierdzeniem atrakcyjności dzieła Bertolucciego mogą być „słupki oglądalności”: reżyser wspomina, że podczas dwóch pierwszych pokazów w telewizji film obejrzało 20 milionów osób. Zob. J. Mellen, *A Conversation with Bernardo Bertolucci*, [w:] *Bernardo Bertolucci. Interviews*, pod red. F. S. Gerarda, T. J. Kline'a i B. Sklarewa, Mississippi 2000, s. 76.

<sup>7</sup> Sam reżyser mówił: *Wydaje mi się, że moje filmy od 1969 roku, poczynając od Strategii pająka, weszły w nową fazę. Rozpocząłem grę uwodzenia mojej publiczności*. Cyt. za: S. Consiglio, F. Dal Bosco, *A Young Bull Has Infiltrated the Film Industry*, [w:] *Bernardo Bertolucci. Interviews*, op.cit., s. 230.

<sup>8</sup> *Strategia nonkonformisty według Bertolucciego*, wywiad E. Ungariego z B. Bertoluccim, tłumaczył T. Miczka, [w:] *Bernardo Bertolucci w opinii...*, op. cit., s. 211.

<sup>9</sup> D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985, s. 88-98.

<sup>10</sup> B. Oheix, *Uwagi na temat składników narracji i obrazu. Struktura i sens jednej sekwencji*, tłum. Joanna i Jan Słodowscy, [w:] *Bernardo Bertolucci w opinii...*, op. cit., s. 136-142.

autonomiczny system opowiadania<sup>11</sup>. Wielu badaczy koncentruje się także na historycznej płaszczyźnie dzieła. Lino Micciché – nie zważając zupełnie na formę utworu – interpretuje *Strategię* jako film o dwuznaczności Historii<sup>12</sup>, a Anna Miller-Klejsa zajmuje się przede wszystkim zagadnieniem pamięci<sup>13</sup>.

Wymienione wyżej prace oraz inne teksty poświęcone *Strategii* (prezentujące niższy poziom merytoryczny), opisują zazwyczaj poszczególne płaszczyzny filmu, nie analizując go jako zwartej całości. Dla wielu badaczy adaptacja opowiadania Borgesa staje się jedynie punktem wyjścia do przedstawiania własnych, wykoncypowanych teorii, niewiele mających wspólnego z filmowym tekstem. Celem niniejszej pracy jest interpretacja dzieła wynikająca z jego pogłębionej analizy, a więc silnie zakorzeniona w obrazie i dźwięku filmowym. Pierwszy rozdział poświęcony będzie charakterystyce czasoprzestrzeni w *Strategii pająka*, wykreowanej dzięki artystycznemu wykorzystaniu tak różnorodnych elementów, jak kompozycja kadru, inscenizacja, ruchy kamery, kolorystyka, dźwięk, muzyka. Szczególnie ważnym tropem będą wizualne nawiązania do twórczości Giorgia de Chirica, nie będące dotychczas przedmiotem refleksji badawczej. Dychotomiczny podział przestrzeni Tary na centrum miasteczka i peryferie ma ogromne znaczenie dla struktury głębokiej dzieła, dlatego analiza *Strategii* powinna rozpocząć się od jego wyczerpującego opisu.

Drugi rozdział dotyczyć będzie podróży wewnętrznej głównego bohatera. Najważniejszym celem wędrówki Athosa do Tary jest konfrontacja z archetypami rodziców oraz wkroczenie w dojrzałą fazę życia. Badacze często dostrzegali obecność kompleksu Edypa w filmie, jednak nikt nie wspomniał o ściśle powiązanej z tym wątkiem płaszczyźnie mityczno-inicjacyjnej<sup>14</sup>. Tymczasem *Strategia pająka* to dzieło wybitne nie dlatego, że przekazuje psychoanalityczne prawdy, ale dlatego że odwołuje się do repertuaru znanych symboli i archetypowych struktur, nawet jeśli czasem czyni to w sposób ironiczny. Część poświęcona podróży wewnętrznej będzie najobszerniejsza, ponieważ dotyczy aspektów najważniejszych dla zrozumienia sensu dzieła, a mimo to zazwyczaj pomijanych przez filmoznawców.

Motywy przewodnim rozdziału trzeciego będzie kategoria narracji, problematyzowana przez Bertolucciego w filmie. Jednym z tematów *Strategii pająka* jest wytwarzanie narracji

---

<sup>11</sup> A. Michalski, *Świat w teatrze według Bernarda Bertolucciego*, „Kwartalnik Filmowy” jesień-zima 2000, nr 31-32, s. 282.

<sup>12</sup> Zob. np. L. Micciché, *Strategia pająka, czyli zainscenizowana historia*, tłum. T. Miczka, [w:] *Bernardo Bertolucci w opinii*, op. cit., s. 90-93.

<sup>13</sup> A. Miller-Klejsa, *Resistenza we włoskim filmie fabularnym*, Łódź 2013, s.178-194.

<sup>14</sup> Niestety twórczość Bertolucciego prawie nigdy nie była analizowana w kontekście struktur mitycznych. Wyjątkiem jest praca T. Jeffersona Kline'a, który interpretuje *Ostatnio tango w Paryżu* jako realizację mitu o Orfeuszu i Eurydyce. Zob. T. Jefferson Kline, *Orfeusz transcendujący. Ostatnie tango w Paryżu Bertolucciego*, tłum. , „Konteksty: polska sztuka ludowa” 1992, nr 3/4 (218-219), s. 100-107.



historycznej, kreowanie mitu i funkcjonowanie pamięci historycznej. Ponadto, dzieło Bertolucciego traktować można także jako utwór samozwrotny, przepełniony metarefleksją na temat powstawania narracji filmowej. Narracja *Strategii* była już wcześniej analizowana, jednak żaden z badaczy nie umieszczał jej w kontekście teorii mowy pozornie zależnej autorstwa Pier Paolo Pasoliniego. Kategoria opisana przez Pasoliniego rzuca nowe światło na formę filmu, zacierającą granicę pomiędzy subiektywnością a obiektywnością przekazu.

# 1. Charakterystyka czasoprzestrzeni

## 1.1. Czas i przestrzeń w dziełach Bertolucciego – wprowadzenie

Pierwsze filmy Bernardo Bertolucciego z pewnością można odczytywać za pomocą klucza biograficznego. Wszystkie fabularne dzieła z lat 60. rozgrywają się w miejscach doskonale znanych twórcy, związanych z jego młodością i okresem dorastania. Reżyser urodził się w 1943 roku w Parmie w regionie Emilia-Romania, ale już w wieku dziesięciu lat wyprowadził się wraz z rodziną do Rzymu. Proletariackie przedmieścia stolicy Włoch są tłem akcji w debiutanckiej *Kostusze*, zrealizowanej pod wpływem Pasoliniego, który był świetnym przewodnikiem po mrocznej części miasta. Rzym pojawia się także w późniejszym o kilka lat *Partnerze*, tym razem jako sceneria studenckich rozruchów i politycznych sporów, mocno angażujących uwagę Bertolucciego w tamtym czasie. Od początku twórczości reżyser powracał także do miejsc związanych z wcześniejszym etapem życia: nie przypadkiem na wpół autobiograficzne *Przed rewolucją* rozgrywa się właśnie w Parmie. Prawdziwą podróżą do „krajiny lat dziecińczych” jest jednak dopiero *Strategia pająka*, ewokująca najdawniejsze wspomnienia rodzinnego domu. Posiadłość Bertoluccich znajdowała się nieopodal Parmy i otoczona była malowniczym wiejskim krajobrazem, który reżyser pragnął uwiecznić na taśmie filmowej. Twórca wspomina w jednym z wywiadów, że realizacja *Strategii* była dla niego swoistym spojrzeniem w przeszłość, a większość obsadzonych w drugoplanowych rolach „aktorów” stanowili ludzie, których znał z dzieciństwa<sup>15</sup>. Przedstawione w filmie miasteczko Tara jest tworem fikcyjnym, ale wewnątrztekstowe informacje dość dokładnie precyzują jego położenie na mapie Włoch: Tara znajduje się niedaleko Parmy, Cremony i Mantui, a więc w pobliżu granicy dwóch regionów – Emilii-Romanii i Lombardii<sup>16</sup>. Geograficzna lokalizacja przestrzeni jest dość ważna w przypadku *Strategii*, ponieważ Bertolucci bardzo skrupulatnie zadbał o to, by oddać kulturową specyfikę regionu: reżyser czerpał artystyczne inspiracje od twórców pochodzących z pobliskich okolic, m.in. od malarza Antonia Ligabue i kompozytora Giuseppe Verdiego. Osadzenie filmu w konkretnej rzeczywistości kulturowej pozwoliło odtworzyć szczególną, lokalną atmosferę, nieobecną w oryginale Borgesa. *Temat zdrajcy i bohatera* rozgrywa się w Irlandii, ale miejsce akcji jest w nim czysto umowne: "Akcja przebiega w jakimś uciśnionym, lecz nieposkromionym kraju [...]. Powiedzmy (dla wygody narracji) Irlandia"<sup>17</sup>. Decyzja

<sup>15</sup> *Strategia nonkonformisty...*, op. cit., s. 210.

<sup>16</sup> Zdjęcia przedstawiające centrum Tary realizowane były głównie w miasteczku Sabbioneta, znajdującym się w Lombardii.

<sup>17</sup> J. L. Borges, *Temat zdrajcy i bohatera*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] idem, *Fikcje*, Warszawa 1972, s. 106.

adaptacyjna Bertolucciego dotycząca wyboru przestrzeni świadczy o tym, że reżyser pragnął wzbogacić tekst Borgesa o dwie płaszczyzny – kulturowo-historyczną, związaną z dziejami i sztuką Włoch oraz biograficzną, odsyłającą do prywatnych doświadczeń.

Osobisty charakter *Strategii pająka* nie ogranicza się do obecności biograficznych tropów, których wyliczanie byłoby zadaniem jałowym. Wyjątkowość filmu polega na tym, że Bertolucci potrafił nadać własnym przeżyciom uniwersalny wymiar. Reżyser mówił w wywiadach, że jego wyobraźnia została pobudzona dzięki seansom psychoanalitycznym, które rozpoczął właśnie podczas realizacji *Strategii*: „Powiedziałbym, że to film, który skrupulatnie realizuje plan psychoanalitycznej terapii, ponieważ miasto nazywające się Tara jest jak nieświadomość, czy też podświadomość”<sup>18</sup>. *Strategia* to nie tyle egzemplifikacja ustaleń Freuda, ile na wpół mityczna podróż do wnętrza psychiki, zachowująca jednak związek z konkretną geograficzną przestrzenią i określonym czasem historycznym. Napięcie między tymi dwoma płaszczyznami stanowi najbardziej interesujący aspekt filmu.

Przed przystąpieniem do analizy *Strategii*, warto zastanowić się nad funkcjonowaniem kategorii czasu i przestrzeni w innych dziełach Bertolucciego. Przestrzeń zawsze poddawana jest w nich różnorodnym zabiegom narracyjnym, ściśle wiąże się z emocjami bohaterów i często zmienia wraz z ich aktualnym stanem psychicznym. W *Księżycu* z 1979 roku, kiedy amerykański chłopiec przyjeżdża po raz pierwszy do Rzymu, stolica Włoch wygląda (i brzmi) jak miasto wschodnie i czasem trudno rozpoznać, że akcja dzieje się w Europie. Bertolucci oddaje w ten sposób poczucie obcości i osamotnienia głównego bohatera, zagubionego w życiu narkomana. Nowoczesny, niemal pusty dom amerykańskiej rodziny w *Małym Buddzie* to sugestywny wyraz alienacji jego mieszkańców, spowity cieniami Rzym w *Partnerze* traktować można jako projekcję schizofrenicznej psychiki protagonisty, itd. Bertolucci splata to, co realne, z tym co fantasmagoryczne, a ponadto gra z różnymi kinematograficznymi konwencjami przedstawiania przestrzeni: stylem kina klasycznego, ekspresjonizmem, itd. Od pierwszych, amatorskich filmów prawdziwą obsesją reżysera jest także czas. Po pierwsze – czas przemijania, związany z uwięzieniem i nieuchronnym zmierzaniem ku śmierci (por.: *Kostucha*, *Ostatnie tango w Paryżu*, *Pod osłoną nieba*). Po drugie – czas kolisty, cyrkularny, manifestujący się często w postaci klamry spinającej całość utworu, kiedy wydarzenia z początku filmu zostają niejako powtórzone w finale (*Wiek XX*, *Ostatni cesarz*, nowela z filmu *10 minut później: wiolonczela*). W *Strategii pająka* zaobserwować można wszystkie wymienione wyżej tendencje. Często nie sposób odgadnąć, na ile prezentowana w filmie przestrzeń jest realna, a na ile stanowi jedynie projekcję świata wewnętrznego bohatera,

---

<sup>18</sup> E. Chalujka, S. Schadhauer, G. Mingrone, *A Conversation with Bertolucci*, [w:] *Bernardo Bertolucci. Interviews*, op. cit., s.52. Jeżeli nie podano inaczej, wszystkie teksty z języka angielskiego zostały przetłumaczone przez autora pracy.

ponieważ to, co subiektywne miesza się z tym, co obiektywne. Ponadto *Strategia* zbudowana została na zasadzie kompozycji klamrowej: finał rozgrywa się dokładnie w tym samym miejscu, co początek filmu – na dworcu kolejowym. Czas i przestrzeń zyskują u Bertolucciego dodatkowe znaczenia dzięki rozmaitym zabiegom formalnym, takim jak inscenizacja, praca kamery czy montaż. Analiza powinna brać pod uwagę wszystkie te środki narracyjne.

## 1.2. Czasoprzestrzeń Tary

Na wieloznaczność czasoprzestrzeni w filmie wskazuje już sama nazwa miasteczka – Tara. Doczekała się ona wielu interpretacji. Zgodnie z zamysłem reżysera, fonetyczny kształt wyrazu miał być zbliżony do innych nazw miejscowości położonych w Emilii-Romanii, takich jak Suzzara czy Luzzara, a tym samym zakorzeniać miejsce akcji w konkretnym regionie geograficznym. Bertolucci podaje także intertekstualny trop – Tara to rodzinna posiadłość Scarlett O'Hary, bohaterki słynnego *Przeminęło z wiatrem*<sup>19</sup>. Ta rozpiętość znaczeniowa – od włoskiej lokalności po hollywoodzki melodramat – świetnie oddaje różnorodność inspiracji reżysera. Tara w *Przeminęło z wiatrem* wiąże się z idylliczną młodością głównej bohaterki i jest miejscem, do którego Scarlett z utęsknieniem powraca. Trop ten odsyłać może zarówno do kontekstu biograficznego (Emilia-Romania jako miejsce narodzin Bertolucciego), jak i wewnątrztekstowego (Athos został poczęty w Tarze, a film odczytywać można jako konfrontację z archetypami rodziców). Kiedy w hollywoodzkim dziele Scarlett przyjeżdża po wojnie do rodzinnej posiadłości, zastaje ją zubożałą i zniszczoną. Mimo że mit amerykańskiego Południa nie wytrzymał próby czasu, bohaterka kontynuuje pracę rodziców i w finale decyduje się poświęcić życie zarządzaniu farmą. W *Strategii pająka* Tara jest przestrzenią rządzoną przez kłamstwo i fałszywy mit, jednak bohater nie może stamtąd wyjechać, tak jakby rodzinne miasto było przeznaczeniem, od którego nie da się uwolnić. O ile w *Przeminęło z wiatrem* wierność spuściźnie rodziców przedstawiana jest jako wartość pozytywna, o tyle u Bertolucciego niesie ona implikacje dość ambiwalentne. Nie bez znaczenia może być także fakt, że nazwa Tara nawiązuje do rzeczownika „la terra”, czyli „ziemia”. Słowo „ziemia” otwiera pole semantyczne związane z cyklem przyrody, obejmującym zarówno narodziny, jak i śmierć i może być odczytywane jako metafora cyklu ludzkiego życia. Tara w dziele Bertolucciego jest nie tylko symboliczną przestrzenią związaną z dzieciństwem, lecz także z umieraniem. To miejsce, w którym zginął ojciec, a syn odkrył nagle upływ czasu.

Dwie inne, przekonujące interpretacje nazwy „Tara” przedstawia Anna Miller-Klejsa. Po pierwsze, badaczka dostrzega w niej nawiązanie do wyrazu „tarantula” (po włosku „tarantola”), co

---

<sup>19</sup> Ibidem, s.54.

wydaje się bardzo prawdopodobne, zważywszy, że motyw pajęczej sieci zostaje wprowadzony już przez sam tytuł filmu. Po drugie, Miller-Klejsa zwraca uwagę na to, że potocznie „tara” oznacza w języku włoskim przenoszona z pokolenia na pokolenie wadę genetyczną<sup>20</sup>. Niemożność wyjścia spod wpływu ojca i konieczność pójścia w jego ślady to jeden z najważniejszych tematów filmu. Podobnie jak tytuł dzieła, nazwa „Tara” ukierunkowuje lekturę utworu, a zarazem uruchamia rozmaite perspektywy odczytania. Wydaje się jednak, że różne płaszczyzny *Strategii* należy rozpatrywać we wzajemnym splocie, jako elementy jednej znaczącej struktury, a nie – jak czyni to większość badaczy – niezależnie od siebie.

Kiedy na początku filmu marynarz wypowiada słowa „Tara”, oczom widza ukazuje się kadr, który będzie potem wielokrotnie powracał: pole kukurydzy oraz znajdujące się na drugim planie sylwetki miejskich budynków. Obraz ten syntetycznie charakteryzuje dwudzielną przestrzeń Tary, na którą składa się centrum miasta oraz rolnicze tereny peryferyjne. Choć dychotomia ta będzie przełamywana, topografia stanowi bardzo istotną wskazówkę zarówno dla psychoanalitycznej, jak i historyczno-społecznej interpretacji filmu, dlatego analizę dzieła Bertolucciego warto rozpocząć od opisu obydwu typów przestrzeni.

### 1.2.1. Miasteczko

Miasteczko, podobnie jak cała czasoprzestrzeń *Strategii*, nosi pewne znamiona konstrukcji labiryntowej, jednak w porównaniu z terenami peryferyjnymi jawi się jako miejsce bardziej uporządkowane. Miasto posiada wyraźne centrum w postaci prostokątnego placu, na środku którego znajduje się pomnik. Zabytkowe renesansowe budowle, pomniki i tablice pamiątkowe świadczą o silnym zanurzeniu Tary w tradycji i historii. Kiedy Athos pojawia się po raz pierwszy w mieście, pogoda jest bardzo słoneczna, a w okolicy panuje stoicki spokój – atmosfera ta może przywoływać nastrój letniego weekendowego popołudnia. W filmie zacytowany będzie zresztą później wiersz Giacomo Leopardiego *Sobota na wsi*, który rozpoczyna się w równie sielankowy sposób, kończy jednak elegijnym memento mori<sup>21</sup>. W większości kultur słońce symbolizuje to, co racjonalne, aktywne i męskie, dlatego często wiąże się w mitach z działalnością boga lub bohatera, o czym świadczą mogą kultury solarne<sup>22</sup>. Już w pierwszej sekwencji Bertolucci i Storaro łączą ten doskonale znany symbol z centrum Tary i postacią Athosa Magnaniego seniora. Kiedy Athos-syn

<sup>20</sup> A. Miller-Klejsa, op. cit., s.179.

<sup>21</sup> Wiersz recytuje wnuczek hotelarza w jednej ze scen filmu.

<sup>22</sup> Jak pisał Jung: „herosi są zawsze podobni do słońca, z tego zaś mamy, jak sądzimy, prawo wysnuć wniosek, że mit heroiczny jest mitem solarnym. Wydaje nam się jednak, że mit ów jest przede wszystkim autoprezentacją poszukującej tęsknoty nieświadomości, która przejawia nieukożone i rzadko możliwe do ukożenia pożądanie światła świadomości”. C. G. Jung, *Symbole przemiany*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 154.

wchodzi po raz pierwszy na plac nieznanego miasta, zaczyna podążać za promieniami słońca, które prowadzą – poprzez arkady – wprost do pomnika jego ojca. Czczony i uwielbiany Magnani senior jest kimś w rodzaju lokalnego bóstwa solarnego, patronem miasta.

Pozornie przyjemna i idylliczna przestrzeń od samego początku ma w sobie coś dwuznacznego i niepokojącego. Widz odnieść może wrażenie, jakby kulturowe symbole przeważały tu nad aktualnym życiem, a miasto przytłoczone było przez przeszłość. Nastrój ten wykreowany został przez szereg zabiegów formalnych. Większość zdjęć pokazujących centralną część miasta nakręcona została w bardzo dalekich planach ogólnych – na niektórych kadrach, np. w scenie wejścia Athosa do miasta, bohater jest jedynie małym punktem na tle ogromnych budowli. Wszelkie odstępstwa od tej zasady można uznać za znaczące: związane są z obecnością w mieście Draify lub pojawiają się w zakończeniu filmu. Nieprzyjemne wrażenie wzmagają fakt, że Tara jest niemal bezludna – słoneczne place są puste, a okna i drzwi do domów zazwyczaj szczelnie pozamykane, dlatego nie można być pewnym, czy budynki są w ogóle zamieszkałe. Postaci, które pojawiają się na ulicach nie należą do gościnnych – jedna z kobiet, widząc Athosa, zabiera wycieraczkę stojącą przed wejściem i chowa ją do domu, co może mieć znaczenie symboliczne. Niepokojący nastrój potęguje ścieżka dźwiękowa. Kiedy bohater po raz pierwszy przechodzi przez miasteczko, nieustannie słychać w tle czyjeś głosy, jednak nie zawsze można zlokalizować, skąd pochodzą. Kolejnym elementem narracyjnym charakteryzującym przestrzeń są barwy. Niemal wszystkie budynki znajdujące się w Tarze mają kolor beżowo-piaskowy, podobnie jak bruk, który jest szaro-beżowy. Inne barwy są zazwyczaj w tej przestrzeni nieobecne – w tle widać czasem jedynie niewielkie wysepki zieleni. Przez taką kolorystykę Tara jawi się jako miejsce puste i jałowe. Kolor piaskowy pozwala wykreować przestrzeń „pustynną”: wysuszoną, bezpłodną i pozbawioną życia. Bertolucci i Storaro uruchamiają w ten sposób pole semantyczne związane z metaforą pustyni, ale przede wszystkim oddziałują na sensualne doznania odbiorcy, który w sposób nieświadomy zaczyna odczuwać, że Tara to kraina pogrążona w stagnacji. Pomnik Athosa seniora także ma kolor piaskowy i idealnie stapia się pod względem kolorystycznym z tłem. Potwierdza to tezę, że miasteczko stanowi przestrzeń organicznie związaną z postacią antyfaszystowskiego bohatera.

Kreując czasoprzestrzeń Tary, Bertolucci musiał wzorować się na pracach Giorgia de Chirica, włoskiego twórcy malarstwa metafizycznego, uznawanego za prekursora surrealizmu. Filmoznawcy piszący o *Strategii* wspominają zazwyczaj o nawiązaniach do obrazów Antonia Ligabue i René Magritte'a (z pewnością dlatego, że wskazywał na nie sam Bertolucci), ale nie dostrzegają wyraźnej i równie ważnej inspiracji twórczością de Chirica<sup>23</sup>. Dokładna analiza

---

<sup>23</sup> Autorzy znanych mi analiz nie wspominają o nawiązaniach do de Chirica. Inspirację tę dostrzegli internauci, którzy

porównawcza pozwala udowodnić, że reżyser starał się w *Strategii* odtworzyć specyficzną atmosferę dzieł malarza: Bertolucci zapożyczył od artysty pewne chwytły kompozycyjne lub starał się znaleźć dla nich filmowe ekwiwalenty. De Chirico w wielu swoich obrazach kreuje przestrzeń wypełnioną wielkimi budowlami i pomnikami, w której ludzie – jeśli w ogóle się pojawiają – są jedynie małymi figurkami. Badacz twórczości malarza pisze: „W tym pustym i sztucznym świecie, którym rządzi geometryczny rygor i schematyzacja, nie ma miejsca dla człowieka. Zjawia się on jedynie jako sylwetowy zarys lub jako cień, lub wreszcie jako kamienna rzeźba”<sup>24</sup>. Przykładem może być dzieło pt. *Melancholia pięknego dnia* z 1913 roku. Warto zwrócić uwagę na przytłaczającą relację, jaka łączy niewielką, odwróconą tyłem sylwetkę ludzką z ogromnym, białym pomnikiem kobiety, znajdującym się po prawej stronie obrazu. Badacze uważają, że *Melancholia pięknego dnia* przedstawia Odyseusza i Kalipso, choć w figurze kobiety widziano także wcielenie Ariadny<sup>25</sup>. Widz obrazu może odnieść wrażenie, jakby rzucający obszerny cień pomnik zagradzał przejście człowiekowi znajdującemu się na dole płótna. Jest to transpozycja sytuacji z *Odysei*: Kalipso była boginią, starającą się przeszkodzić Odyseuszowi w powrocie do domu. Na podobnej zasadzie skomponowany jest fragment *Strategii*, kiedy Athos po raz pierwszy staje naprzeciwko pomnika swojego ojca<sup>26</sup>. Gdy bohater idzie w głąb kadru, zostaje całkowicie zasłonięty przez monument. Pomnik wyraźnie dominuje nad Athosem i sprawia złowrogię wrażenie. Warto przytoczyć w tym kontekście myśl Nietzsche`ego, cytowaną przez Wojciecha Bałusa:

„my obeznani z „melancholią ruin”, nie możemy snadź zrozumieć [...] melancholii wiekiuistych budowli, której musiano zapobiegać wszelkimi możliwymi sposobami – na przykład lekkomyślnością Horacego. Inni szukali innych środków pocieszenia przeciw graniczącemu z rozpaczą znużeniu, przeciwko zabójczemu przeświadczeniu, iż dla wszystkich myśli i porywów serdecznych nie ma już nadziei, że wszędzie jest obecny wielki pająk, co wszelką krew, jeszcze nieostygłą, nieubłaganie chłepcze”<sup>27</sup>.

Owa „melancholia wiekiuistych budowli” – brak życia, zdominowanie terażniejszości przez przeszłość, poczucie braku możliwości działania – to uczucie bardzo wyraźne w dziele Bertolucciego.

W *Strategii pająka* odnaleźć można także nawiązanie do innego obrazu de Chirica – *Tajemnicy i melancholii ulicy* z 1914 roku (zob. il. 1). Ujęcie, w którym Athos podąża w głąb miasta

---

jednak nie wskazują konkretnych dzieł włoskiego malarza.

<sup>24</sup> W. Bałus, *Mundus melancholicus: melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s.16.

<sup>25</sup> P. Toohey, K. Toohey, G. de Chirico, *Time, Odysseus, Melancoly and Intestinal Disorder*, [w:] P. Toohey, *Melancholy, Love and Time: Boundaries of the Self in the Ancient Literature*, Michigan 2004, s. 290. Tekst dostępny na stronie internetowej: <http://www.press.umich.edu/pdf/047211302X-app.pdf> [dostęp: 05.05.2014].

<sup>26</sup> Por. też obraz de Chirica *L`enigma di una giornata* z 1914 roku.

<sup>27</sup> F. Nietzsche, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. S. Wyrzykowski, Mortkowicz, Warszawa 1907, s. 72-74. Cyt za: W. Bałus, op. cit., s.129.

(zob. il. 2), opiera się na bardzo podobnej kompozycji. W obydwu dziełach prawą stronę obrazu zajmują fragmenty pogrążonych w cieniu arkad, z którymi sąsiaduje skąpana w słońcu przestrzeń – w jednym wypadku ulicy, w drugim placu. Na obrazie de Chirica znajduje się mała dziewczynka, która biegnie turlając koło w kierunku linii horyzontu, w *Strategii pająka* widać natomiast niewielką figurę Athosa, zmierzającego w głąb kadru. Warto zwrócić uwagę na charakterystyczne wykorzystanie światłocienia w obydwu dziełach w celu zbudowania niepokojącego nastroju. Jak zauważa Wojciech Bałus, de Chirico tworzy melancholijną atmosferę poprzez szczególne operowanie światłem: przestrzeń obrazów składa się z miejsc spalonych słońcem lub pogrążonych w cieniu. W świecie przedstawionym przez włoskiego malarza albo jest więc za gorąco, albo zbyt mrocznie, dlatego człowiek nigdy nie może się w nim zadomowić. Równie niesprzyjające czynniki pogodowe charakteryzują także rzeczywistość diegetyczną w *Strategii pająka* – akcja rozgrywa się podczas fali letnich upałów, wyjątkowo gwałtownych na terenach położonych nad Padem, dlatego na słoneczne ulice nie wychodzi prawie nikt. W filmie pojawia się również opowieść o lwie (zwierzę to zostaje zresztą skojarzone z Athosem seniorem), który umarł na skutek gorączki. Ze słońcem ściśle związana jest obecność cienia, kojarzącego się ze śmiercią. Bałus pisze o twórczości de Chirica:

„Ulice i place co prawda kierują wzrok ku horyzontowi (zmierzają tam zazwyczaj ludzkie sylwetki), ale do widniejących tam wzgórz nie ma drogi lub wręcz odgradza ją od nas mur. Zagrożenie zdaje się też przychodzić od ukrytych za budynkiem istot, objawiających się odbiorcy w postaci cieni”<sup>28</sup>.

U Bertolucciego owo tkwiące w mroku zagrożenie zostaje zmaterializowane w postaci widmowych postaci starców, którzy całe dni spędzają w cieniu arkad. Podczas jednej z najbardziej surrealistycznych scen filmu, starcy wychodzą nocą na plac i atakują głównego bohatera. Przed napaścią mężczyźni stoją obok siebie w jednym rzędzie, a ich nienaturalny układ sprawia, że wyglądają trochę jak upiory.

Warto zastanowić się, czy Bertolucci nie próbował znaleźć filmowego ekwiwalentu także dla innego chwytu zastosowanego w *Tajemnicy i melancholii ulicy*. Na obrazie de Chirica mamy do czynienia z zamierzoną niekonsekwencją perspektywiczną – znajdujący się w prawym dolnym rogu fragment arkad pokazywany jest z innego punktu widzenia niż reszta obrazu. Według Rudolfa Arnheima sprzeczność ta ma wywoływać poczucie zagrożenia, tak, jakby przedstawionej na płótnie dziewczynce groziło jakieś niebezpieczeństwo<sup>29</sup>. Czasoprzestrzeń obrazu zostaje przez ten zabieg

<sup>28</sup> W. Bałus, op. cit., s. 121.

<sup>29</sup> „[...] perspektywy dwóch kolumnad wzajemnie się znoszą. Jeśli za podstawę organizacji przestrzennej przyjmujemy kolumnadę po lewej, z której wynika, że horyzont leży wysoko – prawa zapadnie się w ziemię. Przy założeniu odwrotnym, niewidzialny horyzont będzie znajdował się gdzieś poniżej środka obrazu, a biegnąca do góry ulica z





1. Obraz Giorgia de Chirico Tajemnica i melancholia ulicy z 1914 roku<sup>30</sup>



2. Kadr ze Strategii pająka

jasną kolumnadą zmieni się w zdradliwy miraż wiodący dziecko do skoku w nicość”. Cyt. za: R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978, s. 303.

<sup>30</sup> Źródło: <http://972mag.com/wp-content/uploads/2011/06/giorgio-de-chirico-mystery-and-melancholy-of-a-street2.jpg> [dostęp: 06.05.2014]

rozbita, traci pozory realizmu. W fotograficznym medium filmowym trudno byłoby wprowadzić tego typu zniekształcenie perspektywiczne, ale można się zastanowić, czy Bertolucci nie uzyskuje podobnego efektu za pomocą montażu. Ujęcie nawiązujące do *Tajemnicy i melancholii ulicy* pojawia się w *Strategii...* nieoczekiwanie i burzy czasoprzestrzenną ciągłość filmu. Widz spodziewa się zobaczyć Athosa w innym miejscu, ponieważ wcześniejsze ujęcie sugeruje, że bohater znajduje się na drugim końcu placu i przygląda się tabliczce z nazwą ulicy. Montaż zestawia ze sobą niedopasowane pod względem czasowym kadry, co powoduje dezorientację odbiorcy. Tara zaczyna jawić się jako miejsce niesamowite, podobnie jak zniekształcone perspektywicznie miasta z obrazów de Chirica<sup>31</sup>.

Opisując czasoprzestrzeń dzieł włoskiego malarza, Bałus zwraca szczególną uwagę na jej wewnętrzne sprzeczności:

„Realność i nierealność, płaskość i iluzjonistyczna trójwymiarowość, południe i wieczór, wiatr i cisza, podróż i bezruch – wszystko to (ani w pełni jedno, ani drugie) zawarte zostało na płótnach de Chirica”<sup>32</sup>.

Charakterystyka ta znakomicie odpowiada poetyce *Strategii pająka*. Świat przedstawiony przez Bertolucciego nosi znamiona realizmu, ale jednocześnie poddany został wyraźnej teatralizacji, kategorie czasowe ulegają zaburzeniu, a podróż bohatera wiąże się tyleż z ruchem, co ze stagnacją – w rzeczywistości Athos zostaje wplątany w intrygę i pozbawiony możliwości działania. Zdaniem Bałusa nierozstrzygalność i sprzeczność u de Chirica powodują, że rzeczy wymykają się definicjom, mogą jedynie być opisywane przez strukturę „ani to, ani tamto”. Podobna zasada rządzi całym światem przedstawionym w *Strategii pająka*, czego dowodem może być konstrukcja czasoprzestrzeni miasta. Barthelemy Amengual używa w odniesieniu do twórczości Bertolucciego bardzo trafnego określenia – „estetyka dwuznaczności”<sup>33</sup>. Badacz zajmuje się niemal wyłącznie wątkami tematycznymi, ale ową ambiwalencję można bardzo precyzyjnie wskazać także w formalnym ukształtowaniu dzieł włoskiego reżysera. Przykładem może być jedna z początkowych scen filmu, kiedy Athos przechodzi pod arkadami, pytając siedzących tam starców o drogę do hotelu. Reżyser i operator zdecydowali się nakręcić ten fragment w postaci dość nietypowego ujęcia z wózka. Ustawiona prostopadle do boku bohatera kamera pokazuje go z pewnego dystansu, w planie ogólnym, poruszając się równolegle razem z nim. Kiedy Athos dwukrotnie przystaje koło starców, kamera także się zatrzymuje. Postoje te odebrać można jako swoiste „stacje”, są one

<sup>31</sup> Ten zabieg narracyjny będzie przedmiotem analizy w rozdziale poświęconym narracji.

<sup>32</sup> W. Bałus, op. cit., s. 121,

<sup>33</sup> B. Amengual, *Portret artysty z czasów młodości (przed trzydziestym rokiem życia)*, tłum. T. Szczepański, [w:] *Bernardo Bertolucci w opinii...*, op. cit., s. 73.

niejako pretekstem do stworzenia autonomicznych, statycznych obrazów<sup>34</sup>. Bertolucci i Storaro wykorzystują rozmaite zabiegi formalne, by stworzyć wrażenie, że zawartość kadrów niesie wtedy symboliczne znaczenie. Efekt ten zostaje osiągnięty nie tylko przez wstrzymanie ruchu kamery, ale też poprzez kompozycję kadru (kamera ustawiona jest w ten sposób, że kontury kolumn obramowują wnętrze kadru i spełniają funkcję analogiczną co ramy w dziele sztuki) oraz nieco teatralne ustawienie postaci. (Audio)wizualna zawartość każdego z tych statycznych obrazów oparta została na konflikcie i sprzeczności, dlatego ujęcie to traktować można jako przykład „estetyki dwuznaczności”. Najpierw Athos zatrzymuje się przy dwóch siedzących naprzeciwko siebie starcach. Mężczyźni podają bohaterowi zupełnie różne informacje dotyczące lokalizacji hotelu (*Najpierw w lewo, potem w prawo*<sup>35</sup>, *Nie, najpierw trzeba skręcić w prawo*) i zaczynają się kłócić. Starcy tkwią w „konfrontacyjnej” pozycji, zwrócenie do siebie twarzami, przez co przypominają mogą lustrzane odbicia, a sytuacja konfliktu zyskuje wyrazistą formę wizualną. Athos staje pomiędzy mężczyznami w ten sposób, że jedna połowa jego sylwetki oświetlona jest światłem słonecznym, a druga pozostaje w cieniu. Kompozycja kadru znakomicie oddaje sytuację niepewności w jakiej znalazł się bohater: nie wiadomo już co jest prawdą, a co fałszem i gdzie znajduje się hotel. Nie uzyskawszy pomocy Athos idzie dalej i zatrzymuje się przy śpiewającym mężczyźnie. Obraz ten także oparty został na zasadzie kontrastu. Zawieszona na kolumnie tablica informuje, że znajduje się tu „Ognisko młodzieżowe Athosa Magnani”, tymczasem siedzi pod nią kolejny starzec. Mężczyzna również nie udziela bohaterowi żadnych informacji, tak jakby w ogóle go nie słyszał. Kiedy Athos wychodzi z przestrzeni kadru, kamera jeszcze przez chwilę kontempluje widok, jak gdyby sugerując, że przedstawia on coś szczególnie istotnego. Wrażenia nienaturalności przestrzeni Tara dopełnia kolejny obraz przedstawiony w tym samym ujęciu. Tym razem kamera się już nie zatrzymuje, ale w kadrze dostrzec można dwóch siedzących starców. Ich wzajemne położenie jest bardzo nietypowe – mężczyźni siedzą na krzesłach znajdujących się obok siebie, ale skierowanych w przeciwne strony. Jeden ze starców siedzi przodem do kamery, drugi natomiast zwrócony jest tyłem. Bliskość mężczyzn sugerować może przyjazne stosunki między nimi, ale ich ciała pozostają w relacji, która utrudnia komunikację. Kompozycja każdego z omawianych kadrów wskazuje więc na pewną sprzeczność, dwuznaczność, opozycję (lewe – prawe, światło – cień, stare – młode, przód – tył). Za pomocą różnorodnych środków formalnych Bertolucci i Storaro sugerują, że Tara jest przestrzenią sprzeczności i wszelkie stałe kategorie są w niej rozmyte.

Warto zastanowić się, na ile tak szczególna kreacja przestrzeni w *Strategii pająka* służyć

<sup>34</sup> Bertolucci: „film zrobiony jest dokładnie tak, jakbyśmy byli w pociągu, w lokalnym pociągu podmiejskim, który zatrzymuje się na każdej stacji”. Cyt. za: E. Chaluja, S. Schadhauser, G. Mingrone, op. cit., s. 57. Reżyser odnosi tę uwagę do całości filmu, co nie wydaje się w pełni uzasadnione: przestrzeń w *Strategii pająka* tylko w niektórych ujęciach pokazywana jest w podobny sposób.

<sup>35</sup> Teksty dialogów filmu podane zostały w tłumaczeniu autora pracy.

miało podobnym celem, co w twórczości Giorgia de Chirica. Wojciech Bałus dowodzi, że melancholia w dziełach włoskiego malarza ma swój pozytywny aspekt, ponieważ pozwala kontemplować zagadkę istnienia i oglądać rzeczywistość z metafizycznej perspektywy. Oniryczny styl Bertolucciego także zachęca widza do refleksji nad transcendentnymi kategoriami, takimi jak czas czy przestrzeń, jednak szczególna konstrukcja świata przedstawionego w *Strategii pająka* ma także inne przyczyny, związane z kontekstem historycznym oraz z podróżą wewnętrzną Athosa. Na płaszczyźnie historyczno-społecznej upalny, nieprzyjazny klimat Tary wiązać może się z bohaterskim („solarnym”) mitem o Magnanim seniorze, który przestał zapewniać wspólnocie żywotność. Powodująca zmęczenie i ospałość letnia pogoda symbolizuje apatię i stagnację społeczeństwa, żywiącego się zdezaktualizowaną legendą. Miasteczko wygląda upiornie, ponieważ władają nim zdziecinniali starcy, którzy próbują udawać młodzieńców. Kiedy Athos siedzi w hotelowym barze, siedemdziesięcioletni mężczyzna chwali się, że jego dziewczyna jest w ciąży, a siedemdziesięcioletni przekonuje, że nikt nie siusia dalej od niego. Infantylni starcy śpiewają ponadto rewolucyjne pieśni ruchu oporu, co sprawia wrażenie dość groteskowe. Draifa mówi w jednej ze scen o śmierci ojca Athosa: *Tutaj w Tarze mają kino, telefony, telewizję; wszystko to fasada. Wszystko się tu zatrzymało tej nocy, kiedy go zastrzelili*. Stagnacja miasteczka ma więc konkretne przyczyny, to miejsce zdominowane przez śmierć i oczekujące na kogoś, kto będzie w stanie przywrócić je do życia. Na płaszczyźnie subiektywnej Tara jest również przestrzenią, w której rozpoczyna się powolny proces starzenia się Athosa, coraz silniej utożsamiającego się ze swym ojcem. Bertolucci mówił w jednym z wywiadów, że „tematem filmu jest swego rodzaju podróż w sferę śmierci”<sup>36</sup>.

Istotny jest także fakt, że centrum Tary przedstawiane jest jako przestrzeń wyłącznie męska. Widać to już podczas pierwszej wędrówki Athosa ulicami miasta: bohater spotyka na swej drodze jedynie dwie kobiety, które pokazywane są w bardzo dalekich planach. Pierwszą z nich jest staruszka siedząca przy arkadach, drugą młoda kobieta, która pojawia się na chwilę w drzwiach naprzeciwko hotelu i momentalnie znika, kiedy widzi przechodzącego mężczyznę. Wyrugowane z przestrzeni Tary osoby płci żeńskiej wychodzą na ulice miasteczka jedynie w trakcie spektaklu *Rigoletta* oraz podczas finałowego przemówienia Athosa. Ich obecność w tych scenach jest – jako wyjątek od reguły – nacechowana semantycznie i będzie musiała zostać uwzględniona w toku analizy filmu. Podobnie jak w innych dziełach Bertolucciego, przestrzeń w *Strategii pająka* nie jest statyczna i podlega istotnym zmianom. Kiedy np. Draifa przybywa do centrum Tary, jedyny raz w filmie pokazane zostają ściany budynków o błękitnej barwie. Bardzo znacząca jest także przywoływana już scena przemowy Athosa na placu: słoneczna pogoda zostaje wówczas zastąpiona

---

<sup>36</sup> Ibidem, s. 52.

deszczową.

W obrębie miasteczka znajdują się także inne istotne dla fabuły obiekty, takie jak teatr, jednak zostaną one scharakteryzowane w dalszej części pracy, ponieważ mają ścisły związek z podróżą wewnętrzną bohatera. Nie sposób natomiast dokładnie określić lokalizacji domów przyjaciół Magnaniego seniora, dlatego trzeba przyjąć, że ich topograficzne rozmieszczenie nie jest istotne dla interpretacji filmu. Podsumowując wstępną charakterystykę, powiedzieć można, że Tara to przestrzeń związana z historią, przeszłością, monumentalnymi symbolami, słońcem oraz tym, co męskie. Wszystkie te cechy kumulują w sobie mityczna postać patrona miasta – Athosa Magnaniego.

### 1.2.2. Tereny peryferyjne

Tereny leżące poza centrum miasteczka tworzą w *Strategii pająka* odrębny typ przestrzeni. Są to głównie obszary wiejskie, silnie związane z naturą, obfitujące w pola uprawne, ogrody lub lasy. Miejscem niejako pogranicznym, pomiędzy naturą a kulturą, jest dworzec: po prawej stronie torów widać drzewa i pola, a po lewej znajduje się droga prowadząca do miasteczka. Dworzec wyznacza granicę Tary, to obiekt zapraszający do wejścia w obręb miasta, a zarazem dający złudzenie możliwości wyjazdu. Każde pojawienie się Athosa w tym obszarze będzie wiązało się z próbą opuszczenia rodzinnej miejscowości. W finale filmu okazuje się, że jest to miejsce zapomniane przez czas: tory są zarośnięte, pociąg nie przyjeżdża, a sprzedawczyni w kiosku mówi, że nie ma nowych gazet, ponieważ *czasami w ogóle zapominają, że istniejemy*.

Topografia Tary spełnia bardzo ważną funkcję w *Strategii pająka* i nie bez znaczenia jest to, kto mieszka poza głównym terytorium miasta. Peryferyjne położenie domów Draify i Beccaccii świadczyć może o tym, że zostali oni zepchnięci na margines – nie tylko w geograficznym, ale i w historycznym sensie. Miasteczkiem rządzi mit Athosa Magnaniego, uważanego przez społeczność za nieskazitelnego antyfaszystę. Zarówno Draifa, jak i Beccaccia podważają w pewien sposób oficjalną, wyidealizowaną narrację historyczną, dlatego muszą wieść egzystencję na uboczu. Beccaccia był kiedyś jednym z czołowych faszystów w okolicy i jego osoba przypominać może mieszkańcom Tary niezbyt chlubne fakty o przeszłości regionu – w rzeczywistości większość ludności prawdopodobnie wspierała wcześniej reżim Mussoliniego. Beccaccia podejrzewany bywa o zabójstwo Athosa, jednak – co może zaskakiwać – nikt go nie prześladowa, a mężczyzna ma wciąż wielu przyjaciół w mieście. Były faszysta „nie chce by o nim mówiono” i wiecie spokojny żywot na peryferiach, gdzie zarządza ogromnym gospodarstwem. Wątek ten traktować można jako ironiczny komentarz Bertolucciego do rzeczywistości powojennych Włoch, w której faszyci są

napiętnowani przez oficjalną narrację historyczną, ale w rzeczywistości nadal pozostają nietykalni i nie ponoszą większych konsekwencji za to, co robili podczas wojny. Posiadłość Beccaccii znajduje się niedaleko domu Draify, ale granica między nimi zostaje wyraźnie zaznaczona: aby dotrzeć do „królestwa” faszysty, trzeba przejść na drugą stronę autostrady tunelem, w którym zalega woda. Stojąca woda oznaczać może wejście w przestrzeń śmierci, jednak posiadłość Beccaccii nie sprawia posępnego wrażenia. Być może Bertolucci chce w ten sposób podkreślić, że byli faszyci prowadzą w powojennych Włoszech spokojne i komfortowe życie<sup>37</sup>.

Również Draifa nie do końca wpisuje się w oficjalną narrację o Magnanim, ponieważ znała legendarnego bohatera prywatnie i wie nie tylko o jego zaletach, lecz także o wadach. Kobieta już w młodości pełniła funkcję nieco wywrotową wobec społecznego porządku – wszyscy wiedzieli o tym, że była kochanką żonatego Athosa. Draifa wyłączona jest z głównego nurtu historii, dlatego mieszka w pewnym oddaleniu od centrum miasta, około 15 minut drogi rowerem od hotelu. Kiedy po raz pierwszy pokazana zostaje posiadłość kobiety, na ekranie pojawia się zupełnie nowy rodzaj przestrzeni. O ile w Tarze dominowały zabytkowe, kamienne mury budynków, o tyle u Draify wszystko tonie w zieleni. Ściany ogromnego domu pokryte są roślinami, na dziedzińcu stoją wystawione w doniczkach kwiaty a nieopodal znajduje się także starannie wypielęgnowany ogród. Przestrzeń ta – wypełniona ciepłymi kolorami i bujną roślinnością – sprawia wrażenie o wiele przyjemniejsze niż przytłoczony obecnością pomników i budowli teren miasta. Mimo wszystko, także i ten obszar niepozbawiony jest ambiwalencji. W większości kultur zieleni roślin kojarzy się z życiem, odrodzeniem i płodnością<sup>38</sup>, jednak czasami budzi także negatywne emocje. Jak zauważa Patti Bellantoni: „Zieleń to właściwie dychotomiczny kolor. To kolor zielonych warzyw i zepsutego mięsa. [...] Tak więc zieleń może sygnalizować zdrowie i żywotność lub niebezpieczeństwo i rozkład”<sup>39</sup>. Kiedy Athos wjeżdża rowerem na teren posesji, na ścieżce dźwiękowej słychać melancholijny, niepokojący motyw muzyczny, który w bardzo istotny sposób wpływa na odbiór sceny. Można wówczas dostrzec, że jedna ze ścian willi pokryta jest nieprzyciętą i od dawna niepielęgnowaną zielenią. Motyw zarastania, niekontrolowanego rozprzestrzeniania się roślin, będzie bardzo istotny w filmie, ponieważ wiąże się z dwoma ważnymi w *Strategii...* wątkami: ekspansją natury oraz upływem czasu.

W ujęciu na dziedzińcu wrażenie obcości potęgowane jest także przez sposób kadrowania – podobnie jak w scenach miejskich, sylwetki ludzkie pokazywane są w planach ogólnych, przez co wydaje się, jakby były zdominowane przez otoczenie. Draifa pojawia się jako niewielki punkt na tle

<sup>37</sup> Powołując się na historyka Roberta Boswortha, Miller-Klejsa pisze, że po drugiej wojnie światowej niewielu zwolenników Mussoliniego straciło we Włoszech pracę. A. Miller-Klejsa, op. cit., s. 18.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 166.

<sup>39</sup> P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Warszawa 2010, s. 166.

ogromnych kolumn, z których zwisają pnącza roślin – początkowo można mieć trudności z wyodrębnieniem postaci z tła. Wszystko to sprawia, że również w tej przestrzeni człowiek może nie czuć się komfortowo. Tym razem bohaterowi zagraża już nie martwa kultura, ale wymykająca się spod kontroli natura. Wnętrze domu przedstawiane jest nieco inaczej niż dziedziniec, jednak akcenty związane z naturą są w nim również silnie obecne. Niemal wszystkie okna i drzwi willi wychodzą na ogrody – widać za nimi kwiaty lub drzewa. Zdumiewający może wydać się fakt, że kiedy dom pokazywany jest z zewnątrz, wygląda jakby był szczelnie pozamykany, tymczasem gdy Athos znajduje się wewnątrz, okiennice zazwyczaj są otwarte. Natura stanowi przez to znaczące tło dla wszystkiego co dzieje się w domu. Posiadłość Draify wypełniona jest w dodatku kwiatami – są to głównie dalie – które stoją w doniczkach na stołach, szafkach i podłodze. Motywy florystyczne pojawiają się także w postaci wzorów na ścianach. Bohaterka i jej dom stanowią jedność, co zostaje podkreślone przez scenografię filmu. W niektórych ujęciach żywe dalie komponują się znakomicie nie tylko z namalowanymi na ścianie kwiatami, lecz także z fryzurą Draify. Można powiedzieć, że przestrzeń willi jest przestrzenią wyłącznie kobiecą. W utrzymaniu ogromnej posiadłości pomaga bohaterce jedynie bardzo młoda dziewczyna.

Dom Draify jest również przestrzenią wypełnioną pamięcią o Athosie, jednak manifestowana jest ona w sposób zupełnie inny niż w mieście. Podczas gdy centrum Tary wypełnione było pomnikami i tablicami pamiątkowymi, w wiejskiej willi znajduje się mnóstwo zdjęć zmarłego, które – oprawione w ramki – wiszą na ścianach lub stoją na szafkach w każdym niemal pokoju. Świadczy to o głęboko osobistym charakterze pamięci kobiety, dla której Magnani nie był symbolem, ale żywym człowiekiem. Choć dom Draify wydaje się o wiele bardziej przyjazny niż opustoszałe ulice Tary, jest to przestrzeń bardzo tajemnicza, nosząca znamiona konstrukcji labiryntowej. Trudno rozeznąć się w układzie willi Draify, ponieważ Bertolucci rozbija czasoprzestrzenną jedność domu głównie przy użyciu montażu. Najlepiej widać to w scenach rozmów Athosa i Draify, przedstawionych za pomocą chwytu ujęcie-przeciwujęcie. Nie sposób wówczas ustalić, gdzie znajdują się bohaterowie, ponieważ po prawie każdym cięciu pokazywani są na innym tle. Bertolucci ignoruje zasady montażu także w scenie, w której Athos podnosi z ziemi Draifę, kiedy ta udaje, że zemdlała. Mężczyzna – zagubiony w labiryncie domu podobnie jak widz – nie wie gdzie ma położyć kobietę i w końcu przemieszcza się w lewą stronę kadru. W kolejnym ujęciu wychodzi jednak z prawej strony obrazu, przez co odbiorca nie może się zorientować, w której części domu się znajduje. Oprócz zaburzeń przestrzennych pojawiają się niekiedy także zaburzenia czasowe. Kiedy Athos rozmawia podczas posiłku z Draifą, za oknem jest jeszcze dzień. Dialog dwojga bohaterów ma swą płynną kontynuację w kolejnym ujęciu, kiedy rozmówcy przechodzą poprzez pokoje domu. Gdy chwilę później bohater opuszcza willę kobiety, na dworze

jest już zupełnie ciemno, choć może się wydawać, że od momentu zakończenia posiłku minęło kilka minut. Zabiegi tego typu służą w głównej mierze narracyjnej grze z odbiorcą, nie znaczy to jednak, że Bertolucci nie próbuje przy ich pomocy także charakteryzować konkretnej przestrzeni. Czasoprzestrzenna jedność zostaje rozbijana szczególnie często w domu Draify, przez co miejsce to jawi się jako zagadkowe i irracjonalne. Potwierdzeniem tego wrażenia jest scena wizyty Beccaccii, przypominająca nieco seans wywoływania duchów.

Warto zwrócić też uwagę na scenę, w której Draifa wyprowadza Athosa z miasta i zabiera go na spacer po wiejskich okolicach. To właśnie wtedy Magnani dowiaduje się ze wspomnień kobiety najwięcej o prywatnym życiu swojego ojca. Kiedy retrospekcja zostaje na chwilę przerwana, widzimy bohaterów chodzących po lesie. Co zaskakujące, Athos i Draifa są wówczas od siebie oddzieleni i niespiesznie spacerują w różne strony, tak jakby błądzili po zakamarkach własnej nieświadomości. Pokazywane w dalekich planach ogólne sylwetki ludzkie są w lesie ledwo widoczne i co jakiś czas zakrywa je któreś z drzew. Las symbolizuje w kulturze m.in. „Ziemię, Wielką Macierz [...] zasadę żeńską, nieświadomość”<sup>40</sup>, jest to więc miejsce, w którym człowiek przestaje się kontrolować, a wspomnienia mogą pojawić się w nieocenzurowanej wersji.

Poza pewnymi wyjątkami (dom Beccaccii, buda w lesie służąca spiskowcom za miejsce spotkań) przestrzeń peryferyjna jest głównie przestrzenią żeńską i zbudowana została jako wyraźna antyteza obszarów miejskich. Różnice pomiędzy nimi można przedstawić za pomocą opozycji kultura – natura, publiczne – prywatne, męskie – żeńskie. Pojawiająca się w filmie kilkakrotnie panorama Tary – przedstawiająca miasto oraz okalające je pola – spełnia więc symboliczną funkcję. Warto dodać, że obydwa typy przestrzeni charakteryzowane są za pomocą odmiennych kluczy wizualnych: o ile sceny rozgrywające się w miasteczku ewokują twórczość de Chirica, o tyle obrazy przyrody często wzorowane są na pracach prymitywisty Antonia Ligabue<sup>41</sup>. Tara to przestrzeń kultury, która jednak zewsząd otoczona jest naturą i tym, co irracjonalne, nieświadome.

---

<sup>40</sup> W. Kopaliński, *Las*, [w:] idem, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 289.

<sup>41</sup> Obrazy Ligabue'a stanowią także tło podczas napisów początkowych filmu. W *Strategii...* odnaleźć można cały szereg nawiązań do dzieł włoskiego artysty, malującego zazwyczaj barwne sceny z życia dżungli – jednym z nich jest motyw lwa.



## 2. *Strategia pająka* jako opowieść o świecie wewnętrznym bohatera

### 2.1. Motywy inicjacyjne w filmie

#### 2.1.1. Podróż wewnętrzna bohatera

Podobnie jak w większości filmów Bertolucciego, świat przedstawiony w *Strategii pająka* został silnie zsubiektywizowany i traktowany może być jako projekcja wewnętrznych konfliktów głównego bohatera. W adaptacji opowiadania Borgesa reżyser wykorzystał świetnie znany w kulturze topos podróży, który wielokrotnie będzie potem powracał w jego twórczości<sup>42</sup>. Podróż symbolizuje w kinie Bertolucciego przede wszystkim zmianę w życiu wewnętrznym postaci, nie sprowadza się nigdy do bezrefleksyjnego przemieszczania się z miejsca na miejsce<sup>43</sup>. Wędrowka zawsze wiąże się w dziełach reżysera z inicjacją bohaterów – wejściem w dorosłość, w dojrzałość, a niekiedy także w śmierć. Amerykański nastolatek Joe jedzie w *Księżycu* do Rzymu, żeby poznać swojego prawdziwego ojca i wyzwolić się z kompleksu Edypa, dziesięcioletnia Amerykanka Lucy przybywa w *Ukrytych pragnieniach* do słonecznej Toskanii, aby przeżyć inicjację seksualną, cesarz Pu Yi zyskuje świadomość polityczną wtedy, kiedy opuszcza teren Zakazanego Miasta (*Ostatni cesarz*), etc. Nie zawsze jednak podróże kończą się w dziełach Bertolucciego pomyślnie i czasem nieubłagane prowadzą ku śmierci. Dla amerykańskiej pary z *Pod osłoną nieba* wycieczka do Afryki miała być lekiem na małżeńskie problemy, jednak mężczyzna podczas wyjazdu umiera na malarię – podróż nie pozwala uciec postaciom od przeznaczenia, ponieważ stanowi tak naprawdę odwzorowanie ich wewnętrznej kondycji.

Motyw podróży – zarówno zewnętrznej, jak i wewnętrznej – determinuje także strukturę *Strategii pająka*. Tworzące narracyjną klamrę sceny początkowa i finałowa rozgrywają się na dworcu, a więc w symbolicznym miejscu przejściowym. Film zaczyna się od przyjazdu Athosa do

<sup>42</sup> O motywie podróży w kinie Bertolucciego zobacz: A. Pierzchała, *Bernardo Bertolucci. Podróż*, [w:] *Autorzy kina europejskiego II*, pod red. A. Helman i A. Pitusa, Kraków 2005, s. 73-87; F. Casetti, *Bernardo Bertolucci: artysta na rozdrożach kina*, tłum. T. Miczka, [w:] *Bernardo Bertolucci w opinii...*, op. cit., s. 44-48.

<sup>43</sup> Jest to zgodne z kulturową symboliką motywu podróży: „Z punktu widzenia duchowego podróż nigdy nie jest zwykłym przemieszczaniem się w przestrzeni, lecz impulsem do poszukiwań i zmiany, przesądzającym o ruchu i wynikających zeń doświadczeniach”. J. E. Cirlot, *Podróż*, [w:] idem, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 322.

Tary, a kończy nieudaną próbą wyjazdu. Tak klarowna strukturalnie kompozycja każe się zastanawiać, czy pobyt głównego bohatera w miasteczku nie stanowi etapu w swego rodzaju rytuale przejścia. Co znaczące, pierwszym dźwiękiem, jaki słyhać w *Strategii...* – jeszcze na tle czołówki – jest odgłos nadjeżdżającego pociągu, zapowiadający inicjacyjną tematykę filmu, ponieważ wiążący się ze zmianą i przejściem. Choć adaptacja tekstu Borgesa opowiada o doświadczeniu wewnętrznym Athosa-syna, widz nie zna żadnych biograficznych faktów z jego życia, a jedyne informacje uzyskać może obserwując konstrukcję świata diegetycznego, będącego w pewnym stopniu projekcją procesów zachodzących w bohaterze. Twórcy na rozmaite sposoby budują jednak wrażenie, że rzeczywistość jest przedstawiana z perspektywy Athosa: 1) pojawia się on w każdej scenie filmu, jeśli nie liczyć retrospekcji, w których jednak także uczestniczy – jako słuchacz opowieści; 2) horyzont poinformowania widza jest tożsamy z horyzontem poinformowania bohatera: odbiorca wie o intrydze ani mniej, ani więcej, ale dokładnie tyle samo, co Athos.

Podróż bohatera do Tary ma fabularne uzasadnienie: Draifa wezwała go listownie, aby przybył do miasteczka i odnalazł mordercę swojego ojca, który wiele lat po zbrodni nie został jeszcze ukarany. Mężczyzna ma więc uczynić sprawiedliwości zadość, a jednocześnie wypełnić pustkę, jaką spowodowała w Tarze śmierć Athosa seniora. Podobnie jak w mitach bohaterskich, misja ta ma wyzwolić nie tylko społeczność miasteczka, lecz także samego bohatera, borykającego się z własnymi rozterkami wewnętrznymi. Psychologiczne problemy Athosa nie zostają w filmie eksplicytnie wyrażone, jednak twórcy zostawiają rozmaite tropy, dzięki którym widz może rozpoznać sytuację, w jakiej znajduje się bohater. Znaczący wydaje się już sam fakt, że mężczyzna ma 33 lata<sup>44</sup>. Przekroczenie wieku Chrystusowego wiąże się symbolicznie z wejściem w dojrzałość i zakończeniem etapu młodości. Ta przełomowa faza w życiu mężczyzny została wnikliwie opisana przez Josepha Conrada, a fragment jego opowiadania *Smuga cienia* dobrze charakteryzuje sytuację Athosa:

„Zamyka się za sobą furtkę chłopiństwa – i wkracza się do zaczarowanego ogrodu. Nawet jego cienie lśnią obietnicami. Każdy zakręt ścieżki ma swoje powaby. [...] Tak. Idzie się naprzód. I czas też idzie – aż póki nie dostrzeże się przed sobą granicy cienia, ostrzegającej, że i tę okolicę wczesnej młodości trzeba pozostawić za sobą”<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Informacja ta została ukryta przez Bertolucciego i żaden z badaczy jej nie odnotował. Athos urodził się zaraz po śmierci ojca, a więc w roku 1936. Film dzieje się w roku 1969, o czym dowiedzieć można się ze sceny finałowej przemowy – na nowej tablicy upamiętniającej postać Athosa seniora, widać wówczas ostatnie cyfry daty wystawienia: „...XIX”. Można byłoby uznać to za czysty przypadek, jednak liczby mają pewne znaczenie w *Strategii pająka*. Także główny bohater innego filmu Bertolucciego z tego samego roku – *Konformisty* – ma właśnie 33 lata.

<sup>45</sup> J. Conrad, *Smuga cienia*, przeł. J. J. Szczepański, Wrocław – Warszawa – Kraków 1994, s. 12.

## 2.1.2. Liminalność świata przedstawionego

Główny bohater *Strategii pająka* również znajduje się w momencie granicznym, dzielącym, a zarazem łączącym dwa etapy życia. Choć Bertolucci nie odtwarza ściśle struktury inicjacji, czasoprzestrzeń Tary nosi w sobie pewne cechy liminalnej fazy rytuału przejścia, w której wszelkie stałe kategorie i opozycje zostają zawieszane, a aksjomatyczna wiedza na temat rzeczywistości – podważona<sup>46</sup>. Reżyser wykorzystuje niekiedy konstrukcję labiryntową, wiążącą się w kulturze z inicjacją: w filmie wielokrotnie występują zaburzenia przestrzenne i czasowe, a najważniejsze miejsce w Tarze – teatr – w jednej ze scen wyraźnie przypomina labirynt. Badacze toposu labiryntu przytaczają fragment *Ewangelii Filipa*: „Światło i ciemność, życie i śmierć, prawe i lewe są sobie braćmi, nie można oddzielić ich od siebie”<sup>47</sup>. Opis ten znakomicie charakteryzuje czasoprzestrzeń Tary, w której rządzą sprzeczności, a wszelkie opozycje się zacierają. Bertolucci oddaje tę dwuznaczność zarówno za pomocą środków formalnych, jak i fabularnych. Istotnym motywem w filmie jest także ambiwalencja dotycząca płci. W jednej ze scen chłopak mieszkający w hotelu pokazuje Athosowi białego królika – mężczyźni uważnie przyglądają się zwierzęciu, jednak nie są w stanie ustalić, czy mają do czynienia z samcem czy z samicą i zaczynają się sprzeczać. Co znaczące, królik jest jednym z najpopularniejszych wcieleń Trickstera w kulturze<sup>48</sup> i często jego rola polega na przeciwstawianiu się ustalonym regułom i usankcjonowanemu porządkowi. Pracująca u Draify dziewczynka przypomina do złudzenia chłopaka (chodzi w szortach i w słomianym kapeluszu, pod którym chowa długie włosy) i główny bohater źle rozpoznaje jej płeć<sup>49</sup>.

Nie bez znaczenia jest również fakt, że wiele sekwencji w filmie nakręconych zostało podczas zmroku, a więc w „liminalnej”, niedookreślonej fazie pomiędzy dniem a nocą. Światło zmierzchu, które w naturze zaobserwować można jedynie podczas krótkiego okresu przejścia dnia w noc, w *Strategii pająka* nieustannie towarzyszy wszystkim wieczornym i nocnym scenom. W dwóch fragmentach filmu pojawia się także analogiczne światło świtu. Był to zabieg intencjonalny, na który zwracał uwagę sam reżyser:

„Przynajmniej do połowy dominuje w filmie kolor niebieski, jak na niektórych obrazach Magritte’a, ponieważ kręciłem dużo w krótkim czasie, gdy światło zamienia się w światło wieczoru. A taką barwę można otrzymać w tych momentach,

<sup>46</sup> Por. V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory: symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005, s. 204.

<sup>47</sup> Cyt. za: K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, Warszawa 2003, s.123-124.

<sup>48</sup> C. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. K. Kosińska, Warszawa 2010, s. 90.

<sup>49</sup> Bertolucci w zawołowany sposób kojarzy królika z postacią dziewczynki. W jednym z ujęć Athos stoi na progu hotelu i kłóci się z chłopcem o płeć zwierzęcia. Następnie pojawia się ściemnienie i kolejna scena ma miejsce już w domu Draify. Kompozycja kadru w sąsiadujących ze sobą ujęciach jest bardzo podobna: w obydwu z nich obraz podzielony został pionową linią na szerokości ok. 1/3 kadru. Dziewczynka myjąca podłogę w domu Draify znajduje się dokładnie w tym samym miejscu obrazu, co królik w poprzednim ujęciu. Nie tylko płeć zwierzęcia, ale i płeć dziecka nie zostaje z początku rozpoznana przez Athosa.

gdy zachodzi letnie słońce, jeśli filmuje się, nie używając filtrów. Jest to kolor niebieski, bardzo szczególny, niedwuznaczny, którego – w tym czasie – bali się wszyscy operatorzy. My zaczynaliśmy kręcić właśnie wtedy, gdy operator tradycyjny musiałby powiedzieć: dosyć<sup>50</sup>.

Moment zmroku to okres ambiwalentny, ponieważ łączący elementy zarówno dnia, jak i nocy. Badacz antropologii czasoprzestrzeni John Fraim zauważa, że angielska nazwa zmroku – „twilight” – oznacza to samo, co wyrażenie „half-light”<sup>51</sup>:

„[...] półświatło poranka lub wieczora jest symbolem dychotomii, reprezentuje linię podziału, która jednocześnie łączy i dzieli pary opozycji. Zmrok, jak zauważa Cirlot, charakteryzuje się brakiem definicji i ambiwalencją i dlatego ściśle odnosi się do symboliki przestrzennej Wisielca lub każdego innego obiektu zawieszzonego pomiędzy niebem i ziemią. Światło wieczorne jest powiązane z Zachodem, symbolizującym miejsce śmierci”<sup>52</sup>.

Ten szczególny rodzaj światła rozjaśnia to, co zazwyczaj jest zaciemnione – przestrzeń nocy – i metaforycznie odnosić może się także do nieświadomości, której treść zostaje na pewien czas uwidocznioma. Światło zmroku i światło świtu łączą się w dziele Bertolucciego z tym, co niesamowite. Stałe kategorie zacierane są w trakcie całego filmu, jednak to podczas „magicznych” nocy dzieją się najdziwniejsze sytuacje. Nie bez znaczenia jest także sama kolorystyka nocnych zdjęć, utrzymana w ciemnoniebieskim odcieniu indygo. Według badaczy zajmujących się psychologią barw, indygo to kolor intuicji, wzmożonej percepcji, introspekcji i medytacji, który pozwala osiągnąć głębszy stopień świadomości i odczuć rzeczywistość w sposób ponadmysłowy<sup>53</sup>. Wyraźne powiązanie tej barwy w filmie ze sferą nieświadomości rzutuje na odbiór i interpretację także innych elementów o kolorze ciemnoniebieskim, które zaczynają jawić się jako niesamowite.

Można zaryzykować jeszcze jedną interpretację i powiązać ów wizualny leitmotyw z fazą życia, w jakiej znajduje się bohater. Co interesujące, opisując okres wchodzenia w „smugę cienia”, Joseph Conrad odwołuje się właśnie do metaforyki zmierzchu. Fragment ten przytoczyć trzeba w oryginale, ponieważ polskie tłumaczenie pomija kluczowe słowo: „In that **twilight** [pogrubienie moje – R.B.] region between youth and maturity, in which I had my being then, one is peculiarly sensitive to that kind of insult”<sup>54</sup>. Jak zauważa John Fraim, zmierzch – jako pora kończąca dzień i

<sup>50</sup> *Strategia nonkonformisty...*, op. cit., s. 210.

<sup>51</sup> Znaczący jest sam fakt, że na język polski można to słowo przetłumaczyć jako „półświatło”, ale także jako „półmrok”.

<sup>52</sup> Jest to fragment książki Johna Fraima *Symbolism of Place: The Hidden Context of Communication*, zamieszczony na stronie internetowej autora: <http://www.symbolism.org/writing/books/sp/4/page3.html> [dostęp: 05.05.2014]

<sup>53</sup> Por. <http://www.empower-yourself-with-color-psychology.com/color-indigo.html> [dostęp: 05.05.2014]

<sup>54</sup> J. Conrad, *The Shadow Line*, powieść dostępna w formie elektronicznej na stronie internetowej <http://www.gutenberg.org/files/451/451-h/451-h.htm>. W tłumaczeniu Jana Józefa Szczepańskiego fragment ten brzmi: „W niejasnym regionie pogranicza młodości i wieku dojrzałego, w którym przebywałem podówczas, jest się

prowadząca ku nocy – jest dla Conrada idealną metaforą etapu, w którym człowiek powoli zaczyna zmierzać w kierunku śmierci<sup>55</sup>. Być może więc światło zmroku wyraża metaforycznie biograficzno-egzystencjalne położenie bohatera.

Bertolucci już na samym początku filmu daje wyraźne wskazówki, że podróż do Tary stanowi w rzeczywistości wewnętrzną wędrówkę bohatera. Bardzo znaczące jest ujęcie przedstawiające wejście Athosa do miasteczka. Umiejscowiony w centrum kadru bohater przechodzi przez białe, łukowate przejście, a następnie zatrzymuje się na granicy słońca i cienia, spoglądając z niepokojem za siebie. Spełniające funkcję bram łuki należą do najbardziej znanych symboli inicjacyjnych – np. w Tarocie oznaczają nowy początek, punkt pomiędzy dwoma fazami życia<sup>56</sup>. Następnie Athos wchodzi w cienistą strefę („smugę cienia”?) pomiędzy budynkami. Oznacza to, że mężczyzna przekroczył pewną ważną granicę w swoim życiu i wszedł w krainę śmierci. W kolejnym ujęciu kamera powoli najeżdża na tył głowy bohatera, jak gdyby wnikać w jego wnętrze. Można zatem przyjąć, że dalsza część akcji rozgrywa się tak naprawdę we wnętrzu Athosa, choć ograniczanie całej *Strategii pająka* do tej płaszczyzny groziłoby redukcjonizmem. Poszukując hotelu, bohater przechodzi pod arkadami, a więc przemierza przestrzeń znajdującą się pomiędzy wnętrzem domów a zewnątrz placu. Może mieć to znaczenie symboliczne i odnosić się do sytuacji bohatera, znajdującego się w liminalnej fazie życia. Warto zwrócić uwagę także na warstwę dźwiękową tego ujęcia. Kiedy Athos pyta śpiewającego starca o drogę, jego głos brzmi bardzo dziwnie: jest lekko skrzeczący, jakby mężczyzna nagle się postarzał – można nawet odnieść wrażenie, że zdanie wygłasza któryś z mieszkańców Tary. Bohater udaje się następnie do hotelu, a więc miejsca przejściowego, niemal z definicji liminalnego. Budynek położony jest na obrzeżach miasteczka, przy granicy, za którą znajdują się zielone tereny peryferyjne, a więc niejako pomiędzy „przestrzenią ojca” a „przestrzenią Draify”. Przed gospodą wisi czarno-brązowy szyld, a mroczny przedsionek sprawia bardzo posępne wrażenie. Warto zwrócić uwagę na kompozycję kadru w momencie, w którym mężczyzna wpisuje się do rejestru gości. Pomiędzy Athosem a właścicielem gospody znajdują się potężne czarne drzwi, ewokujące mroczny nastrój. Kiedy hotelarz poznaje tożsamość gościa, natychmiast wstaje z krzesła i zaczyna przyglądać mu się ze wszystkich stron (*Identyczny... Identyczny... wystarczy spojrzeć! Wprost taki sam!*). Ruchy pochylonego starca przypominać mogą ruchy owada, krążącego wokół swojej ofiary, co wydaje się znaczące w kontekście tytułu filmu. Podczas rozmowy z bohaterem właściciel gospody – ubrany w ciemnoniebieską koszulę oraz czarną kamizelkę – pokazywany jest na tle czarnych drzwi, co wskazuje na jego związki ze sferą nieświadomości i śmiercią. Jak się potem okaże, oprócz starca w

---

szczególnie wrażliwym na ten rodzaj obrazu”. J. Conrad, *Smuga...*, op. cit., s. 24.

<sup>55</sup> John Fraim, op. cit.

<sup>56</sup> Por. <http://www.tarotteachings.com/arch-meaning.html>

hotelu zamieszkuje także jego nastoletni, osierocony wnuczek, którego ojciec zmarł potrącony przez samochód. Athos w pewnym sensie wypełnia lukę pokoleniową – jest reprezentantem średniego pokolenia, znajduje się w fazie pomiędzy młodością a starością, życiem a śmiercią.

### 2.1.3. Konfrontacja z figurami rodziców

Właśnie w przestrzeni hotelu ma miejsce scena, która ujawnia konflikt wewnętrzny bohatera i syntetycznie przedstawia problematykę filmu. Rozgrywa się ona podczas pierwszej nocy, jaką Athos spędza w Tarze. Bohater znajduje się na dziedzińcu gospody, wypełnionym niebieskim światłem zmroku, związanym z podświadomością. Mężczyzna je arbuza (owoc poznania?), którym dzieli się razem z zamkniętym w klatce królikiem. Chwilę później, kiedy Athos wchodzi do stajni, ktoś z zewnątrz zamyka go w środku. Zmienia się wówczas oświetlenie: niebieskie światło zmroku ustępuje kompletnej czerni, ale bohater rozświetla mroczną przestrzeń zapalką, jak gdyby próbując rozświetlić mrok nieświadomości. Mężczyzna znajduje po chwili obraz przedstawiający Matkę Boską, zupełnie nieoczekiwany w tym miejscu i wzbudzający jego zdziwienie. Pojawieniu się portretu towarzyszy dźwięk bicia dzwonów, który słychać w filmie także w kilku innych ważnych scenach<sup>57</sup> – podkreśla to doniosłość momentu. Maryja to oczywiście jedno z najlepiej rozpoznawanych w kulturze wcieleń figury matki, a cała scena jest wyraźnie naznaczona pierwiastkiem żeńskim – rozgrywa się w zamkniętym, ciasnym pomieszczeniu, które budzić może symboliczne skojarzenia z kobiecym łonem. Warto dodać, że figura Maryi jest interpretowana jako symbol tęsknoty za matką m.in. w słynnym dziele *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa* Sigmunda Freuda<sup>58</sup> – myśliciela, mającego ogromny wpływ na Bertolucciego. Reżyser subtelnie zaznacza w ten sposób, że w podróży wewnętrznej bohatera figura matki odgrywa istotną, choć nieuświadomioną przez bohatera, rolę.

Chodząc z zapalką po ciemnej stajni, Athos napotyka również konia (w ścieżce dźwiękowej cały czas słychać bicie dzwonów). Motyw ten odsyła do intertekstualnego tropu, obecnego w innej scenie filmu. Pod koniec *Strategii* wnuczek hotelarza mówi z pamięci wiersz Giovanniego Pascoliego *Klaczka szpakowata*<sup>59</sup>. Chłopiec recytuje tylko niewielki fragment utworu, jednak „przeciętny” włoski widz nie powinien mieć problemu z odtworzeniem dalszej części tekstu, zaliczanego do kanonu literatury włoskiej. W utworze Pascoliego pewna kobieta („mateczka”) zwraca się do klaczy, która przywiozła ciało jej martwego męża, pytając o to, kto dokonał zbrodni.

<sup>57</sup> Bicie dzwonów słychać m.in. wtedy, kiedy Athos po raz pierwszy spogląda na zdjęcie ojca w domu Draify.

<sup>58</sup> Freud przedstawia psychoanalityczną – zresztą dość kontrowersyjną – interpretację obrazu Leonarda *Św. Anna Samotrzcę*: S. Freud, *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, [w:] idem, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1997, s. 301-306.

<sup>59</sup> Zob. polskie tłumaczenie wiersza: G. Pascoli, *Klaczka szpakowata*, [w:] M. Mann, *Literatura włoska*, Warszawa 1933, s. 744-746.

Motyw ten świetnie koresponduje ze „śledztwem” prowadzonym przez Athosa. Bohater *Strategii...* nie pyta jednak konia o śmierć Magnaniego seniora, lecz o to, czy nieboszczyk faktycznie był do niego podobny. Odczucia Athosa są mieszane: pragnieniu poznania prawdy towarzyszy zaniepokojenie faktem zbytniego podobieństwa do ojca. Kiedy zapalka nagle gaśnie, przestrzeń stajni znów staje się mroczna, a przestraszony bohater zaczyna wzywać pomocy.

Scena ta objawia konflikt wewnętrzny Athosa, fundamentalny dla struktury głębokiej filmu. Ciemne pomieszczenie może kojarzyć się z mityczną Najgłębszą Grotą<sup>60</sup>, miejscem najgłębszego poznania. Bohater napotyka w stajni na symbole matki i ojca, ponieważ konfrontacja z archetypami rodziców jest tak naprawdę najważniejszym zadaniem, jakie stoi przed nim podczas pobytu w Tarze. Interpretacja taka zyskuje potwierdzenie w słowach samego reżysera, który powiedział w jednym z wywiadów, że *Strategia...* to „oczywiście film o matkach i ojcach”<sup>61</sup>.

## 2.2. Konfrontacja z figurą matki

Bertolucci opisał poszukiwania Athosa w następujący sposób: *bohater szuka podczas swojego dochodzenia postaci ojca i odkrywa matczyną postać, reprezentowaną przez tę kobietę, Draifę*<sup>62</sup>. O ile wątek złożonej relacji z ojcem jest ewidentny, o tyle charakter związku mężczyzny z Draifą wydaje się mniej oczywisty. Mimo że Athosa nie łączą z tajemniczą kobietą żadne więzi pokrewieństwa, pewne wewnątrztekstowe wskazówki pozwalają traktować ją jako wcielenie figury matki. W stosunku mężczyzny do byłej kochanki ojca dopatrywano się kompleksu Edypa<sup>63</sup>, co wydaje się uzasadnione, ponieważ motyw pragnienia kazirodczego pojawiał się w twórczości Bertolucciego kilkakrotnie. Zagadnieniu temu poświęcony został w całości film *Księżyc*, opowiadający o miłosno-erotycznym związku nastoletniego chłopca z matką – diwą operową. Warto zwrócić uwagę także na fakt, że występująca w roli Draify Alida Valli zagrała trzy lata wcześniej Merope, macochę Edypa w adaptacji dramatu Sofoklesa, dokonanej przez Pier Paolo Pasoliniego. Nie wiadomo, czy było to celowe nawiązanie do filmu mistrza, jednak pamiętać trzeba, że Bertolucci obsadza aktorów zawsze bardzo starannie i bierze pod uwagę ich poprzednie

<sup>60</sup> Najgłębsza Grotą to w mitycznych strukturach mroczne miejsce, w którym objawiona zostaje najgłębsza istota podróży wewnętrznej bohatera. Por. Ch. Vogler, op. cit., s. 165.

<sup>61</sup> E. Chaluja, S. Schadhauser, G. Mingrone, op.cit., s. 54. Co interesujące, Bertolucci wskazywał na to, że proces twórczy nie był w przypadku *Strategii pająka* zupełnie świadomy i wiele rzeczy stało się dla reżysera jasne dopiero *post factum*. Reżyser opowiadał o swoich odczuciach podczas pierwszej projekcji filmu dla aktorów oraz przyjaciół, która odbyła się w Parmie: „W tamtym momencie, oglądając film, uzmysłowiłem sobie coś – coś, co może zauważyłem jako jedyny, ale co, jak sądzę, jest w filmie na poziomie nieświadomości – wszystkie problemy naszych relacji z rodzicami”. Ibidem, s. 56.

<sup>62</sup> Ibidem, s.52.

<sup>63</sup> Zob. J. Orr, *Contemporary Cinema*, Edinburgh 1998, s. 82; A. Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż czwarta 1967-1973*, Kraków 2000, s. 296-298.

kreacje<sup>64</sup>. Takim (auto)odniesieniem było z pewnością zaangażowanie po latach Alidy Valli do drugoplanowej roli w *Księżycu*. Aktorka gra tam babcię głównego bohatera, Joego, która – jak się okazuje na końcu filmu – żyje w kazirodczym związku ze swoim synem, ojcem chłopca.

Postać Draify jest bardzo złożona i funkcjonuje na trzech płaszczyznach – psychologicznej, psychoanalitycznej i archetypowej – które jednak płynnie się ze sobą łączą. W młodości kobieta była „powszechnie znaną” kochanką Athosa seniora. Żonaty mężczyzna nie chciał jednak poświęcić jej życia i nigdy nie porzucił rodziny. Zignorowana przez kochanka i osamotniona Draifa cały czas nie może pogodzić się z jego stratą. Ten psychologiczny portret wzbogacony zostaje o znaczenia symboliczne: kobieta nie tylko jest ucieleśnieniem figury matki, lecz także Wielkiej Bogini, archetypicznego bóstwa związanego z naturą. Niemal wszystkie wiadomości o Draifie zawarte zostały nie w dialogach, ale w scenografii, muzyce oraz grze aktorskiej.

### 2.2.1. Wprowadzenie postaci Draify

Scena pierwszego spotkania z Draifą zaczyna się od ujęcia trwającego sześćdziesiąt cztery sekundy. Pozornie dzieje się wówczas niewiele: bohater wjeżdża rowerem na dziedziniec willi, schodzi z pojazdu i puka do jednych z drzwi. W przejściu pod kolumnami pojawia się po chwili Draifa i bez słowa zaczyna podążać w stronę głównego wejścia do budynku. Z fabularnego punktu widzenia ruchy kamery są w tym ujęciu zupełnie нефункционалне. Kiedy, szukając Draify, bohater staje przy drzwiach, kamera przestaje go pokazywać i wykonuje panoramę w prawo, zostawiając Athosa poza kadrem. Widz może się spodziewać, że kobieta ukaże się z prawej strony dziedzińca – uzasadniłoby to kierunek panoramy. Tymczasem, uważnie oglądając ujęcie, dostrzec można, że kamera wykonuje obrót o 360 stopni i wraca do punktu wyjścia. Draifa pojawia się z lewej, a nie z prawej strony dziedzińca. Dziwić może fakt, że kamera wykonuje obrót w prawą stronę, ponieważ mogłaby zamiast tego obrócić się o 90 stopni w lewo od bohatera i znacznie szybciej pokazać kobietę. Bertolucciemu i Storaro udało się dzięki temu zabiegowi w sposób mistrzowski uchwycić sam przebieg czasu. Na początku ujęcia widać jaskrawo różowe kwiaty oraz zielone pnącza zwisające ze ścian i kolumn. Orzeźwiający nastrój zostaje jednak zaburzony, ponieważ kamera, obracając się dookoła własnej osi, pokazuje obrazy coraz bardziej niepokojące: w kadrze pojawiają się ciemne, brązowe drzwi, niemal całkiem zatopione w zieleni. Przez moment dzika roślinność wypełnia cały kadr, jakby pochłaniała budynek. Niepokojący nastrój wzmacnia komentarz muzyczny: fragment Drugiej Symfonii Kameralnej Op. 38 Arnolda Schönberga. Zastosowana w ujęciu

<sup>64</sup> Reżyser wspominał, że postać Alidy Valli – aktorki będącej gwiazdą włoskiego kina lat trzydziestych i czterdziestych – miała w *Strategii...* przywoływać pokolenie jego rodziców, podobnie jak np. osoba Jeana Marais'go w *Ukrytych pragnieniach*. Zob. A. Olensky, *Toptoeing in Tuscany*, [w:] *Benardo Bertolucci. Interviews*, op. cit., s. 239.



panorama 360 stopni sama w sobie nacechowana jest semantycznie, symbolizuje pełny, zamknięty cykl i może uchodzić za reprezentację czasu – powtarza przecież ruch wskazówek zegara. Przechodząc stopniowo od pięknych kwiatów wypełniających dziedziniec po ciemny gąszcz bluszczu, Bertolucci wskazuje na dwoisty charakter czasu, a także natury. Nieodłącznymi ich atrybutami są rozkwit i uwiąd, życie i śmierć. Kiedy kamera kończy zataczać koło, w kadrze znów widoczne stają się kolorowe kwiaty, jakby zgodnie z prawem cyklicznej odnowy natura na nowo zaczynała budzić się do życia. Mit „odnawialnego” czasu kolistego jest jednak w *Strategii* nasycony pewną dwuznacznością, a panorama 360 stopni ma ścisły związek z postacią Draify.

Kiedy, wykonawszy pełny obrót, kamera się zatrzymuje, w kadrze widać stojącą w nieruchomej pozie kobietę. Następujący potem fragment – będący kontynuacją tego samego ujęcia – powstał dzięki wirtuozerskiemu zharmonizowaniu pracy operatora, muzyki i inscenizacji. Draifa zaczyna się poruszać dopiero po pewnej chwili, jak gdyby jej ciało było zsynchronizowane z ruchem kamery i utworem Schönberga. Kobieta robi pierwszy krok dokładnie w momencie wyrazistego akcentu muzycznego (mimo że muzyka jest niediegetyczna), przez co jej ruchy nabierają tanecznego wręcz rytmu. Krytyk Mark Cousin uważa, że Draifa sprawia wrażenie pogrążonego we śnie posągu, który zostaje obudzony dzięki obecności kamery<sup>65</sup> – wyjaśnienie to jest jednak niewystarczające. Badacze piszący o nietypowym zachowaniu bohaterki w tym ujęciu poprzestają zazwyczaj na stwierdzeniach o niekonwencjonalnej narracji filmu, sprzecznej z zasadami kina klasycznego i uwydatniającej samo medium. Tymczasem Draifa nie zostaje – jak chciałby Cousin – przebudzona przez obecność kamery, ale przez to, że dopełnił się cykl – ruchy kamery są jedynie jego symbolem, reprezentacją. Cykl ten wiąże się z przyjazdem Athosa do Tary. Ojciec umarł trzydzieści trzy lata temu, ale dzięki przybyciu syna w pewien sposób zmartwychwstaje. Egzystująca przez wiele lat w samotności Draifa dopiero teraz może powrócić do życia, co zostaje podkreślone również poprzez symbolizm światła: kiedy przychodzi Athos, bohaterka wychodzi z cienia na słońce. Cykliczność jest także głównym motywem w *Temacie zdrajcy i bohatera*, jednak o ile Borgesa interesuje głównie powtarzający się charakter zjawisk historycznych, o tyle dla Bertolucciego najistotniejszy jest wątek dziedziczenia, powtarzania życia ojców przez synów<sup>66</sup>. Mit wiecznego powrotu związany jest w *Strategii* z pewnym determinizmem, a cykliczne koło odnowy przypomina czasem raczej zakłęty krąg: teraźniejszość jest w filmie zagrożona przez przeszłość.

Już podczas pierwszego pojawienia się Draify twórcy sugerują, że jest to osobą żyjącą

<sup>65</sup> Cousin poświęca filmowi Bertolucciego krótki fragment w *Odysei filmowej (The Story of Film: An Odyssey)*, dziesięciogodzinny serialu telewizyjnym, który stanowi subiektywny przewodnik po historii kina. Krytyk mówi o *Strategii* w odcinku dziesiątym pt. *Radykalizm lat 70. (Movies to Change the World)*.

<sup>66</sup> Por. E. Chalujka, S. Schadhauser, G. Mingrone, op.cit., s. 52.

wspomnieniami. Głęboko elegijny utwór Schönberga towarzyszący obrazowi wskazuje na melancholijne usposobienie bohaterki. Monografista kompozytora dostrzega w tym fragmencie utworu nokturnową domieszkę i zwraca uwagę na jego mroczny charakter<sup>67</sup>. Roger Hillman i Deborah Crisp, badacze analizujący wyłącznie muzyczną warstwę *Strategii*, piszą o Drugiej Symfonii Kameralnej w następujący sposób:

„Wybór przez Bertolucciego tego konkretnego utworu, o wiele mniej znanego od innych dzieł z wczesnego okresu Schönberga (takich jak *Rozjaśniona noc* czy Pierwsza Symfonia Kameralna), mało reprezentatywnego dla niego [kompozytora – przyp. R.B.] jako innowatora, każe zadać pytanie o to, co reżyser chciał osiągnąć. Ponura, nostalgiczna atmosfera początku oraz kody harmonizuje ze sposobem, w jaki żyją postaci filmu, pogrążone w przeszłości, a często nawet zaprzeczające teraźniejszości”<sup>68</sup>.

Fragment utworu Schönberga jest w dziele Bertolucciego ściśle powiązany z osobą Draify i pojawia się wyłącznie w scenach, które w jakiś sposób dotyczą jej postaci. Na płaszczyźnie psychologicznej motyw muzyczny odpowiada tęsknocie kobiety za zmarłym kochankiem, ale na głębszym poziomie można go wiązać ogólnie z przemijaniem i upływem czasu, jakiego doświadczają bohaterowie.

### 2.2.2. Elementy scenografii charakteryzujące bohaterkę

Wiele istotnych informacji na temat Draify zawartych zostało w scenografii filmu, przygotowanej przez Marię Paolę Maino. Ogromna willa należąca do bohaterki stanowi projekcję jej stanu emocjonalnego, a umieszczone wewnątrz rekwizyty dużo mówią o psychologii postaci. Przeniknięty elegijną tęsknotą dom jest miejscem kultu zmarłego kochanka i sprawia wrażenie swego rodzaju mauzoleum. Znajdujące się w każdym pokoju zdjęcia Magnani-seniora mają wypełnić dotkliwie poczucie straty odczuwane przez kobietę, w rzeczywistości jednak nadają pomieszczeniu jeszcze bardziej żałobnego charakteru<sup>69</sup>. Pamiętać trzeba, że miłość Draify do Athosa zawsze naznaczona była pewnym brakiem, ponieważ mężczyzna nigdy nie zdobył się na to, by porzucić żonę dla kochanki. Jeżeli melancholię definiować jako żal za czymś, czego tak naprawdę nigdy się nie miało<sup>70</sup>, przestrzeń domu uznać można za *stricte* melancholijną. Rekwizyty, jakie znajdują się w willi – np. obraz przedstawiający dzieci – są świadectwem niespełnionego marzenia kobiety o założeniu własnej rodziny.

<sup>67</sup> M. MacDonald, *Schoenberg*, New York 2008, s. 194.

<sup>68</sup> D. Crisp, R. Hillman, *Verdi and Schoenberg in Bertolucci's „The Spider's Stratagem”*, „Music and Letters” 2001, nr 2, s. 263.

<sup>69</sup> O paradoksach związanych z recepcją fotografii zob.: R. Barthes, *Camera lucida*, tłum. W. Michera, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 240.

<sup>70</sup> Taką koncepcję melancholii przedstawia m.in. Marek Bieńczyk: M. Bieńczyk, *Melancholia: o tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1997.

Zwracając uwagę na to, że labiryntowy dom jest pułapką zastawioną na Athosa, filmoznawcy pisali o „ogrodzie przypominającym gniazdo” oraz „willi optycznych złudzeń, w której wiszące na ścianach obrazy oraz aranżacja wnętrza skutecznie utrudniają rozróżnienie pomiędzy tym, co na zewnątrz i tym, co w środku”<sup>71</sup>. Spostrzeżenia te są trafne, niestety badacze nie wskazują konkretnych elementów, za pomocą których Bertolucci tworzy wrażenie, że bohater znalazł się w potrzasku. Bardzo znaczącym przedmiotem jest np. akwarium z wypchanymi ptakami, pojawiające się już podczas pierwszej rozmowy Draify z Athosem. Nie przypadkiem zostało ono pokazane w jednym kadrze z kobietą i malowidłem przedstawiającym dzieci. Draifa próbuje usidlić i zatrzymać w domu Athosa, ponieważ chce, by ten ukoił jej tęsknotę za prawdziwą rodziną. Nieżywy, wypchany ptak – symbol wolności przekształcony w nieruchomy eksponat – jest metaforą tego, co kobieta chce uczynić ze swoim gościem. Akwarium symbolizuje zamknięcie, więzienie, w jakie Draifa usiłuje wpędzić Athosa, pragnąc, by ten zastąpił swojego ojca w funkcji „pana domu”. Podczas pierwszej sekwencji w willi wypchane ptaki pojawiają się jeszcze dwa razy, w bardzo charakterystycznych momentach. Bohater pokazany jest w jednym kadrze z akwarium, kiedy szykuje się do wyjazdu z Tary, nie będąc świadomym, że został już złapany w pułpkę i nie opuści miasta. Symboliczny rekwizyt dostrzec można także pod koniec sekwencji: kiedy Athos daje się oszukać symulującej omdlenie Draifie, akwarium znajduje się tuż za nim.

Znacząca jest także scenografia we fragmencie przedstawiającym wspólny posiłek Athosa i Draify. Na początku sceny kamera pokazuje dwuskrzydłowe drzwi do jednej z sal, które kobieta otwiera od wewnątrz, zapraszając bohatera do środka. Bertolucci po raz kolejny stosuje symbolikę progu i zaznacza, że Athos przekroczył ważną granicę w swojej podróży. Pośrodku pokoju znajduje się nakryty stół, a po prawej stronie stoi w nienaturalnej, jakby zastygłej pozie dziewczynka, trzymająca wazę z zupą. Sala wygląda tak, jakby była od dawna przygotowana na przyjęcie mężczyzny, a kompozycja kadrów uwydatnia najważniejsze elementy scenografii. W scenie rozmowy Athosa i Draify warto zwrócić szczególną uwagę na ujęcie, pokazujące jednocześnie oboje bohaterów. W centrum kadru znajduje się wówczas stół oraz wyjście prowadzące do ogrodu. W ogrodzie widać małą alejkę, otoczoną z obydwu stron drzewami, których gałęzie tworzą nad drogą łuk. Kadr skomponowany został w ten sposób, że można odnieść wrażenie, jakby łuk – widoczny na drugim planie – łączył Athosa i Draifę, stanowił pomost pomiędzy nimi. Symbol ten kojarzyć może się z łukiem weselnym, motywem często obecnym w tradycyjnych ceremoniach zaślubin. Dzięki takiej kreacji przestrzeni narracja filmu komunikuje widzowi to, czego nie uświadamia sobie jeszcze bohater: Draifa próbuje uczynić go substytutem zmarłego kochanka.

---

<sup>71</sup> Wspomina o tym Anna Miller-Klejsa, odwołując się m.in. do pracy Domietty Torlasco *The Time of the Crime: Phenomenology, Psychoanalysis, Italian Film*. Zob. A. Miller-Klejsa, op. cit., s. 188.

Męczyzna ulegle się jej poddaje, co zostaje zasugerowane m.in. poprzez wykorzystanie barw: pokazywany w planach średnich Athos stapia się pod względem kolorystycznym z widniejącymi na ścianach malunkami, jak gdyby został już „wchłonięty” przez przestrzeń domu.

Otoczające dom ogrody są chyba najbardziej charakterystycznym elementem posiadłości Draify. Pisząc o symbolice ogrodu John Fraim cytuje Leonarda Lutwarcka:

„Występowanie granic automatycznie nadaje specjalnego znaczenia miejscom i rzeczom, a wyspa, dolina czy ogród są chętnie rozumiane jako ziemskie raje. Ale jest cena, którą trzeba zapłacić za ich wartość... Ogród jest ciałem kobiety w pasywnym stanie, oczekującej na to, by ktoś sprawił jej przyjemność”<sup>72</sup>.

Skojarzenie ogrodu z czekającą na kochanka kobietą wydaje się bardzo interesujące w kontekście fabuły filmu Bertolucciego. W *Strategii pająka* stęskniona kobieta nie jest jednak stroną pasywną, ale aktywną. Motyw pielęgnacji ogrodu – a więc opanowywania, „inscenizowania” natury – można odnieść do przebiegłych działań Draify, która usiłuje ujarzmić Athosa. Lutwarck, inspirując się Jungiem, dokonał rozróżnienia pomiędzy ogrodem a lasem: *bujna roślinność lasu może zwiastować uwięzienie mężczyzny w niewidocznym, tajemniczym procesie rozrodczym, który prowadzi do objawienia lub śmierci*<sup>73</sup>. O ile ogród wiąże się w kulturze ze świadomością, o tyle las – z nieświadomością. W *Strategii* podział ten nie jest jednak tak klarowny: już w pierwszym ujęciu przedstawiającym Draifę widać zarówno wypielęgnowaną roślinność, jak i rozrastające się pnącza. To, co zorganizowane i kontrolowane wymyka się spod kontroli, a uporządkowane ogrody zostają niekiedy ogarnięte przez regresywny chaos. Kobieta powiązana została w filmie z „racjonalną” przestrzenią ogrodu, ale też z naturą tajemniczą i nieokiełznaną. Bertolucci wskazuje w ten sposób na jej ambiwalentny charakter: Draifa to przebiegła manipulantka, która próbuje podporządkowywać sobie naturę, jednak ostatecznie nie może wymknąć się jej prawom.

### 2.2.3. Draifa jako wcielenie figury czarownicy

Postać kobiety łączy w sobie tak sprzeczne cechy, że można mieć problemy z rozpoznaniem roli, jaką odgrywa w podróży wewnętrznej bohatera. Draifa jest swego rodzaju przewodniczką po fantazmatycznym świecie Tary, dlatego przez niektórych badaczy porównywana była do mitycznej Ariadny<sup>74</sup>. Początkowo bohaterkę faktycznie można uznać za wcielenie „ożywczego” pierwiastka kobiecego, „boginię”, która nie tylko może pomóc w ożywieniu obumierającego miasta, lecz także

<sup>72</sup> Cyt. za: J. Fraim, op.cit.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Pisze o tym Anna Miller-Klejsa, odwołując się do książki Angeli Dalle Vacche *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema*. Zob.: A. Miller-Klejsa, op. cit., s. 188.

odnowić siły przekraczającego „smugę cienia” bohatera. Bohater z przyjemnością odwiedza dom kochanki ojca i szuka w nim schronienia przed nieprzyjawnymi mężczyznami z Tary. Opozycja męskie – żeńskie zarysowuje się nie tylko w dwudzielnej przestrzeni miasta, lecz także w odmiennych typach narracji o Magnanim-seniorze. Podczas gdy Costa, Rasori i Gaibazzi wspominają wyłącznie działalność antyfaszystowską zmarłego przyjaciela, Draifa w ogóle nie porusza politycznych wątków. Bertolucci wyraźnie przeciwstawia męskiej pamięci – żeńską: pierwsza z nich odtwarza (a właściwie – tworzy) wielką narrację bohaterską, natomiast druga dotyczy prywatnych doznań. Kobieta przedstawia Magnaniego jako żartownisia i tchórzliwego wiarołomcę, który bał się porzucić zdradzaną żonę. Ukazany z kobiecej perspektywy mężczyzna przestaje przypominać pomnikowego herosa i nabiera realnych kształtów zwyczajnego człowieka. Spojrzenie Draify jest więc w pewien sposób odświeżające i pozwala Athosowi lepiej poznać ojca. Kobieta przeciwstawia skostniałemu mitowi własną, osobistą prawdę.

Na pozytywny aspekt postaci wskazywać może także scena, w której bohaterka przybywa do centrum miasteczka. W tle widać wówczas budynki o jaskrawo niebieskiej barwie, zupełnie nieoczekiwane w tej piaskowo-beżowej przestrzeni. Jasny odcień koloru niebieskiego kojarzy się z niebem lub wodą, dlatego można odnieść wrażenie, jakby pod wpływem obecności kobiety „pustynny” teren Tary ożył wskutek pojawienia się „oazy” błękitu. Jak zauważa jednak Rudolf Gross: „błękit jest atrybutem Boga, a równocześnie złego nieprzyjaciela. Jeszcze dziś barwa ta jest symbolem Matki Boskiej, ale była, przynajmniej w czasach inkwizycji, kolorem czarownic”<sup>75</sup>. Jak się później okaże, znacznie silniejsza jest właśnie druga, mroczna strona bohaterki. Biały kolor sukienki Draify w tej scenie, w kulturze wiązany zazwyczaj z czystością, niewinnością i życiem duchowym, celowo wprowadza w błąd. W dziele Bertolucciego biel niesie ze sobą ambiwalentne konotacje i trzeba być czujnym, ilekroć pojawia się na ekranie: to barwa tajemnicza, „czysta” w tym sensie, że nie można z niej wyczytać żadnych informacji. Biały jest królik o niemożliwej do rozpoznania płci, a także bandaż, którym bohaterka w jednej ze scen oplata Magnani-seniora. Draifa jest w filmie uosobieniem dualizmu archetypu kobiecego.

Już w scenie pierwszego spotkania Draify z Athosem kostium bohaterki wskazuje na jej związki z nocą oraz z tajemniczą sferą nieświadomości: kobieta ubrana jest w ciemnogrnatową suknię, pokrytą wzorkiem w gwiazdy. Z późniejszych dialogów dowiadujemy się, że Draifa nie może spać od czasu śmierci kochanka i pozostaje w stanie ciągłego czuwania. Nie przypadkiem scena pierwszej wizyty głównego bohatera w willi kobiety kończy się zbyt nagłym i zupełnie niespodziewanym nadejściem nocy. Kiedy Draifa wyprowadza Athosa przed drzwi, kolor jej sukni niemal zupełnie stapia się z barwą nieba. Chwilę później bohater po raz pierwszy doświadcza w

<sup>75</sup> R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, przeł. A. Porębska, Warszawa 1990, s. 153.

Tarze magicznej, niebieskiej nocy. Bertolucci podkreśla przełomowość tego momentu, wprowadzając symbolikę progu. Prowadząc rower pod arkadami, Athos musi przejść pomiędzy dwoma starcami, rozmawiającymi w dialekcie. Jeden z nich jest oświetlony, natomiast drugi tonie w mroku. Mężczyźni rozsuwają się wówczas i ustępują mu miejsca, po czym znowu przybliżają się do siebie. Starcy kadrowani są w ten sposób, że cały czas znajdują się na pierwszym planie i można odnieść wrażenie, jakby tworzyli swego rodzaju bramę na drodze, którą kroczy bohater. Fragment ten zostaje połączony z wcześniejszą sceną pożegnania z Draifą poprzez motyw muzyczny – w ścieżce dźwiękowej płynnie kontynuowany jest utwór Schönberga, konsekwentnie przypisywany w filmie postaci kobiecej. Staje się jasne, że to właśnie Draifa prowadzi Athosa ku nocy i nieświadomości, otwiera wrota do tego, co irracjonalne i ambiwalentne. Kontakt z nieświadomością prowadzi często do duchowego odrodzenia, ale może być także śmiertelnie niebezpieczny dla jednostki. Zwracał na to uwagę sam Bertolucci, opowiadając o doświadczeniach Athosa w kontekście własnej terapii psychoanalitycznej, którą rozpoczął w okresie prac nad *Strategią*...:

„[...] To nadzwyczaj przyjemny strach – przerażenie, które czujesz podczas pierwszych sesji psychoanalizy, kiedy, po miesiącu lub dwóch, zaczynasz wchodzić w samo serce swoich młodzieńczych relacji [...] z rodzicami z najwcześniejszego okresu dzieciństwa, czujesz, że wkraczasz w bardzo ciemne i okropne miejsce, ale wciąż idziesz dalej, nie wiedząc, czy kiedykolwiek się stamtąd wydostaniesz”<sup>76</sup>.

Silnie związaną z mroczną sferą nieświadomości Draifę uznać można za wcielenie archetypu czarownicy. Wskazuje na to zachowanie postaci, elementy gry aktorskiej, ubiór (ciemne sukienki w sekwencjach nocnych), a nawet peryferyjne położenie jej domu. Jak pisze autorka monografii poświęconej motywowi wiedźmy w epoce romantyzmu, „czarownica jest bliska «dzikiej babie», reprezentującej dzikość natury i stojącej w opozycji do cywilizowanej ludzkości”<sup>77</sup>. W kulturze trwałe jest także wyobrażenie czarownicy jako istoty zmiennej i niestałej. O tym aspekcie Draify wspominał Bertolucci:

„chciałem, aby jej czarodziejska natura nie była przekazywana w żaden zewnętrzny sposób i pozostawała całkowicie uwewnętrzniona, w jej nagłych sprzecznościach, w jej zmianach nastroju [...]. Udaje, że zemdląca na trawie, a potem wstaje i robi się zła, ponieważ on [Athos – przyp. R.B.] się śmieje. Kiedy on idzie za nią, ona zimno odchodzi. A potem widzimy, jak przybywa do swego ogrodu, który moglibyśmy nazwać zaczarowanym zamkiem, gdzie jest czarownicą i panią majątku. W tym momencie zupełnie zmienia nastrój, podrzuca swoje buty w powietrze, tańczy i się bawi. A potem znowu się zmienia i wypycha go na taras: „Idź, idź!” – rozkazuje, wyganiając go na zewnątrz”<sup>78</sup>.

<sup>76</sup> B. Bertolucci, op. cit., s. 58.

<sup>77</sup> W. Wenerska, *Romantyczne fantazmaty demonicznej kobiecości*, Toruń 2011, s. 46.

<sup>78</sup> E. Chaluja, S. Schadhauer, G. Mingrone, op. cit., s. 55.

Opisywany przez reżysera fragment stanowi wstęp do sceny, w której kumulują się najważniejsze treści – zarówno psychologiczne, jak i archetypowe – związane z postacią Draify. Podczas odwiedzin Costy, Rasoriego, Gaibazziego i Beccaccii ujawnia się prawdziwa natura kobiety. Bohaterka nie wpuszcza Athosa do wewnątrz i skierowuje go na taras. Po chwili służąca przynosi mężczyźnie zielony napój, będący wywarem z roślin. Autorka książki o znaczeniu barw w kinie zauważa, że zielony trunek niemal zawsze kojarzy się z czymś złowrogim i niebezpiecznym<sup>79</sup>. Badaczka zajmująca się czarownicami stwierdza:

„Kobieta jako istota bliższa naturze i lepiej poinformowana o jej sekretach, zawsze była obdarzona w tradycyjnych cywilizacjach władzą nie tylko prorokowania, ale również szkodzenia przy pomocy tajemniczych praktyk. [...] Kirke [...] była znaną czarownicą, mającą ściśle związki ze światem nadprzyrodzonym, z kręgiem podziemi, sferą księżyca i śmierci. [...] Dzięki swym praktykom czarodziejskim Kirke odkryła jak sporządzać napary, pozwalające jej kontrolować ludzką wolę”<sup>80</sup>.

Wydaje się, że można dokonać porównania pomiędzy nimfą Kirke, zamieniającą mężczyzn w posłuszne wieprze, a usiłującą „udomowić” Athosa Draifą. Magiczny napój to przedmiot stale występujący w opowieściach o wiedźmach, będący symbolem ich niebezpiecznej, „nieczystej” mocy. Draifa przyrządza miksturę, aby zahipnotyzować Athosa, który po wypiciu trunku od razu zapada w drzemkę. Ujęcie przedstawiające śpiącego bohatera zestawione zostaje z obrazem ogrodu, a więc z symbolem opanowywania natury przez kobietę. Niedługo potem Draifa całkowicie przejmuje władzę nad Athosem: luzuje mu sznurowadła i pasek od spodni oraz rozpiną koszulę. Jedno z ujęć zaczyna się od znaczącej panoramy: poprzez ciągły ruch kamery skojarzone zostają ze sobą akwaria z wypchanymi ptakami oraz pół-śpiący mężczyzna. Siatkowe oparcie krzesła, na którym siedzi bohater może wizualnie kojarzyć się z pajęczyną.

Scena kolacji potwierdza tezę, że kobieta stanowi wcielenie archetypu wiedźmy. Kiedy Costa, Rasori i Gaibazzi jedzą posiłek z Beccaccią, oświetlani są przez szklaną lampę o kloszu w kształcie kuli. Motyw ten odsyła do czarodziejskich kul, ale także do symboliki księżyca. Wydarzenia rozgrywają się podczas magicznej, niebieskiej nocy, a Draifa ma na sobie ciemną suknię w kwiaty. Kobieta dwukrotnie kadrowana jest razem ze świecącym kloszem. Scena kolacji przypominać może seans spirytystyczny, tym bardziej, że ma miejsce w rocznicę śmierci Magnaniego seniora (zegar pokazuje dokładną datę: 15 czerwca). „Czary” Draify mają spowodować, że jej zmarły kochanek „zmartwychwstanie” w ciele syna. Kiedy Athos daje się

<sup>79</sup> „Spróbuj wypić czysto zielony napój [...] i sam zobacz, że jest coś w zielonych drinkach, co trzyma cię od nich z daleka”. P. Bellantoni, op. cit., s. 166.

<sup>80</sup> W. Wenerska, op. cit., s. 48.

zwieść kobiecie i idzie do miasta za Beccaccią, oświetlając sobie drogę podarowaną przez nią lampą, zostaje napadnięty przez grupę starców, przypominających żywe trupy. Obrazowi towarzyszy wówczas utwór Schönberga, którego obecność akcentuje, że to właśnie Draifa wyprowadza bohatera w krainę śmierci i nieświadomości.

#### 2.2.4. Draifa jako pajęczycza

Imię bohaterki, nazwanej tak przez ojca na cześć Alfreda Dreyfussa, Żyda niesłusznie oskarżonego o zdradę stanu<sup>81</sup>, jest zwodnicze. Jak się okazuje, Draifa wcale nie jest niewinna, ponieważ tworzy własną intrygę. Wspomniany już fragment „usypiania” Athosa sugerować może, że kobieta nie tylko jest wcieleniem czarownicy, lecz także tytułowym pajakiem. Figury te nie są zresztą bardzo odległe od siebie: jak podaje Władysław Kopaliński, pająk – ów „tkacz iluzji” – często wiązany jest w kulturze z archetypem Wielkiej Bogini i z czarami<sup>82</sup>. W filmie znajduje się także inna scena, która potwierdza hipotezę o „pajęczym” charakterze kobiety: podczas jednej z retrospekcji Draifa owija Magnaniego seniora białym bandażem, a czynność ta może budzić skojarzenia z tworzeniem owadziego kokonu<sup>83</sup>. Bohaterka chciała zatrzymać kochanka wyłącznie dla siebie, co miałoby negatywny wpływ na jego antyfaszystowskie zaangażowanie. Scenę obwiązywania bohatera bandażem porównać można do obrazu Ligabue`a, pojawiającego się na samym początku filmu. Przedstawia on walkę lamparta (Athos senior kojarzony bywa z kolei w *Strategii... z lwem*) z pajakiem, oplatającym swymi odnóżami ciało silniejszego przeciwnika. W jednym z wywiadów Bertolucci stwierdził, że Draifa jest czarną wdową, ponieważ, osłabiając polityczną i moralną siłę Athosa seniora, przyczyniła się do jego zdrady i śmierci<sup>84</sup>.

Bardzo trafne wydaje się sformułowanie Jeffersona Kline`a, który uważa, że Draifa „łapie Athosa juniora w sieć identyfikacji z ojcem”<sup>85</sup>. Kobieta tak kieruje bohaterem, by ten utożsamiał się z Magnanim seniorem. Athos, z początku nieświadomy manipulacji, podczas ostatniego spotkania z Draifą przeżywa swego rodzaju *anagnorisis* – po raz pierwszy rozpoznaje prawdziwą naturę bohaterki. Zaraz po wejściu do willi następuje pierwsze rozpoznanie: mężczyzna spotyka malującą paznokcie u nóg służącą i zaskoczony spostrzega, że nie jest ona chłopcem. Zniecierpliwiony, udaje się do sypialni Draify, pokazanej po raz pierwszy w filmie. Warto zwrócić uwagę na kompozycję jednego z kadrów w scenie rozmowy bohaterów. Naprzeciwko usytuowanego tyłem do kamery

<sup>81</sup> Słynna afera Dreyfussa miała miejsce w 1894 roku we Francji.

<sup>82</sup> W. Kopaliński, hasło *Pająk*, [w:] idem, op. cit., s. 295.

<sup>83</sup> A. Miller-Klejsa, op. cit., s. 188.

<sup>84</sup> Informację tę podają za: S. Matteo, *History as a Web of Fictions: Plato, Borges, and Bertolucci*, „Weber Studies: An Interdisciplinary Humanities Journal” 1989, nr 2., s. 12-29.

<sup>85</sup> Cyt. za: A. Miller-Klejsa, op. cit., s. 188.



Athosa znajduje się zdjęcie Magnaniego seniora, które sprawiać może wrażenie lustra postawionego przed mężczyzną. Na łóżku, pomiędzy synem a wizerunkiem ojca, siedzi Draifa, pośredniczka procesu identyfikacji. Podobny układ pojawia się także w scenie pierwszego spotkania bohaterów, kiedy kobieta stoi przed zdjęciem Magnaniego seniora i patrzy na fotografię, a następnie na Athosa, uruchamiając poprzez spojrzenie proces identyfikacji mężczyzny z ojcem. W scenie w sypialni Draifa po pewnym czasie zdejmuje bohaterowi marynarkę i prowadzi go do drugiego pokoju. Postaci wychodzą z kadru, a w polu widzenia kamery znajdują się przez chwilę jedynie ściany domu, na których widnieją motywy florystyczne. Wijące się linie namalowanych roślin stanowią symboliczny wariant pajęczej sieci, ponieważ wywołują niepokojące wrażenie oplatania. Dodać trzeba, że Draifa ubrana jest w białą suknię, ozdobioną krętymi, falistymi motywami roślinnymi. Kiedy kamera pokazuje bohaterów, Athos ma już na sobie starą kurtkę swojego ojca, którą założyła mu kobieta, nakłaniając do pozostania w Tarze. Bohater nie daje się jednak tym razem złapać w pułapkę i wychodzi z domu, siłą otwierając zamknięte przez Draifę drzwi.

### **2.2.5. Rola Draify w podróży wewnętrznej Athosa – podsumowanie**

W *Strategii pająka* rozsiane są liczne tropy, dzięki którym widz może poznać stan emocjonalny i kondycję psychiczną Draify. Choć kobieta grana przez Alidę Valli jest w dziele Bertolucciego autonomiczną postacią, spełnia także określoną funkcję w podróży wewnętrznej bohatera. Konstrukcja psychologiczna bohaterki, zostawionej w młodości przez mężczyznę i usiłującej za wszelką cenę zrekompensować stratę, podbudowuje jej psychoanalityczno-archetypową rolę i czyni postać bardziej realistyczną. Wchodzący w „smugę cienia” bohater musi skonfrontować się z figurą zaborczej matki, aby w przełomowym momencie życia na nowo określić swoją tożsamość. Przewyciężenie kompleksu Edypa i wydostanie się spod dominacji matki było warunkiem osiągnięcia dojrzałości przez chłopców bądź mężczyzn także w innych dziełach Bertolucciego, m.in. w *Księżycu* i w *Ja i ty*. Choć Draifa nie jest spokrewniona z Athosem, to jednak – jako była kochanka jego ojca – wpisuje się w trójkąt edypalny, opisany przez Freuda<sup>86</sup>. Kojarzona w filmie z pajęczycą, przebiegła bohaterka uosabia przede wszystkim niebezpieczny, „kastrowy” aspekt żeński, wzbudzający strach mężczyzn. Co interesujące, właśnie takie znaczenie symboliczne przypisywał pająkom Freud:

„Według Abrahama (1922), pająk w snach stanowi symbol matki, ale fallicznej matki, takiej, której się boimy; tak więc strach przed pająkami jest wyrazem lęku przed kazirodczym stosunkiem z matką i przerażenia, jakie wywołują żeńskie

<sup>86</sup> A. Miller-Klejsa, op. cit., s. 187.

genitalia”<sup>87</sup>.

Mimo że Bertolucci nie znalazł prawdopodobnie tego fragmentu pism psychoanalityka, posłużył się intuicyjnie analogiczną symboliką.

Psychoanalityczny, edypalny wątek płynnie łączy się w dziele Bertolucciego z płaszczyzną mityczno-archetypową. Opowiadając o doświadczeniu wewnętrznym mężczyzny w przejściowej fazie życia, Bertolucci odwołuje się do wzorców inicjacyjnych. Jak wielu bohaterów zstępujących w krainę śmierci, Athos napotyka na swej drodze postać kobiecą, która stanowi symboliczne odzwierciedlenie figury matki. Nie musi ona wcale być rodzicielką – jak wskazuje Jung, funkcję tego archetypu często spełnia macocha<sup>88</sup>. Opisujący mityczne struktury Joseph Campbell nazywa tę postać Panią Uśpionego Dworu i charakteryzuje jako kobietę (matkę, siostrę, narzeczoną i kochankę w jednym), ucieleśniającą najskrytsze pragnienia bohatera<sup>89</sup>. W *Strategii pająka* Draifa otwiera Athosa na nowy wymiar rzeczywistości, inicjuje jego kontakt ze sferą nieświadomą. Bohaterka symbolizuje jednak także negatywną stronę nieświadomości, związaną z regresją i zakazanym pragnieniem. Jak zauważa Campbell, „w ukrytej krainie wspomnień z dzieciństwa istnieje również «zła» matka”. Może być to np. „matka, która chce utrzymać przy sobie dorastające i próbujące się od niej oderwać dziecko”, albo „matka pożądana, lecz zabroniona (kompleks Edypa), której obecność budzi niebezpieczne (kompleks kastracji) żądze”<sup>90</sup>. W *Strategii pająka* te dwa warianty archetypu łączą się ze sobą. Draifa potrzebuje partnera – męża i syna zarazem – który zadba o jej ogromną posiadłość i stanie się substytutem zmarłego kochanka. Jung charakteryzuje „niebezpieczną” matkę jako

„[...] matkę całkowicie zniewoloną przez naturę, kierującą się instynktem i dlatego wszystko pochłaniającą. Taka matka jest anachronizmem, powrotem do prymitywnego matriarchatu, w którym mężczyzna prowadzi nudną, bezbarwną egzystencję, spełniając rolę prokreacyjną i pozostając niewolnikiem ziemi.”<sup>91</sup>.

Posiadająca liczne cechy czarownicy Draifa zniewala mężczyzn i próbuje uniemożliwić im autonomiczny rozwój. Symbolicznym wyrazem negatywnego aspektu archetypu Wielkiej Matki jest zdaniem Junga właśnie figura wiedźmy.

W strukturze podróży bohatera archetyp ten nie odsyła więc jedynie do osoby biologicznej

<sup>87</sup> S. Freud, *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis and Other Works*, [w:] idem, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, pod red. J. Stracheya, tom VII (1932-1936), London 1964, s. 23.

<sup>88</sup> C. Gustav Jung, *O naturze kobiety*, wybór i przekład M. Starski, Poznań 1992, s. 10.

<sup>89</sup> J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 87.

<sup>90</sup> Ibidem, s. 86.

<sup>91</sup> C. G. Jung, *O naturze...*, op. cit., s. 11.

matki, ale posiada głębsze znaczenie i symbolizuje świat instynktów i natury. Draifa od samego początku kojarzona jest w filmie z motywami roślinnymi: drzewami, kwiatami, ogrodami, etc. Fakt, że kobieta zawsze chodzi po swojej posiadłości boso wskazuje natomiast na jej organiczną więź z ziemią. „Naturalna” przestrzeń otaczająca bohaterkę pozostaje w jaskrawym kontraście z „kulturową” przestrzenią miasteczka. Ambivalencja postaci Draify wiąże się z ambivalencją samej natury, która daje życie, a zarazem pożera, jest amoralna i nieodgadniona. Jak pisze Jung, „matka nosi wrodzony obraz *mater natura* i *mater spiritualis* całości życia, którego drobną i bezradną częścią jesteśmy”<sup>92</sup>. Spotkanie z Draifą uzmysławia Athosowi, że ludzkim życiem kierują ukryte, podświadome impulsy, pragnienia i żądze. Kiedy bohaterowie mitów poznają tę trudną do zaakceptowania prawdę, często z obrzydzeniem odwracają się od postaci Wielkiej Matki. Joseph Campbell wskazuje na samoosłepienie Edypa jako na paradygmatyczną sytuację tego typu<sup>93</sup>. Również Athos, uświadamiając sobie na końcu filmu właściwe intencje bohaterki, natychmiast ucieka z jej domu. Potrzeba oderwania się od „matki” wiąże się w dziele Bertolucciego ze strachem przed biologicznym aspektem rzeczywistości. Można powiedzieć, że w *Strategii...* Draifa wygrywa i przegrywa zarazem. To skutek działań kobiety Athos zaczyna utożsamiać się z postacią ojca i w finale nie może opuścić Tary. Natura jest jednak bezlitosna także dla niej: mimo usilnych starań bohaterka nie może zatrzymać biegu czasu<sup>94</sup>. W scenie „usypiania” Athosa pojawia się w ścieżce dźwiękowej wymowny utwór *Konformista*, śpiewany przez popularną włoską piosenkarkę Minę. Fragment tekstu piosenki brzmi: *Jak kwiat zwiędnę / bez ciebie / Żar, ciepło, gorąco / mojego serca / zamarznie [...] Mój skarbie / Więcej Cię nie będę miała [...]*<sup>95</sup>. Słowa te świetnie oddają melancholię Draify i znakomicie wpisują się we florystyczną symbolikę filmu. Szczególnie istotna wydaje się metafora przekwitania, wędnięcia, bezlitosnego upływu czasu.

Trzeba dodać, że binarne opozycje, takie jak natura – kultura, świadome – nieświadome, są w *Strategii* przełamywane, podobnie jak w większości dzieł Bertolucciego. Uosabiająca irracjonalne siły instynktu Draifa to także sprytna manipulantka, świadomie inscenizująca rzeczywistość. Według Anny Miller-Klejsy bohaterka stanowi „centrum wieloznaczności” filmu i spełnia rolę Sfinksa<sup>96</sup>. Polisemantyczność postaci nie powinna jednak zwalniać badaczy od prób interpretacji, a umieszczenie bohaterki w kontekście archetypu Wielkiej Matki pozwala zrozumieć wiele zagadkowych elementów dzieła. Podczas gdy spotkanie z Draifą prowadzi Athosa do konfrontacji z nieświadomością oraz z biologicznym aspektem rzeczywistości, „spotkanie” z ojcem

<sup>92</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>93</sup> J. Campbell, op. cit., s. 96-97.

<sup>94</sup> Znaczący jest fakt, że kiedy Athos przychodzi na ostatnie spotkanie z Draifą, w jej domu słychać bardzo wyraźne, natrętne tykanie zegara.

<sup>95</sup> Na potrzebę niniejszej pracy tekst piosenki przetłumaczyła z języka włoskiego Katarzyna Misiewicz.

<sup>96</sup> A. Miller-Klejsa, op. cit., s. 187.

uświadomi mu, jaki jest mechanizm wytwarzania kultury. Mimo tej wyraźnej opozycji, można odnieść wrażenie, jakby archetypowi „rodzice” mężczyzny działali w swego rodzaju zмовie przeciwko „synowi”. Zarówno Draifa, jak i Magnani senior stanowią zagrożenie dla autonomicznej podmiotowości bohatera.

## 2.3. Konfrontacja z figurą ojca

W napisanym w 1981 roku eseju Karsten Witte stwierdza, że „wiodącym tematem utworów Bertolucciego są ojcowie”<sup>97</sup>. Biorąc pod uwagę późniejszą twórczość reżysera, tezę tę należałoby nieco złagodzić: w filmach zrealizowanych po *Tragedii śmiesznego człowieka* (1981), motyw zmagania z postacią ojca przestaje odgrywać tak ważną rolę. Jest bardzo symptomatyczne, że wątek ten pojawia się głównie w dziełach, które reżyser stworzył przed ukończeniem czterdziestu lat. Pierwsza faza życia artysty – okres budowania własnej tożsamości – naznaczona była bowiem lękiem przed zbyt silnym wpływem autorytetów. Źródeł tego niepokoju szukać można we wczesnej młodości reżysera, zdominowanej przez osobę nadopiekuńczego i apodyktycznego ojca, cenionego włoskiego poety Attilo Bertolucciego. Młody Bernardo próbował naśladować sławnego pisarza i już w wieku kilku lat tworzył własne wiersze. Ostatecznie artysta wybrał jednak inną drogę – decyzja o zostaniu reżyserem filmowym mogła wynikać poniekąd z chęci wydostania się spod wpływu rodzica. Próba wykształcenia własnej tożsamości i pragnienie uwolnienia się od figury ojca to naczelną temat wielu dzieł reżysera, zwłaszcza z lat 1970 – 1981. Potrzeba bycia „zwykłym” obywatelem, prowadząca Marcello Clericiego (tytułowego „konformistę”) w szeregi partii faszystowskiej, wynika m.in. ze strachu mężczyzny przed tym, że podzieli los ojca, wariata, zamkniętego w szpitalu dla psychicznie chorych. Bogaty ziemianin Alfredo Berlinghieri z *Wiekui XX* nie może pokonać w sobie odziedziczonego po ojcu oportunistu i milcząco akceptuje faszyzm. Główny bohater *Księżycy*, przeżywający seksualną fascynację matką, odkrywa w finale filmu, że jego rodzony ojciec także żył w kazirodczym związku. W wielu dziełach Bertolucciego ojciec jawi się jako główny przeciwnik, jednak ostatecznie syn idzie w jego ślady. Motyw ten silnie wybrzmiewa także w *Strategii pająka*, na co zwracał uwagę sam reżyser: „podstawę tego filmu stanowią wszystkie wielkie problemy pomiędzy ojcem a synem”<sup>98</sup>.

### 2.3.1. Wkraczanie w przestrzeń ojca

Od początku filmu twórcy za pomocą różnych elementów – takich jak światło, kolory,

<sup>97</sup> K. Witte, *Późny manierysta*, tłum. M. Gostkowska, [w:] *Bernardo Bertolucci w opinii...*, op. cit., s. 177.

<sup>98</sup> Ibidem, s. 73.

muzyka, inscenizacja, scenografia – kreują wrażenie, że Tara to przestrzeń Magnaniego seniora. Po wejściu do miasteczka Athos przystaje przed jedną z kolumn, a kamera dokonuje powolnego najazdu na tylną część jego głowy. Po chwili w ścieżce dźwiękowej wybrzmiewać zaczyna motyw muzyczny, który kontynuowany będzie w kolejnym ujęciu. Połączenie subiektywizującego ruchu kamery ze ścieżką dźwiękową wywoływać może wrażenie, jakby muzyka przenikała do wnętrza bohatera. Bardzo znaczący jest fakt, że ilustrację muzyczną stanowi fragment opery *Attila* Verdiego, który będzie później towarzyszył wielu scenom związanym z ojcem Athosa<sup>99</sup>. Motyw ten pojawia się w *Attyli* na początku pierwszego aktu, tuż przed lamentem Odabelli, rozpaczającej z powodu śmierci ojca i rzekomego zabójstwa kochanka. W arii *Oh! net fuggente nuvolo* Odabella śpiewa m.in.: „Och, ojcze! Czy to twój obraz odcisnięty został na tej chmurze?” Bertolucci prawdopodobnie świadomie nawiązuje więc do treści libretta Temistocle Solery, a jednocześnie wykorzystuje muzykę Verdiego do wykreowania określonego nastroju. Nie bez znaczenia jest fakt, że *Attylę* uważano w XIX wieku za dzieło bojowe, wzywające do walki o wyzwolenie Włoch spod dominacji austriackiej<sup>100</sup>. Nic dziwnego, że podniosły utwór muzyczny przypisany zostaje w *Strategii...* postaci ojca, antyfaszystowskiego bohatera, który dla społeczności Tary uosabia walkę w szlachetnej sprawie.

Muzyka Verdiego płynnie kontynuowana jest w kolejnym ujęciu, przedstawiającym tabliczkę z napisem „Ulica Athosa Magnaniego”. Postać ojca zostaje w ten sposób już na wstępie powiązana z wielką historią, sferą symboliczną i kulturą. Monumentalna przestrzeń Tary wyraźnie dominuje nad głównym bohaterem. Poszukując hotelu, Athos skręca z placu w jedną z uliczek i idzie wzdłuż padających na ziemię promieni słonecznych. Można odnieść przez to wrażenie, jakby mężczyzna kierowany był niezależnymi od niego siłami. Akcji towarzyszy wówczas piosenka śpiewana przez jednego ze starców, opowiadająca o synu, który stał się ojcem<sup>101</sup>: zapowiada ona główny temat dzieła Bertolucciego, jakim jest wkraczanie bohatera w dojrzałą fazę życia. „Prowadzony” przez promienie słoneczne Athos dochodzi do niewielkiego placu. Znaczenie następującego potem fragmentu budowane jest poprzez doskonale przemyślaną inscenizację ruchu. Athos stoi na pierwszym planie, tyłem do kamery i patrzy przed siebie. Mężczyzna zasłania swoim ciałem przedmiot spojrzenia, który zostaje ujawniony widzowi dopiero wtedy, kiedy bohater zaczyna iść przed siebie. Jak się okazuje, obiektem tym jest popiersie Magnaniego seniora, znajdujące się na środku placu. Kamera przesuwa się nieco w prawo, w ten sposób, że sylwetka odchodzącego Athosa zostaje całkowicie zasłonięta przez monument. Kiedy pomnik zasłania postać

<sup>99</sup> Gdyby rozpatrywać film w kontekście psychoanalityczno-biograficznym, istotny może być również fakt, że tytułowy bohater opery Verdiego nosi to samo imię, co ojciec reżysera.

<sup>100</sup> D. Crisp, R. Hillman, op. cit., s. 261.

<sup>101</sup> Anonimowe tłumaczenie piosenki znajduje się w listach dialogowych do *Strategii pająka* (numer S-17384) w FilMOTECE Narodowej w Warszawie, jednak nie zostało ostatecznie włączone do polskich napisów.

Athosa, ciało zostaje zastąpione wyrzeźbionym kamieniem, syn – ojcem, to, co żywe – sferą kultury i historii. Scena ta wyraża lęk przed dominacją ze strony Magnaniego seniora, ale jednocześnie ilustruje proces przemiany, zachodzącej stopniowo w Athosie: przechodzenie z pozycji syna na pozycję ojca, wkraczanie w drugą połowę życia.

### 2.3.2. Walka bohatera o zachowanie tożsamości

Stosując całe spektrum środków narracyjnych, Bertolucci zespała postać Athosa z postacią jego ojca. Bardzo istotna była decyzja obsadzenia w obydwu rolach tego samego aktora – Giulio Brogiego. Ojca i syna łączy w filmie nie tylko takie samo nazwisko, lecz także identyczny wygląd wskazujący na dziedzictwo genów. Athos utożsamiany jest z Magnanim przez właściciela gospody (*Wprost taki sam!*), Draifę (*Boże, jak ty jesteś do niego podobny*), Gaibazziego (*To tak, jakbym jego zobaczył, jesteś tak podobny!*) i Beccaccię (*Nie mogłem go znieść, nawet na zdjęciu. Podobnie nie lubię patrzeć na ciebie*). Narracja filmu kojarzy obydwie postaci także poprzez barwę ubioru: pierwszy z nich nosi piaskowo-beżowy garnitur, natomiast drugi piaskową marynarkę<sup>102</sup>. Przypisany głównemu bohaterowi beż to kolor neutralny, świetnie pasujący do innych barw i pozwalający stopić się z tłem. Beżowy ubiór świadczyć może o braku silnej osobowości mężczyzny. Jako że kolor piaskowy nie wyróżnia się z tła i „dopasowuje” do otoczenia, stanowi odpowiednią barwę dla kogoś, kto nie jest w stanie skutecznie przeciwstawić się wpływowi innych ludzi. Jeżeli chodzi o charakterystykę barwną, postaci Athosa i ojca różni jeden znaczący szczegół: Magnani, w odróżnieniu od syna, nosił czerwoną chustę. Czerwień jest silnie nacechowana emocjonalnie i semantycznie, wiąże się z namiętnością, siłą witalną, duchem bojowym, odwagą<sup>103</sup>. Nie powinno zatem dziwić, że kolor ten zdobi antyfaszystowskiego patrona Tary. Dumnie noszona przez mężczyznę chusta posiada czytelne znaczenie historyczno-polityczne – czerwień to barwa komunistów, którzy stanowili największą siłę włoskiej opozycji antyfaszystowskiej. W scenach retrospekcji chusta Magnaniego jest jawną oznaką buntu i sprzeciwu wobec faszystowskiej władzy. Bohater nosi ją buńczucznie przewiazaną na szyi, co samo w sobie stanowi akt odwagi. Co charakterystyczne, strój syna nie posiada żadnych akcentów czerwieni, tak jakby mężczyzna pozbawiony był siły ojca.

Zagrożony wchłonięciem przez postać sławnego ojca, Athos próbuje się jednak przeciwstawić jego heroicznej legendzie i podejmuje walkę o zachowanie własnej tożsamości. Motyw zmagania z osobą Magnaniego seniora najlepiej objawia się w scenie, w której bohater okrąża

<sup>102</sup> W innym filmie Bertolucciego, *Księżycu*, kiedy główny bohater po raz pierwszy spotyka swego biologicznego ojca, obaj ubrani są dokładnie tak samo.

<sup>103</sup> R. Gross, op. cit., s. 9-10.

jego pomnik, bacznie mu się przyglądając. David Bordwell dokonał formalnej analizy tego fragmentu:

„Kamera przemieszcza się po łuku dookoła pomnika, sygnalizując nam ruch Athosa [ponieważ obserwujemy jego punkt widzenia – R. B.], ale posąg wydaje się obracać razem z kamerą, zawsze pozostając w stosunku do niej w pozycji frontalnej. Kiedy Athos zatrzymuje się, odwraca i idzie w przeciwnym kierunku, posąg oraz tło w dalszym ciągu obracają się w tę samą stronę, jak gdyby bohater nie zmienił trajektorii ruchu”<sup>104</sup>.

Scena ta, niewątpliwie będąca warsztatowym popisem twórców, przedstawia konfrontację Athosa z legendarnym patronem Tary: Athos nie może okrążyć pomnika, ponieważ nie ma władzy nad postacią ojca. We fragmencie tym bardzo ważne jest wykorzystanie kolorów. Choć na początku filmu posąg był bezbarwny, teraz oczy Magnaniego pomalowane są na biało, a chusta na czerwono. Oczy, które tradycyjnie uważa się za zwierciadło duszy, są nieprzeniknione, nie wysyłają żadnych informacji, a ich intensywna biała barwa, kojarząca się ze ślepotą, wzmacnia tę nieprzejrzystość. Athos nie potrafi przeniknąć myśli ojca i odkryć tajemnicy jego śmierci. Co interesujące, po chwili w kadrze pojawia się Draifa, także ubrana na biało – scenie tej towarzyszy przypisany kobiecie motyw muzyczny. Nieprzejrzysta biel łączy archetypowe wcielenia rodziców Athosa, sugeruje więź pomiędzy nimi. Równie istotna jest pojawiająca się w w tej scenie barwa czerwona. Czerwień chusty wskazuje nie tylko na moc antyfaszystowskiego bohatera, lecz także na aktualne oddziaływanie mitu na społeczeństwo. Nagłe zabarwienie kamiennej chusty ma związek z pojawieniem się w Tarze Athosa, który aktualizuje dawny mit. Sam bohater pozbawiony jest jednak potęgi legendarnego ojca.

Od początku filmu bohater reaguje irytacją, kiedy porównuje się go do Magnaniego seniora. Kiedy Athos spostrzega, że został wplątany w intrygę związaną z ojcem, w akcie rozpaczony profanuje jego grób. Zaatakowany w nocy przez starców mężczyzna ucieka na cmentarz, na którym pochowano antyfaszystowskiego bohatera. Athos niszczy płytę nagrobną, wylupując łomem imię i nazwisko, datę narodzin i śmierci oraz zdjęcie zmarłego. Gest destrukcji ma podwójne znaczenie: po pierwsze, bohater desperacko próbuje usunąć wszelkie znaki, wskazujące na jego pokrewieństwo z ojcem. Po drugie, jest to atak na „pomnikową” przestrzeń Tary, na sferę kultury, która przytłacza bohatera i zmusza do określonych działań. Profanacja grobu stanowi symboliczne odzwierciedlenie motywu zabójstwa ojca, kluczowego we Freudowskim kompleksie Edypa. „Atakując” przestrzeń zmarłego, Athos próbuje uwolnić się od sfery obowiązków i powinności, które reprezentuje nieżyjący bohater. Naturalnym ciągiem dalszym tego buntowniczego gestu jest

---

<sup>104</sup> D. Bordwell, op. cit., s. 89.

próba ucieczki z Tary. Bertolucci akcentuje związek pomiędzy tymi dwoma działaniami za pomocą ścieżki dźwiękowej: kiedy Athos stoi przy zbezczeszczonym grobie ojca, słychać gwizd zbliżającego się pociągu. W kolejnym ujęciu bohater biegnie w stronę dworca, chcąc opuścić przestrzeń miasteczka – tym samym sprzeciwia się wezwaniu i odmawia wykonania misji jaka została mu przeznaczona. Jest już jednak za późno – pojazd ucieka, a Athos zostaje sam na polu kukurydzy. Warto raz jeszcze przywołać twórczość de Chirica, w której motyw przejeżdżającego pociągu pojawiał się bardzo często<sup>105</sup> i symbolizował młodość oraz próbę ucieczki przed śmiercią<sup>106</sup>. Uciekający pojazd w *Strategii pająka* jest melancholijnym znakiem niemożności wyjazdu. Kiedy słychać odgłosy umykającej maszyny, kamera pokazuje łkającego Athosa, stojącego wśród zielonych, otaczających go roślin kukurydzy.

### 2.3.3. Identyfikacja z postacią ojca

Opisując kompleks Edypa, Freud zwracał uwagę na to, że fantazjujący o zabiciu ojca syn ostatecznie identyfikuje się z jego postacią. Po akcie profanacji grobu, stanowiącym symboliczny atak na Magnaniego seniora, Athos coraz mocniej (choć z początku nieświadomie) zaczyna się z nim utożsamiać. W doświadczeniach bohatera niczym w lustrze odbijają się doświadczenia jego ojca, co zostaje uwydatnione przez narrację filmu, zaburzającą granicę pomiędzy przeszłością a teraźniejszością. Najlepiej zaobserwować można to w scenie, w której Gaibazzi sprowadza Athosa do ustronnego miejsca, gdzie przed laty antyfaszyści planowali zamach na Mussoliniego. Obszar ten wygląda identycznie jak w retrospekcjach, rozgrywających się trzydzieści trzy lata wcześniej. Obawiając się o swoje życie, Athos ucieka przed przyjaciółmi ojca. Ilustrację muzyczną stanowi motyw z *Attyli*, przypisywany Magnaniemu seniorowi. Podczas ucieczki bohatera przez las połączone zostają ze sobą dwa różne porządki czasowe. Kamera pokazuje na przemian biegnącego Athosa i jego ojca: widzimy sylwetkę uciekającego Magnaniego od pasa w dół, a następnie sylwetkę jego syna od pasa w górę, itd. W ten sposób montaż „składa”, zespala dwie osoby w jedną. Paradoksalnie, choć główny bohater uciekając próbuje uniknąć losu ojca, w rzeczywistości coraz bardziej się do niego upodabnia i nieświadomie powtarza jego działania. Kiedy na końcu sceny kamera pokazuje wbiegającego w zarośla Magnaniego seniora, trudno ustalić czy jest to retrospekcja, czy jedynie symboliczny obraz metamorfozy Athosa.

Kluczowa sekwencja filmu rozpoczyna się na dworcu, kiedy Athos próbuje po raz kolejny opuścić miasteczko. Oczekując na pociąg, bohater spaceruje w pobliżu torów, jednak po pewnym

<sup>105</sup> Zob. np. *I piaceri del poeta* z 1912 roku.

<sup>106</sup> Dynamiczne pociągi kontrastują u de Chirica ze statycznymi przestrzeniami monumentalnych miast. Zob. K. Toohey, op. cit., s. 284.



czasie zaczyna oddalać się od peronu. Pojawia się wówczas bardzo znaczące, niedostrzeżone przez filmoznawców ujęcie. Poprzez okno i drzwi poczekalni widać na dalszym planie bohatera, znikającego po chwili poza kadrem. Usytuowana vis-à-vis budynku dworca kamera wykonuje wówczas zbędną z fabularnego punktu widzenia panoramę w lewo, a więc w kierunku, z którego nadjechać powinien oczekiwany przez Athosa pociąg powrotny. Wyrazisty akcent muzyczny, będący fragmentem uwertury *Rigoletta*, sugeruje doniosłość tego momentu. Kamera ujawnia niepokazywaną wcześniej część szyn, które, jak się okazuje, łączą się po lewej stronie dworca w jeden wspólny tor. Motyw ten stanowi wizualną metaforę procesu zachodzącego w Athosie i nie przypadkiem pojawia się w momencie, kiedy rezygnuje on z wyjazdu z miasteczka. Zostając w Tarze, bohater kapituluje wobec potęgi legendarnego ojca, przed którą usiłował się wcześniej bronić. O ile na początku filmu ścieżki losów Athosa i Magnaniego seniora były od siebie oddzielone (kamera pokazuje w pierwszej scenie filmu dwa równoległe tory, znajdujące się po prawej stronie dworca), o tyle teraz zespala się ze sobą, tworzą jedność. Identyfikacja z postacią ojca rozpoczyna nową fazę w życiu Athosa. Fakt, że bohater nie wsiada ostatecznie do pociągu, oznacza w warstwie głębokiej filmu, że młodość się dla niego zakończyła i nie ma już powrotu do wcześniejszego życia. Interpretację tę potwierdza dalszy bieg wydarzeń.

Ilustracja muzyczna łączy powyższy fragment z kolejnym ujęciem, przedstawiającym budynek dworca od strony miasta. Przestrzeń ta pokazywana jest na początku filmu z niemal identycznej perspektywy, dlatego mówić można o wewnątrztekstowej ramie kompozycyjnej, zwłaszcza, że w obydwu fragmentach pojawia się postać marynarza. W pierwszej scenie *Strategii...* to właśnie marynarz – jedyna osoba, która wysiada z pociągu oprócz Athosa – informuje bohatera, że znalazł się w Tarze. Jak słusznie zauważa Anna Miller-Klejsa, narracja filmu sugeruje, że ta pomijana w większości analiz postać spełnia istotną funkcję w strukturze głębokiej dzieła. Niestety interpretacja zaproponowana przez badaczkę jest nieprzekonująca i nie znajduje żadnego potwierdzenia na ekranie. Miller-Klejsa uważa, że marynarz to... słynny Wakulińczuk z *Pancernika Potiomkina*, kinematograficzna alegoria komunizmu<sup>107</sup>. Tymczasem wydaje się, że bohater związany jest nie tyle z polityczną, ile z inicjacyjną płaszczyzną filmu. Analizę tej postaci warto rozpocząć od samego ubioru mężczyzny. Podczas gdy w pierwszej scenie *Strategii...* Athos zlewa się kolorystycznie z przestrzenią dworca, marynarz zostaje wyróżniony z tła poprzez jaskrawą biel munduru. Barwy kostiumów już na początku filmu komunikują zatem, że Tara to miejsce przeznaczenia jedynie dla pierwszego z mężczyzn. Charakterystyczny uniform jest oznaką profesji marynarza, ale budzić może także inne konotacje: w mundurki wzorowane na strojach marynarskich ubierano kiedyś także dzieci (por. np. ubranie małego Marcello Clericiego w

---

<sup>107</sup> A. Miller-Klejsa, s. 192.

*Konformiście*). Warto wziąć pod uwagę również fakt, że mężczyznę gra Allen Midgette, aktor i malarz, który wcześniej dwukrotnie wcielał się u Bertolucciego w postaci będące emanacją młodzieńczej energii i witalności (w żołnierza Teodoro w *Kostusze* oraz w Agostino w *Przed rewolucją*). Biorąc pod uwagę wszystkie powyższe argumenty, uznać można, że ta tajemnicza postać jest personifikacją młodzieńczej fazy życia głównego bohatera. W pierwszej scenie *Strategii* wysiadający z pociągu mężczyźni pokazywani są w znaczący sposób: żołnierz porusza się przez pewien czas równoległe względem Athosa, tak jakby był jego lustrzanym odbiciem. Podczas gdy w późniejszej scenie marynarz ucieka ostatecznie z Tary, krzycząc na pożegnanie: *Cześć, Athos!*<sup>108</sup>, główny bohater rezygnuje z wyjazdu i powraca do miasteczka. To kolejna wskazówka, że młodość Athosa dobiega właśnie końca.

Scena na dworcu stanowi wstęp do kulminacyjnego fragmentu filmu, rozgrywającego się w teatrze. Athos idzie do miasteczka jakby w hipnozie, podążając w kierunku białych, dających zimne światło lamp zawieszonych nad ulicami – pojawiają się one w tej scenie w prawie każdym ujęciu. Białe światło nie ociepla ani nie rozjaśnia przestrzeni, raczej uwydatnia niebieski, widmowy kolor „liminalnego” okresu doby – zmroku. Co interesujące, zarówno na początku, jak i na końcu omawianej sceny widoczne są także duże szklane lampy o kloszach w kształcie kuli: jedna z nich



3. Kadr z filmu *Strategia pająka*. W dolnej części kadru widać przewody elektryczne, prowadzące do zawieszonych w Tarze lamp

<sup>108</sup> Choć nic innego nie wskazuje na to, by mężczyźni się znali, marynarz zna imię głównego bohatera. To kolejny argument świadczący o tajemniczej więzi łączącej obydwie postaci.

oświetla wnętrze dworca, druga wejście do teatru. Można zaryzykować twierdzenie, że lampki zawieszane w Tarze tworzą coś w rodzaju pajęczyny, rozpiętej pomiędzy dwoma kulistymi lampami – prowadzą przecież bohatera z dworca prosto do teatru. Twórcy kreują w ten sposób wrażenie determinizmu, jakby Athos musiał iść do miejsca, w którym zabito jego ojca, kierowany jakąś niezależną siłą. W jednej z późniejszych scen pojawia się wizualna wskazówka, pozwalająca *post factum* zidentyfikować „pajaka”, zarzucającego owe „sieci”. Kiedy znajdujący się na wieży Magnani senior opowiada towarzyszom o planie stworzenia wielkiej manipulacji, rozkłada ręce na boki, jak gdyby obejmując nimi krajobraz Tary. Kadr skomponowany został w ten sposób, że ręce mężczyzny pokazywane są na tle przebiegających nad dachami przewodów elektrycznych, które prowadzą prosto do zawieszonych w miasteczku lamp. Można przez to odnieść wrażenie, jakby Magnani zarzucał sieci, na które złapie się w przyszłości jego syn. Tytuł filmu jest zatem wieloznaczny i nie odnosi się jedynie do postaci Draify, jak chcieliby niektórzy badacze<sup>109</sup>.

Kolejnym bodźcem kierującym bohatera w stronę teatru, jest muzyka z *Rigoletta*, dobiegająca z umieszczonych na obszarze całego miasta głośników. Jak mówił Bertolucci, „pełni ona funkcję magicznego fletu i sprowadza bohatera z powrotem [do miasteczka – przyp. R.B.]”<sup>110</sup>. Opera Verdiego świetnie koresponduje z legendą o Athosie Magnanim i nieprzypadkowo wybrana została jako komentarz muzyczny do tego fragmentu<sup>111</sup>. Aby posłuchać *Rigoletta*, społeczność Tary wychodzi na ulice miasteczka, jak gdyby ożyła nagle wskutek potężnego oddziaływania mitu. Utwór Verdiego ma dla miejscowej ludności szczególne znaczenie, ponieważ związany jest z męczeńską śmiercią Magnaniego. Wiedziony dźwiękiem muzyki oraz światłem lamp Athos dochodzi do teatru, w którym przed laty zamordowano jego ojca. Jeżeli miasteczko uznać za przestrzeń labiryntową, teatr z pewnością stanowi jej centrum – to właśnie tu dochodzi do rozpoznania prawdy przez bohatera. Obiekt ten pojawia się w *Strategii...* już wcześniej, kiedy Athos umawia się na rozmowę z Beccaccią. W scenie spotkania z faszystą bardzo silnie zaakcentowany został brak czasoprzestrzennej koherencji tego miejsca. Niemal po każdym cięciu montażowym Beccaccia siedzi w innej łóży, mimo że dialog mężczyzn jest wciąż płynnie kontynuowany i nie ma żadnych narracyjnych wskazówek, że dochodzi do czasowych elips. Miejscowy faszysta jest głównym podejrzanym o zabicie Magnaniego, dlatego początkowo uznać można go za wcielenie mitycznego Minotaura, sprawcę wszelkiego zła w Tarze. Jak się potem okaże, Beccaccia starał się w przeszłości wzbudzać strach i chciał, by nazywano go Bykiem. Iluzjonistyczne niemal

<sup>109</sup> Por. np. D. Crisp, R. Hillman, s. 265.

<sup>110</sup> E. Chaluja, S. Schadhauer, G. Mingrone, op. cit., s. 61.

<sup>111</sup> Ibidem, s. 64.

przemieszczanie się mężczyzny z jednej łoży do drugiej może jednak wskazywać na to, że teatr jest przestrzenią złudzeń, a Athos nie odnalazł jeszcze prawdy o śmierci ojca. Warto przytoczyć w tym kontekście fragment wiersza Borgesa, zatytułowanego właśnie *Labirynt*: „Nie sądz, że będzie nacierał / byk, co jest człowiekiem [...] Nie istnieje”<sup>112</sup>. Athos dopiero potem zrozumie, że celem przeprowadzanego „śledztwa” jest nie tyle znalezienie winnego w społeczności Tary, ile konfrontacja z postacią ojca, a przede wszystkim – z sobą samym. Jak pisze autorka monografii poświęconej toposowi labiryntu: „zmagania z trudami i zawilość błędzenia, to metafory indywidualnej wędrówki wewnętrznej w poszukiwaniu samego siebie”<sup>113</sup>.

Kiedy bohater bohater drugi raz udaje się do teatru, idzie drogą naokoło, uliczkami, które nie były wcześniej pokazywane w filmie. Autorzy książki *Tezeusz w labiryncie*, powołując się na Mirceę Eliadego, stwierdzają, że „zawiła droga labiryntu służy ochronie środka, którego poznanie jest równoważne z inicjacją”<sup>114</sup>. Lokalizacja teatru przy głównym placu miasta świadczy o tym, że to właśnie ten obiekt stanowi centrum labiryntu. Kiedy Athos staje naprzeciwko wejścia, chronionego przez dwóch strażników progu – karabinierów, w głośnikach słychać charakterystyczny fragment pierwszego aktu *Rigoletta*: „Dlaczego ta myśl wciąż mnie nawiedza? Czy czeka mnie coś złego?” Tekst libretta Francesca Marii Pave świetnie harmonizuje z przeżyciami wewnętrznymi bohatera, przeczuwającego, że prawda o śmierci ojca może okazać się szokująca. Po rozmowie z miejscowymi ludźmi mężczyzna wchodzi do budynku i zajmuje to samo miejsce na widowni, co wcześniej. Numer łoży – siedemnaście – posiada szczególne znaczenie we włoskiej kulturze. Liczba ta uważana jest na Półwyspie Apenińskim za pechową, a większość włoskich hoteli nie posiada pokoiów o tym numerze. Przesąd ma swoje źródło jeszcze w starożytności: anagram rzymskiego zapisu liczby (XVII) to VIXI, co po łacinie znaczy „żyłem”, a więc w domyśle „już nie żyję, umarłem”. Ten niedostrzeżony przez filmoznawców symbol sygnalizuje więc, że łoża nr 17 była lub będzie miejscem śmierci. W teatrze odgrywane jest wówczas zakończenie pierwszego aktu *Rigoletta*, w którym tytułowy bohater – podobnie jak Athos – zaczyna powoli rozumieć, że uległ manipulacji<sup>115</sup>. Naprzeciwko Athosa, na balkonie po drugiej stronie teatru siedzą Costa, Rasori i Gaibazzi. Twórcy filmu potęgują dramatyzm sceny dzięki użyciu trzech analogicznych, odpowiadających sobie strukturalnie ujęć. Kamera pokazuje z daleka łożę przyjaciół Magnaniego seniora, a następnie przesuwa się nieco w prawo i ukazuje w zbliżeniu

<sup>112</sup> J. L. Borges, *Labirynt*, przeł. E. Stachura, [w:] E. Stachura, *Wiersze poematy, piosenki, przekłady*, Warszawa 1982, s. 343.

<sup>113</sup> E. Połczyńska, *Topos labiryntu w dwudziestowiecznych narracjach seryjnych*, Toruń 2008, s. 147.

<sup>114</sup> K. Kowalski, Z. Krzak, op. cit., s. 130.

<sup>115</sup> Zwiedziony przez przyjaciół Rigoletto pomógł w wprowadzeniu dziewczyny, która później okazała się być jego córką. Zarówno w *Rigoletcie*, jak i w *Strategii pająka*, wydarzenia nie są tym, czym się początkowo wydają, a bohaterowie uświadamiają sobie w końcu, że los z nich zadrwił.

twarz Athosa (kiedy pojawia się on na pierwszym planie, tło staje się nieostre). Ruch ten powtarza się trzykrotnie, ale za każdym razem w loży Costy, Rasoriego i Gaibazziego jest o jednego mężczyznę mniej. Nie ulega wątpliwości, że przyjaciele Magnaniego po kolei zmierzają do Athosa. Powtarzalny ruch kamery oraz pasywność głównego bohatera, który wie, że znajduje się w niebezpieczeństwie, a mimo to siedzi nieruchomo na miejscu, sprawiają, że bieg wypadków jawi się jako konieczny i nieuchronny. Kiedy Costa, Rasori i Gaibazzi pojawiają się na progu wejścia do loży Athosa, w ścieżce dźwiękowej słychać ostatnie zdanie aktu I *Rigoletta*, słynne „La Maledizione!” („Przekleństwo!”). To właśnie podczas tego fragmentu opery zamordowany został przed laty antyfaszystowski bohater. Kompozycja kadru w kulminacyjnym momencie jest bardzo znacząca: widzimy Athosa oraz jego odbicie w lustrze. To podwojenie może mieć znaczenie symboliczne, zważywszy, że akcja przebiega niejako dwutorowo – wydarzenia rozgrywają się co prawda współcześnie, ale odtwarzają to, co zdarzyło się przed laty. Przeszłość odbija się w teraźniejszości, a losy Magnaniego seniora w losach jego syna. Teatr nie tylko jest przestrzenią demystyfikacji legendy o Magnanim, lecz także miejscem pełnego utożsamienia Athosa z ojcem. Istotnej wskazówki interpretacyjnej dostarcza wstawka montażowa, umieszczona na początku powyższej sceny. Kiedy bohater siedzi nieruchomo w swojej loży, czekając na Costę, Rasoriego i Gaibazziego, pojawia się niespodziewanie ujęcie przedstawiające Tarę. Krajobraz ten wielokrotnie powracał w filmie, jednak nigdy wcześniej miasto nie było pokazywane w nocnych ciemnościach. W *Strategii* nawet sceny rozgrywające się po zmierzchu skąpane są zazwyczaj w świetle zmroku, dlatego nagłe pojawienie się czarno-granatowego koloru nocy musi być znaczące. Mroczny kadr zapowiada śmierć, ale też odrodzenie, zwiastuje koniec oraz nowy początek: nad krajobrazem Tary widnieje księżyc w pełni, symbol zmartwychwstania<sup>116</sup>. Magnani umarł, ale odżyje niejako w ciele syna, który będzie kultywował jego mit. Akceptując fałszywą legendę, Athos musi wyrzec się wartości, w jakie wcześniej wierzył. Trzydzieści trzy lata wcześniej jego ojciec także musiał złożyć ofiarę społeczeństwu.

#### **2.3.4. Ofiara jednostki dla społeczeństwa**

Retrospekcje przedstawiające postać Magnaniego seniora stanowią bardzo ważny kontekst dla opowieści o Athosie i pozwalają lepiej zrozumieć problemy wewnętrzne, z jakimi zmagają się główny bohater filmu. Mimo istotnych różnic, w doświadczeniach egzystencjalnych obydwu mężczyzn odnaleźć można wiele podobieństw i punktów wspólnych. Badacze zajmujący się *Strategią pająka* widzą często w postaci ojca zdrajcę, tchórza i oszusta<sup>117</sup>, ale interpretacja taka

<sup>116</sup> Zob. J. Cirlot, *Księżyc*, [w:] idem, op. cit., s. 211.

<sup>117</sup> Zob. np. L. Micciché, op. cit., s. 91.

wydaje się zbyt jednostronna. Zgodnie z tytułem oryginału Borgesa, mężczyzna jest zarówno zdrajcą, jak i bohaterem, a nie wyłącznie jednym z nich. Pamiętać trzeba, że to właśnie Magnani senior był inicjatorem zamachu na Mussoliniego. Śledząc narrację *Strategii...*, nie sposób z całą pewnością ustalić, czy mężczyzna decyduje się na zdradę z powodu nagłego przyływu strachu przed niepowodzeniem, czy też dlatego, że wymyślił inny, skuteczniejszy plan zaszokowania faszystom. W filmie pojawiają się jednak pewne szczegóły, mogące świadczyć o tym, że Magnani działa w sposób świadomy. Szczególnie wymowna jest retrospekcja, podczas której spiskowcy uroczyście przygotowują się do spożycia mięsa lwa. Zwierzę to już wcześniej skojarzone zostało z postacią Magnaniego: mężczyzna był świadkiem schwymania przez Niemców lwa, który uciekł z cyrku. W scenie retrospekcji dwóch mężczyzn niesie półmisek z łbem zwierzęcia, a idący na czele pochodu Gaibazzi śpiewa arię *Miserere* z *Trubadura* Verdiego. Śpiew Gaibazziego zostaje po chwili zastąpiony w ścieżce dźwiękowej niediegetycznym, profesjonalnym wykonaniem operowym. Mężczyźni kładą półmisek na stole naprzeciwko Magnaniego, który z niepokojem zaczyna się wpatrywać w zabite zwierzę. Aria *Miserere* pojawia się w czwartym akcie *Trubadura*, kiedy Leonora rozpacza z powodu skazania na śmierć jej ukochanego, Manrica. Fragment libretta opery, który usłyszeć można w *Strategii* brzmi:

„Zmiłuj się nad duszą, która udaje się tam, skąd nie ma już powrotu. Boże wybacź! Och, Boska mocy, nie pozwól, by pochłonęły ją ognie piekielne / Nad tą mroczną wieżą śmierć oczekuje na dzień jutrzejszy i krąży na swych białych skrzydłach”<sup>118</sup>.

Tekst ten zapowiada śmierć, a jego treść z łatwością odnieść można do sytuacji Magnaniego seniora. Obecność arii *Miserere* w tej scenie każe się zastanowić, czy bohater już wówczas nie planuje poświęcić swojego życia *pro publico bono*. Za interpretacją tą przemawia również fakt, że mężczyzna pije wino – symbol ofiary – a obok niego stoi nienaturalnie duża butelka z tymże właśnie trunkiem. Podany na półmisku martwy lew stanowi prefigurację losów Magnaniego.

Porównanie to jest jednak w pewnym stopniu ironiczne, ponieważ, walcząc z faszyzmem, bohater obiera ostatecznie strategię nie lwa, ale pająka, posługującego się podstępem, chytrą i przebiegłością<sup>119</sup>. Polisemantyczny tytuł filmu nie daje się zredukować do jednej wykładni i uruchamia różne perspektywy odczytania. Istotny może być fakt, że pająki często bywają w kulturze wiązane także z ofiarą i poświęceniem. Jak podaje Cirlot,

<sup>118</sup> Korzystałem z tłumaczenia angielskiego: *Verdi`s Opera Il Trovatore*, trans. by T.T. Baker, Boston 1900, s. 40.

<sup>119</sup> W. Kopaliński, *Pająk*, [w:] idem, op. cit., s. 294. Bardzo znacząca jest zmiana tytułu filmu, na jaką zdecydował się Bertolucci. Adaptacja opowiadania Borgesa miała się początkowo nazywać *Lot lwa poprzez topole*, jednak Bertolucci uznał, że odpowiedniejszy będzie tytuł *Strategia pająka*. Zob. E. Chaluja, S. Schadhauer, G. Mingrone, op.cit., s. 53.

„symbolika pająka zakorzeniona jest w życiu ludzkim i oznacza «ciągłą ofiarę», za której pośrednictwem człowiek bezustannie w ciągu swego życia się zmienia; nawet śmierć właściwie tylko pruje stare życie, aby uprząść nowe”<sup>120</sup>.

Po przyznaniu się do zdrady Magnani przekonuje przyjaciół, żeby pozbawili go życia i obarczyli za to winą faszystów. Trudno stwierdzić, czy bohater wymyślił ów plan przed denuncjacją, czy już po niej, jednak niezależnie od tego, jest to decyzja bardzo odważna. Mężczyzna poświęca swoje życie, by odrodzić się jako mit. Można powiedzieć, że Magnani tka sieć znaków – często zapożyczonych z wielkich dzieł literatury, takich jak *Makbet* – które po jego śmierci złożą się na narrację o faszystowskich skrytobójcach i komunistycznym herosie. Warto zastanowić się, czy wieloznaczny tytuł filmu nie odnosi się do szczególnej taktyki działania mężczyzny. Tytułowa „strategia pająka” dotyczy może sposobu wytwarzania pajęczyny, powstającej wskutek zakrzepnięcia gruczołów przednich owada. Roland Barthes, opisując proces powstawania tekstów, pisał, że „podmiot rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnej sieci”<sup>121</sup>. Choć Barthes miał na myśli sytuację innego typu (relację autor – tekst), podobną metaforykę zastosować można również do opisu funkcjonowania bohatera filmu Bertolucciego. Magnani zanika jako człowiek w sieci znaków, które wyprodukował, a jego podmiotowość „rozkłada się” w „tekście” legendy. Ze strony bohatera *Strategii...* jest to swego rodzaju ofiara, polegająca na rezygnacji z indywidualności i zgodzie na przekształcenie się w ikonę antyfaszystowskiego ruchu. Mężczyzna zdaje sobie sprawę, że martyrologiczny mit podniesie morale społeczeństwa Tary i zachęci miejscową ludność do oporu. Ofiary z wielkich przywódców (a Magnani był jednym z najbardziej znanych buntowników w okolicy) stanowią według Freuda fundament każdego społeczeństwa<sup>122</sup>. Także ludność Tary potrzebuje mitu oraz wzorca do naśladowania. Z podniosłej legendy prześwituje tragedia człowieka z „krwi i kości”, który zgodził się na unicestwienie. W fałszywej narracji, jaką stworzył o sobie Magnani, można odnaleźć pewne ślady jego autentycznej egzystencji<sup>123</sup>. Bertolucci zaznacza ponadto, że ofierze mężczyzny towarzyszyła przemoc: kiedy Magnani przyznaje się do zdrady, rozwścieczeni przyjaciele brutalnie go atakują. Pozy, jakie

<sup>120</sup> J. E. Cirlot, *Pająk* [w:] idem, op. cit., s. 300.

<sup>121</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 92.

<sup>122</sup> Zob. S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s.118.

<sup>123</sup> Warto wspomnieć o literaturoznawczym sporze, dotyczącym metafory pajęczyny, chętnie stosowanej do opisu produkcji tekstów. O ile Barthes uważał, że autor-pająk całkowicie rozkłada się w tekście-pajęczynie, feministka Nancy Miller przyjmowała, że kobieta-autor, niczym pająk, zostawia swój widoczny ślad w gotowym wytworze. Zob. N. K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. Krystyna Kłosińska i Krzysztof Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Kraków 2006, s. 487-513. Choć polemika ta nie ma bezpośredniego związku z filmem Bertolucciego, pokazuje, jakie interpretacje uruchamiać może tytułowa „strategia pająka”. Trzymając się powyższej metaforyki, można powiedzieć, że Magnani to pająk, który zostawia w pajęczynie swoje podmiotowe ślady – są one zawarte w obrazie filmowym, naznaczonym subiektywnością bohatera.

przybierają wówczas Gaibazzi i Rasori, upodabniają ich do zwierząt, a ekspresywny dźwięk – odgłos męczących krów oraz skrzeczące jęki bitego mężczyzny – wzmacnia drastyczność sceny. Bertolucci uwydatnia w ten sposób brutalność, leżącą u podłoża społeczeństwa i kultury. Reżyser, nie zgadzając się z krytyczną oceną postaci „zdrajcy” Magnaniego, sformułowaną przez jedną z dziennikarek, odpowiedział: „Nie sądzę, by zdrada była rzeczą okropną. Okropne jest to, że idea potrzebuje bohatera”<sup>124</sup>.

Po trzydziestu trzech latach również syn Magnaniego doświadcza przemocy (tym razem jedynie symbolicznej) ze strony społeczeństwa. Wplątany w intrygę Athos zostaje niejako zmuszony do tego, by ponowić ofiarę ojca i wskrzesić jego – oparty na fikcji – mit. Mężczyzna decyduje się ostatecznie poświadczyć oszustwo i ukrywa przed społeczeństwem Tary fakt, że w rzeczywistości to Magnani zadenuncjował przyjaciół, a oni go zamordowali. Jak mówi sam bohater:

Po tak wielu latach ktoś odkrył prawdę i ma ochotę ją wykrzyknąć, wypisać na murach. Ale ten ktoś jest zmuszony utrzymać w tajemnicy to, co odkrył, ponieważ zrozumiał, że jest częścią spisku Athosa Magnaniego.

Pojednanie z ojcem i wyrzeczenie się własnych ambicji dla dobra ogółu to jeden z kluczowych momentów w archetypowych podróżach bohaterów<sup>125</sup>. W *Strategii pająka* struktura ta zostaje wyraźnie przefiltrowana przez myśl Freuda, który zwracał szczególną uwagę na konflikt pomiędzy indywidualnymi potrzebami a procesem rozwoju kultury. Można założyć, że w finale filmu dochodzi do rozwiązania kompleksu Edypa, polegającego na identyfikacji syna z ojcem i wykształceniu superego – struktury osobowości, będącej reprezentacją moralnych i społecznych wartości. Athos opuszcza symboliczną matkę (Draifę), uosabiającą świat natury i utożsamia się z Magnanim seniorem, strażnikiem sfery kultury. Legendarny bojownik to oczywiście personifikacja superego, zarówno społecznego (mieszkańców Tary), jak i indywidualnego (Athosa juniora)<sup>126</sup>. Wbrew osobistym wątpliwościom Athos potwierdza fałszywy mit ojca, ponieważ „dojrzewa” do tego, by uznać prymat społeczeństwa nad jednostką, podobnie jak Magnani senior, który ofiarował swoją osobę na potrzeby legendy. Obydwa gesty ofiarne są jednak w *Strategii pająka* bardzo dwuznaczne.

Ambiwalencję tę daje się odczuć w scenie finałowej przemowy Athosa na rynku Tary. Uroczystość zorganizowana została z okazji odsłonięcia nowej tablicy pamiątkowej poświęconej

<sup>124</sup> B. Bertolucci, op. cit., s. 76.

<sup>125</sup> Por. J. Campbell, s. 100-101.

<sup>126</sup> Freud twierdził, że postaci wielkich wodzów pełnią w społeczeństwie tę samą funkcję, co osoba ojca w rodzinie – są wcieleniem superego. Więcej na ten temat zob.: A. K. Berliner, *Psychoanalysis and society: the social thought of Sigmund Freud*, Washington 1983, s. 81.



Magnanemu seniorowi. Podczas tego symbolicznego wydarzenia Athos odnawia mit ojca i potwierdza jego wyidealizowany obraz. Bertolucci ironicznie akcentuje obłudę zebranych ludzi. Starcy z powagą słuchają słów o antyfaszystowskim herosie – jeden z nich nawet całuje tablicę pamiątkową – choć wiadomo, że część z nich to przyjaciele faszysty Beccaccii. W pełnej niedomówień wypowiedzi głównego bohatera, Magnani zostaje przedstawiony w sposób panegiryczny, a jego zabójcy – Costa, Rasori i Gaibazzi – zyskują miano „wiernych towarzyszy”. Athos, który wcześniej bronił swojej indywidualności, teraz wyrzeka się siebie, a słowa przez niego wypowiedzane są jedynie chaotycznym zlepkiem tego, co usłyszał od mieszkańców Tary: *Jestem jego jedynym synem. Prawie identycznym [...] „Młody człowieku, gdzie pójdziesz bez ważnego biletu?” „Ja biletu tego właśnie... nie mam”*. Narracja filmu wskazuje na konflikt mówcy: uroczysty komentarz wygłaszany przez mężczyznę przeplatany jest jego monologiem wewnętrznym, pełnym pytań i wątpliwości. Wydarzenia na rynku przerywane są montażowymi wtrętami, które przedstawiają sceny z przeszłości Magnaniego seniora, ale mogą być uznane również za reprezentacje myśli jego syna. Jedno z ujęć – pojawiające się już wcześniej w filmie – pokazuje ojca Athosa na wieży, kiedy opowiada on przyjaciółom o planowanej intrydze. Trudno orzec, czy głos wówczas słyszymy: autorem oryginalnej wypowiedzi był Magnani senior, jednak wygłaszane słowa nie są zsynchronizowane z ruchami jego ust. W ścieżce dźwiękowej brakuje szumów i odgłosów otoczenia, co wywołuje wrażenie, jakby była ona odseparowana od rzeczywistości diegetycznej przedstawionej na ekranie. Można zatem założyć, że mówi wówczas (w monologu wewnętrznym) Athos-syn, który powtarza w pierwszej osobie liczby pojedynczej to, co przed laty powiedział Magnani. Athos nie tylko więc publicznie solidaryzuje się z ojcem, lecz zaczyna się z nim w pełni utożsamiać również wewnętrznie<sup>127</sup>. Kiedy słyszymy koniec wypowiedzi, kamera pokazuje rynek Tary podczas uroczystości upamiętniających Magnaniego i można początkowo myśleć, że słowa kierowane są do zebranych ludzi. Athos kontynuuje zaplanowany przez ojca „spektakl” i aktualizuje wypowiedź sprzed trzydziestu trzech lat w nowym kontekście historyczno-politycznym.

Podobnie jak Magnani senior, Athos dochodzi do wniosku, że w obliczu Historii indywidualna tożsamość nic nie znaczy, ponieważ liczą się jedynie symbole. Nie jest jednak do końca jasne, na ile kłamstwo mężczyzny faktycznie przyczyni się do odnowy życia w Tarze. Pewne sugestie zawarte zostają w obrazie filmowym. Bezлюдny na początku dzieła Bertolucciego rynek miasteczka wypełniony zostaje podczas uroczystości kommemoracyjnej przedstawicielami lokalnej społeczności, wśród których znajdują się nie tylko mężczyźni, lecz także kobiety, wcześniej

---

<sup>127</sup> O ile jednak Athos publicznie wychwala Athosa Magnaniego-legendę, o tyle wewnętrznie utożsamia się z Magnanim-jednostką, twórcą tego mitu.

nieobecne w tej przestrzeni. Równie znaczący jest fakt, że trudna do wytrzymania, upalna pogoda po raz pierwszy w filmie zastąpiona zostaje deszczową. Mimo tych wyraźnych zmian, krajobraz Tary w dalszym ciągu nie napawa optymizmem. Inspiracją dla kadru pokazującego rynek mogło być dzieło René Magritte'a pt. *Golconda*. Obraz francuskiego surrealisty przedstawia dziesiątki bardzo podobnych sylwetek ludzi (ubranych w płaszcze i meloniki), które umieszczone są na tle miejskiego krajobrazu w taki sposób, jakby spadali z nieba. Społeczność w *Strategii pająka* również przypomina jednolitą, niezindywidualizowaną masę (co znaczące, z tła wyróżnia się jedynie Draifa): mieszkańcy Tary trzymają takie same parasole i stoją na rynku w zastygłych pozach. Można odnieść przez to wrażenie, że wydarzenie pozbawione jest życia i energii. Przemowa Athosa prowadzi w końcu do pewnej zmiany i ożywia usypiającą atmosferę. Na wypełniony w dużej mierze starcami plac wychodzi nagle chłopiec w czerwonej bluzie, a następnie grupa młodych ludzi z czerwonymi chustami. Czerwień symbolizuje w *Strategii* antyfaszystowskie zaangażowanie, ale także, na nieco ogólniejszym poziomie – witalność i siłę<sup>128</sup>. Fragment ten niesie pewną nadzieję, jednak jego optymizm jest raczej stonowany: ujęcia przedstawiające chłopców trwają tak krótko, że można się zastanawiać, czy nie są jedynie wyobrażeniem głównego bohatera.

## **2.4. Finał podróży bohatera**

Zgodnie z zasadą kompozycji klamrowej, ostatnia scena filmu rozgrywa się na stacji kolejowej. Po wygłoszeniu uroczystej przemowy bohater pragnie raz na zawsze opuścić Tarę, jednak komunikat oznajmia, że pociąg się opóźni. Od strony, z której Athos przyjechał do miasteczka na początku filmu, zaczyna powoli zbliżać się do stacji drezyna z trzema mężczyznami. Pojazd mijają siedzącego na ławce bohatera i jedzie dalej, ku miejscu, w którym dwa tory schodzą się ze sobą. Motyw przemierzającej się drezyny stanowić może symboliczną reprezentację drogi, jaką podczas podróży wewnętrznej przeszedł bohater. Kierunek jazdy pojazdu sugeruje wędrówkę ku przyszłości<sup>129</sup>, a zbiegające się razem tory są metaforą utożsamienia się Athosa z ojcem. Następnie pojawia się najbardziej zadziwiające ujęcie w całej *Strategii pająka*. Kamera wykonuje długą panoramę od lewej do prawej strony, sunąc wzdłuż linii szyn w kierunku, z którego

---

<sup>128</sup> Akcent optymistyczny wnosi do filmu również inny chłopiec, wnuczek hotelarza, noszący czerwono-pomarańczową bluzkę. Bohater ten jest najwyraźniej zafascynowany Athosem – wyleguje się w łóżku mężczyzny, pali jego papierosy, etc. Można uznać, że chłopiec stanowi wcielenie figury „syna” i jest następcą Magnaniego w sztafecie pokoleń. Co charakterystyczne, pojawia się on zawsze w porannej porze, niesie bowiem ze sobą życie, młodzieńczą radość i nadzieję.

<sup>129</sup> Trzeba jednak pamiętać, że „przyszłość” oznacza w wypadku Athosa stopniową drogę ku śmierci. Interpretację tę potwierdza spostrzeżenie Crispa i Hilmanna, którzy dostrzegają w pojeździe kolejowym nawiązanie do łodzi Charona: mężczyźni pchający drezynę za pomocą kijów wyglądają tak, jakby wiosłowali. D. Crisp, R. Hillmann, op. cit., s. 266. Warto dodać, że przyszłość – zaprogramowana niejako przez ojca bohatera – jest w *Strategii pająka* silnie naznaczona przeszłością, a struktura linearna ustępuje miejsca kolistej.

przyjechał Athos na początku filmu, a więc niejako w stronę „przeszłości” (czy też, mówiąc ściślej, młodości bohatera) . Okazuje się, że tory są zupełnie zarośnięte dziką trawą, mimo że przed chwilą wyglądały normalnie. Jedyne raz w filmie Bertolucci w sposób tak ewidentny odchodzi od zasady realizmu. Staje się oczywiste, że czasoprzestrzeń Tary<sup>130</sup> to projekcja życia wewnętrznego bohatera. Wysokie trawy zarastające tory świadczą o tym, że od bardzo długiego czasu nie mógł tędy przejechać żaden pociąg. Motyw ten ma oczywiście znaczenie symboliczne: Magnani uświadamia sobie, że nigdy nie powróci już tam, skąd przybył. Niepokojącą atmosferę wzmaga komentarz muzyczny, finałowa część Drugiej Symfonii Kameralnej Op. 38 Arnolda Schönberga, która, zdaniem muzykologa, stanowi jedno z nielicznych tragicznych zakończeń w twórczości kompozytora<sup>131</sup>. Zastanawiać może fakt, dlaczego Bertolucci zdecydował się umieścić w tej scenie fragment utworu konsekwentnie przypisywanego wcześniej Draifie. Wyjaśnienia szukać można jedynie w strukturze głębokiej dzieła. Postać kobiety kojarzona była z tym, co materialne – z naturą, czasem i przemijaniem, tymczasem w powyższej scenie Athos uświadamia sobie, że zaczął się starzeć i zakończył swoją młodość. Motyw zarastających chwastów, stanowiący metaforę upływającego czasu<sup>132</sup>, bardzo silnie związany jest w *Strategii pająka* z Draifą.

Finał nie pozostawia żadnych wątpliwości, że podróż do miasteczka ojca jest dla Athosa wędrówką w głąb siebie. Wydarzenia rozgrywające się w Tarze odczytywać można za pomocą klucza psychoanalitycznego i traktować film jako utwór opowiadający o kompleksie Edypa w wieku dojrzałym, ambiwalentnym stosunku do rodziców i umacnianiu się sfery superego. Na Freudowską płaszczyznę nakłada się jednak kolejny, archetypowy poziom, związany z rytuałem przejścia. Podróż, podobnie jak w innych opowieściach inicjacyjnych, prowadzi w *Strategii pająka* do zdobycia „tajemnej” wiedzy i pozwala zrozumieć mechanizmy rządzące rzeczywistością. Podczas liminalnego okresu w Tarze, Athos poznaje zarówno prawa natury, uosabiane przez Draifę, jak i procesy leżące u podstaw wytwarzania kultury, związane z postacią ojca. Zwieńczeniem jego wędrówki jest ofiara złożona społeczeństwu, inicjująca nową, dojrzałą fazę w życiu bohatera. Wykorzystując archetypowy wzorzec podróży wewnętrznej oraz topos labiryntu, Bertolucci nasycy jednak te struktury ambiwalencją. O ile w klasycznych narracjach podróż inicjacyjna przynosi w finale odrodzenie – zarówno bohatera, jak i społeczeństwa – o tyle zakończenie *Strategii* nasuwać może wiele wątpliwości. Poświęcenie Athosa nie ma w sobie nic z heroicznych ofiar

---

<sup>130</sup> Co znaczące, powyższe ujęcie przerwane zostaje wstawką montażową przedstawiającą krajobraz miasteczka.

<sup>131</sup> M. Mac Donald, op. cit., s. 195.

<sup>132</sup> Co interesujące, motyw ten pojawił się już w pierwszym amatorskim filmie, który Bertolucci zrealizował w wieku trzynastu lat. Nakręcona kamerą 16 mm *Kolejka linowa* (*La Teleferica*) opowiadała o chłopcu, wyruszającym na poszukiwanie lin od kolejki, które widział w lesie jako małe dziecko. Pod koniec filmu okazywało się, że liny pokryte są już chwastami i trawą. Obraz nie zachował się do dnia dzisiejszego. Zob. M. Ciment, *Interview with Bernardo Bertolucci on Tragedy of Ridiculous Man*, [w:] *Bernardo Bertolucci. Interviews*, op. cit., s. 159-160, 179.

charakterystycznych dla martyrologicznych opowieści<sup>133</sup>. Zarówno syn, jak i ojciec, ofiarowują siebie społeczeństwu nie w aktach bohaterskiej walki, ale poprzez „zdradę” (rozumianą dosłownie lub metaforycznie) i wyrzeczenie się indywidualności. Film przepełniony jest gorzką świadomością, że kultura karmi się fikcją, mitami i legendami. Czy społeczeństwo zbudowane na kłamstwie może prawidłowo funkcjonować? Czy mit nie prowadzi raczej do stagnacji i uśpienia? Reżyser nie daje jednoznacznych odpowiedzi. Również finał inicjacji głównego bohatera jest ambiwalentny i prowokuje do dalszych pytań. Wejście w dojrzałość, które w rytuałach inicjacyjnych oznacza wkroczenie na wyższy poziom, w *Strategii...* okazuje się porażką. Moment osiągnięcia dojrzałości niemal zawsze wiąże się w kinie Bertolucciego z klęską młodzieńczych utopii oraz utratą wolności i siły. Dzieje się tak np. w *Przed rewolucją*, gdzie główny bohater wyrzeka się swych buntowniczych ideałów i zaczyna żyć tak samo, jak pogardzani przez niego wcześniej rodzice. Athos także nie może uciec od zapisanego w genach przeznaczenia i wpada w „sieci” zarzucone przez ojca. Mężczyzna nie jest w stanie zaproponować własnej drogi i akceptuje strategię Magnaniego seniora, problematyczną, gdyż opartą na jednej wielkiej mistyfikacji.

Bertolucci mówił w jednym z wywiadów, że *Strategia...* bywa miejscami tragiczna, jednak niesie nadzieję i opowiada o pogodzeniu się z rzeczywistością. Mimo wszystko, wizja podmiotu nakreślona w filmie nie należy do optymistycznych. Jest to podmiot rozszczępiony, nigdy nie władający sobą w pełni, spętany z jednej strony przez popędy, a z drugiej przez więzy kultury. Te przeciwstawne siły symbolizowane są w *Strategii...* przez dychotomiczną przestrzeń: „kulturowe” centrum Tary oraz „dziką” naturę terenów peryferyjnych. Zarówno na jednym, jak i na drugim obszarze indywidualność Athosa zagrożona zostaje unicestwieniem. Klasyczny motyw bohatera zyskującego dojrzałość i ratującego społeczność przed zniszczeniem zostaje w *Strategii...* uzupełniony o dwuznaczne treści, zarówno psychoanalityczne, jak i historyczne. Aby przybliżyć widzowi subiektywne doświadczenia mężczyzny, Bertolucci posłużył się labiryntową narracją, która wymaga oddzielnej analizy.

---

<sup>133</sup> Narracja ofiarnicza w *Strategii pająka* diametralnie różni się od narracji zaproponowanej np. przez Roberto Rosselliniego w *Rzymie, mieście otwartym*. Warto rozpatrzyć w tym kontekście znaczenie imienia i nazwiska głównego bohatera filmu. Athos to niezłomny, heroiczny muszkieter ze słynnej powieści Alexandra Dumasa. Nazwisko Magnani nawiązywać może natomiast do legendarnej gwiazdy włoskiego kina Anny Magnani, grającej we wspomnianym dziele Rosselliniego. Nazwa własna Athos Magnani niepozbawiona jest ironii – model bohaterstwa zaprezentowany w *Strategii* jest zupełnie inny niż w przywoływanych, klasycznych tekstach kultury. Na temat imienia i nazwiska głównego bohatera zob. też: K. Witte, op. cit., s.174.

### 3. W sieci znaków – labirynt narracji

#### 3.1. *Strategia pająka i Temat zdrajcy i bohatera w perspektywie komparatystycznej*

Motyw podróży wewnętrznej, leżący u podstaw struktury głębokiej *Strategii pająka*, jest zupełnie nieobecny w *Temacie zdrajcy i bohatera*. Wydaje się jednak, że film Bertolucciego łączy z opowiadaniem Borgesa więcej, niż tylko analogiczny schemat fabularny: obydwa teksty skupiają się na mechanizmach tworzenia opowieści i skłaniają do refleksji nad kategorią narracji<sup>134</sup>. Uwaga ta dotyczy zarówno tematyki dzieł, przedstawiających genezę legendy historycznej, jak i ich szczególnej, metarefleksyjnej formy.

Intertekstualne utwory Borgesa, w których zniesiona zostaje opozycja pomiędzy rzeczywistością a tekstem, uważane są przez literaturoznawców za zapowiedź postmodernizmu. Symptomatyczny jest fakt, że proza Argentyńczyka posłużyła za przykład Jeanowi Baudrillardowi podczas formułowania słynnej koncepcji symulaków. Francuski filozof odniósł się do miniaturowego tekstu *O ścisłości w nauce*, w którym kartografowie pewnego Cesarstwa wpadają na pomysł, aby stworzyć mapę geograficzną imperium w skali 1:1<sup>135</sup>. Baudrillard uważał, że utwór ten świetnie charakteryzuje świat ponowoczesny, z tą różnicą, że współcześnie mapa całkowicie zastąpiła realne terytorium – znaki odsyłają już tylko do innych znaków, symulując jedynie wrażenie rzeczywistości. Choć koncepcja symulaków stanowi swobodne rozwinięcie idei Borgesa, pozostaje w zgodzie z najważniejszymi tezami iberoamerykańskiego pisarza, podejmującego w swojej twórczości zagadnienie niemożności odróżnienia kopii od oryginału, prawdy od fałszu, fikcji

---

<sup>134</sup> Pojęcie narracji jest tak wieloznaczne, że wymaga precyzji. Zgodnie ze współczesną myślą narratologiczną, narrację zdefiniować można jako wewnątrztekstowy proces przekazywania opowieści [ang. *story*] za pomocą danego materiału znakowego (werbalnego, wizualnego, etc) (por. M. Bal, *Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład zespołowy pod red. E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej, Kraków 2012). Definiowana w ten sposób narracja będzie przedmiotem analizy w podrozdziale 3.3., badającym audiowizualną formę *Strategii pająka*. Pojęcie narracji – adaptowane na grunt takich dziedzin jak psychologia czy historiografia – rozumiane bywa jednak także inaczej: jako organizacja danych we względnie spójny ciąg relacji przyczynowo-skutkowych. Jednym z najważniejszych tematów *Strategii pająka* jest wytwarzanie narracji historycznej, które będzie przedmiotem badań w podrozdziale 3.2. Stosunek pomiędzy dwoma powyższymi zakresami pojęcia uznać można za polisemiczny, jednak obydwa znaczenia mają istotne punkty wspólne. Refleksja nad kategorią narracji (zarówno w pierwszym, jak i w drugim znaczeniu) dotyczy w *Strategii pająka* przede wszystkim zagadnienia nieuchronnego zapośredniczenia treści i faktów przez przekaz, który je selekcjonuje, porządkuje, a nawet – kreuje. Bertolucci pokazuje, jak autentyczne wydarzenia zanikają w stworzonej przez Magnanego seniora legendzie, ale jednocześnie na różne sposoby podkreśla, że jego film również jest konstrukcją narracyjną, a nie przezroczystym odwzorowaniem rzeczywistości.

<sup>135</sup> Zob. J. L. Borges, *O ścisłości w nauce*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] idem, *Powszechna historia nikczemności*, Warszawa 1976.

od rzeczywistości. Również w opowieści o „zdrajcy i bohaterze” opozycje te są zacierane, a świat rzeczywisty nosi znamiona tekstu. Bohater utworu, Ryan, próbuje rozwikłać tajemnicę śmierci swojego pradziadka, słynnego irlandzkiego bojownika Kilpatricka. Ku swemu wielkiemu zdumieniu mężczyzna odkrywa, że okoliczności zabójstwa łudząco przypominają dawne wydarzenia historyczne, takie jak śmierć Juliusza Cezara, a ponadto wykazują zaskakujące podobieństwo do fabuł klasycznych dzieł literackich, np. do Szekspirowskiego *Makbeta*. Jak stwierdza narrator: „Że historia naśladowuje historię, było już dostatecznie zdumiewające; żeby historia naśladowała literaturę było niepojęte...”<sup>136</sup>. Ryan poznaje w końcu prawdę: Kilpatrick był w rzeczywistości zdrajcą, a jego śmierć – starannie zaplanowaną egzekucją. W porozumieniu ze zdrajcą wykonał ją niejaki James Nolan, tłumacz dzieł Szekspira, który tak zainscenizował sytuację, by wykreować Kilpatricka na męczennika, zamordowanego w walce o szlachetną sprawę. Mimo że zagadka się wyjaśnia, w świecie przedstawionym w utworze Borgesa trudno wskazać granicę pomiędzy rzeczywistością a uniwersum tekstów. Ryan ma wrażenie, jakby sam brał udział w spisku, był aktorem w przygotowanej wcześniej inscenizacji:

„Podejrzewa, że sam uczestniczy w intrydze zaplanowanej przez Nolana... Po długiej walce wewnętrznej postanawia utrzymać odkrycie w tajemnicy. Wydaje książkę poświęconą pamięci bohatera; i to również, być może, było przewidziane”<sup>137</sup>.

Podejmując pozornie niezależne działania, Ryan nieświadomie wypełnia gotowy scenariusz, a jego życie okazuje się elementem rządzącego się własną logiką tekstu. Rzeczywistość i tekst, literatura i Historia, przeszłość i przyszłość przeglądają się w sobie wzajemnie i tworzą swego rodzaju labirynt znaczeń.

Adaptując tekst argentyńskiego pisarza, Bertolucci dokonał licznych zmian i transakcentacji. Jak mówił reżyser, „mechanizm jest bardzo podobny do tego użytego przez Borgesa, ale ja nie jestem tak bardzo skupiony na Borgesowskiej refleksji na temat cyklicznej natury rzeczy”<sup>138</sup>. Życie Athosa zdeterminowane jest nie tyle przez prawo cyklicznego powtarzania się wydarzeń w dziejach ludzkości, ile przez strukturę psychiczną bohatera i biografię jego ojca. Ponadto, Bertolucciego w nieco mniejszym stopniu interesuje postmodernistyczna refleksja na temat przenikania się fikcji i rzeczywistości (choć ona również pojawia się w *Strategii pająka*), w większym – proces kreowania narracji historycznej. Film jest silnie osadzony we włoskich realiach, dzięki czemu abstrakcyjna przypowieść Borgesa wypełniona zostaje historyczno-politycznym konkretem<sup>139</sup>. Fabuła *Tematu*

<sup>136</sup> J. L. Borges, *Temat...*, op. cit., s. 108.

<sup>137</sup> Ibidem, s. 109-110.

<sup>138</sup> E. Chalujá, S. Schadhauer, G. Mingrone, op. cit., s. 52.

<sup>139</sup> Por. A. Miller-Klejsa, s.179.

*zdrajcy i bohatera* stanowi dla reżysera pretekst do przedstawienia własnych przemyśleń dotyczących funkcjonowania pamięci historycznej i przekształcania faktów w mity.

Zarówno podobieństwa, jak i znaczące różnice odnaleźć można także w narracji obydwu dzieł. *Temat zdrajcy i bohatera* trudno nazwać typowym opowiadaniem – to właściwie szkic, w którym narrator zarysowuje fabułę przyszęgo tekstu, przyznając, że nie został on jeszcze dokładnie przemyślany: „Brakuje tu jeszcze szczegółów, potrzebne są poprawki i dociągnięcia; pewne miejsca historii nie zostały mi jeszcze objawione”<sup>140</sup>. Już na samym wstępie narrator burzy więc mimetyczną iluzję i podkreśla fikcjonalność utworu. Metafikcyjność, polegająca na autotematycznym obnażaniu mechanizmów produkcji tekstu, stanowi jedną z najbardziej rozpoznawalnych cech twórczości Borgesa<sup>141</sup>. W *Strategii pająka* instancja opowiadająca nie zostaje ujawniona w sposób eksplicytny, jednak także w wypadku tego dzieła mówić można o narracji samozwrotnej: wielokrotnie akcentowana jest w filmie konwencjonalność kinematograficznych technik opowiadania. Inaczej niż Borges, Bertolucci próbuje oddać przeżycia wewnętrzne bohatera, ale jest świadomy, że żadne środki narracyjne nie mogą stworzyć adekwatnej reprezentacji ludzkiego życia, ponieważ są jedynie zbiorem konwencji. Reżyser nie rezygnuje jednak z fundamentalnych pytań o doświadczenia podmiotu, dlatego wydaje się, że *Strategia pająka* bliższa jest modernistycznemu niż postmodernistycznemu modelowi sztuki. Obydwa teksty wykazują jednak wiele analogii: zachęcają do refleksji nad kategorią narracji i tworzą swego rodzaju labirynty znaczeń.

## 3.2. Narracja o antyfaszystowskim bohaterze Athosie Magnanim

### 3.2.1. Kreowanie mitu

Mimo że *Strategia pająka* opowiada o antyfaszystowskim zaangażowaniu w przedwojennych Włoszech, w żadnej ze scen filmu nie zostają pokazane akcje zbrojne ani spektakularne, heroiczne czyny. Walka odbywa się w dziele Bertolucciego głównie na poziomie symboli. Aby zilustrować to stwierdzenie, wspomnieć można jedną z retrospekcji, rozgrywającą się na dansingu podczas festynu *sagra*<sup>142</sup>. Kiedy Magnani senior pojawia się na potańcówce, faszyci wydają polecenie orkiestrze, by zaczęła grać *Giovinezze* (tytuł po włosku oznacza „młodość”). Faszystowska pieśń, będąca w latach 1924-1943 nieoficjalnym hymnem włoskim, świetnie wpisywała się w politykę propagandową Benito Mussoliniego, próbującego utożsamić faszyzm z

<sup>140</sup> J. L. Borges, *Temat...*, op. cit., s. 106.

<sup>141</sup> Więcej na ten temat zob.: R. Słodczyk, *Oblicza metafikcji – na przykładzie Fikcji Borgesa*, „Tekstualia” 2006, nr 4 (7), s. 45 – 56.

<sup>142</sup> *Stricte* formalną analizę tej sceny można znaleźć w: Bernard Oheix, op. cit., s. 136-142.

młodością i wykreować wielki mit pięknych, młodych i silnych faszystów. Warto przytoczyć jedną z wypowiedzi samego duce:

„My sami stworzyliśmy nasz własny mit. Mit to wiara, to pasja. Nie trzeba żeby był rzeczywistością. Jest rzeczywisty w tym sensie, że jest zachętą, jest nadzieją, która daje wiarę, daje odwagę. Nasz mit to Naród, nasz mit to wielkość Narodu!”<sup>143</sup>.

Historycy i socjologowie wielokrotnie wskazywali na to, że faszyzm karmi się mitami, ale często próbuje je naturalizować, przedstawiać jako niepodważalne, oczywiste prawdy<sup>144</sup>. Typowym przykładem mityzacji jest właśnie pieśń *Giovinazza*, stawiająca równość pomiędzy faszyzmem a młodością, zdrowiem i siłą. Można powiedzieć, że w scenie na dansingu Magnani próbuje przechwycić stworzony przez władzę fałszywy mit. Bohater wybiera jedną z dziewcząt i zaczyna z nią tańczyć w rytm *Giovinazy*, wywołując tym wściekłość zebranych faszystów. Trudno zgodzić się z interpretatorami, którzy traktują gest Magnaniego jako ambiwalentny<sup>145</sup>. Athos próbuje odzyskać przywłaszczony przez zwolenników Mussoliniego mit młodości i pokazuje, że jest mężczyzną odważniejszym i bardziej energicznym od zgromadzonych na dansingu faszystów. Jest to scena optymistyczna, będąca wyrazem niezłomności i siły ducha bohatera. Jak podaje historyk, antyfaszyści włoscy często śpiewali w owym czasie własne wywrotowe pieśni na melodię *Giovinazy*<sup>146</sup>, a więc posługiwali się bardzo podobną strategią oporową. Bertolucci podkreślał w jednym z wywiadów, że taniec przynosi Magnanemu swego rodzaju katharsis<sup>147</sup>.

Wątpliwości natury etycznej nasunąć może dopiero późniejsza strategia działania Magnaniego seniora, nie polegająca już na odzyskiwaniu ukradzionych przez władzę symboli, ale na kreacji własnego mitu. Zapowiedź tej taktyki odnaleźć można w pierwszej retrospekcji pojawiającej się w filmie, przedstawiającej Athosa, Costę, Rasoriego i Gaibazziego, spacerujących w nocy wiejską drogą. Choć słońce jeszcze nie wzeszło, Magnani droczy się z kolegami, twierdząc, że jest już biały dzień, a następnie obiecuje udowodnić swoją absurdalną tezę. Imitując wydawane przez koguta dźwięki, mężczyzna budzi okoliczny drób i cała przestrzeń wypełnia się po chwili kogucim paniem. W tej pozornie nieznaczącej scenie odnaleźć można symboliczne motywy związane ze zmartwychwstaniem: sztucznie wywołany „poranek” zapowiada nowe życie, ogień

<sup>143</sup> Mussolini wygłosił to przemówienie 24 X 1922 r. Cyt. za: P. Podemski, *Giovinazza: młodość i mit młodości w faszystowskich Włoszech*, Warszawa 2010, s. 82.

<sup>144</sup> Funkcjonowanie mitu młodości we włoskim faszyzmie opisuje Piotr Podemski. Zob. ibidem.

<sup>145</sup> Anna Miller-Klejsa, powołując się na Claudię Tonetti, zastanawia się, czy bohater nie „tańczy na faszystowską nutę” także w sensie metaforycznym.

<sup>146</sup> P. Podemski, op. cit., s. 321.

<sup>147</sup> F. Gerard, T. Jefferson Kline, *The Earth Is My Witness: An Interview with Bernardo Bertolucci on Little Buddha*, [w:] *Bernardo Bertolucci. Interviews*, op. cit., s. 224.



oznacza często w kulturze odrodzenie<sup>148</sup>, a kogut – jako zwierzę kojarzone ze świtem – uważany bywa za alegorię zmartwychwstania. Można doszukiwać się tu prefiguracji losu Magnaniego, który umrze, a następnie odrodzi się jako mit. Jednocześnie objawiona zostaje oparta na oszustwie strategia bohatera. Sztuczne „przyspieszanie” poranka to efekt manipulacji, gwałtu dokonanego na naturze, podobnie jak późniejsza kreacja legendy historycznej.

Sposób działania bohatera zostaje eksplicytnie wyrażony dopiero w scenie rozgrywającej się na wieży, kiedy Magnani przedstawia Coście, Rasoriemu i Gaibazziemu swój projekt. Stojąc w najwyższym miejscu w Tarze, niczym wielki demiurg, mężczyzna dzieli się z przyjaciółmi zaskakującym planem:

To nie wy mnie zabijecie. Zdrajca może szkodzić nawet po śmierci. Bardziej przydatny jest... bohater. Bohater, pewnie! Którego ludzie mogą kochać. Będę zamordowany przez faszystów. Tchórzliwych. Stworzymy spektakl dramatycznej śmierci, który odcisnie się w ludowej wyobraźni, tak, żeby ludzie mogli nienawidzić, nienawidzić, nienawidzić, wciąż bardziej i bardziej...fasyzm. To będzie legendarna śmierć bohatera. Wielki teatralny spektakl. Będziemy robić próby... będziemy robić próby, jak w teatrze. Zatrudnimy setki. Cała społeczność Tary będzie w tym uczestniczyła, nawet o tym nie wiedząc. Cała Tara stanie się wielkim teatrem.

Co znaczące, choć Magnani pokazywany jest na tle skąpanego w dziennym świetle miasta, jego sylwetka pozostaje całkowicie zanurzona w mroku. Dzięki temu zabiegowi zaakcentowane zostaje, że życie wewnętrzne Athosa jest zagadką, a jego podmiotowość została niejako wymazana w momencie, w którym zdecydował się przekształcić w mit. Zwerbalizowana przez bohatera strategia („strategia pająka”?) polega na mityzowaniu rzeczywistości, nakładaniu na nią sieci arbitralnych znaczeń. Podobnie jak u Borgesa, Historia jawi się w dziele Bertolucciego jako wielki spektakl, precyzyjnie zainscenizowane przedstawienie teatralne. W narracjach historycznych kluczową rolę odgrywają nie ludzie „z krwi i kości”, ale symbole, a wiele „faktów” zostało skonstruowanych na potrzeby zamówienia społecznego lub politycznego.

O ile można przyjąć, że zmyślona antyfaszystowska legenda była bardzo potrzebna we Włoszech w latach 30. i przyczyniła się do walki z faszyzmem, o tyle zasadność jej kontynuowania po trzydziestu trzech latach wydaje się bardziej problematyczna. Bertolucci z ironią przedstawia komiczny patos i nieprawdziwość wytworzonego mitu. W latach 60. na straży heroicznego wizerunku Magnaniego stoją jego trzech przyjaciele, którzy bronią dostępu do prawdy przed niewtajemniczonymi<sup>149</sup>. Zważywszy, że mężczyźni spełniają w filmie funkcję strażników sfery

<sup>148</sup> Co znaczące, kamera pokazuje po kolei trzy ogniska: najpierw palące się, następnie dogasające, a w finale ujęcia znowu płonące, co można odczytać jako symboliczną sekwencję życie-śmierć-życie.

<sup>149</sup> W tym właśnie kontekście należy rozumieć pierwsze słowa wypowiedziane przez Gaibazziego do Athosa: *Młody człowieku, gdzie jedziesz bez ważnego biletu?*

kultury (bronią spuścizny Ojca i sfery superego), nieprzypadkowy może być fakt, że Costa jest nauczycielem, zatem tym, kto przekazuje społeczeństwu „oficjalną” wiedzę, a Rasori kiniarzem, czyli tym, kto dostarcza ludziom zmyślonych, fikcyjnych narracji<sup>150</sup>. Opowieść przedstawiona Athosowi przez trzech przyjaciół Magnaniego seniora jest podejrzenie spójna, ponieważ każdy z mężczyzn zaczyna opowiadać dokładnie w tym momencie, w którym skończył poprzedni, tak jakby wcześniej się ze sobą porozumiewali. Jednocześnie jednak pełno w niej luk i niedopowiedzeń. Narrację tę można uznać za *stricte* męską: bohaterowie opowiadają wyłącznie o działaniach antyfaszystowskich, nie wspominają życia prywatnego Magnaniego i pomijają postać Draify. Element żeński zostaje z ich świata całkowicie wykluczony, co w sposób symboliczny podkreślone jest podczas sceny odwiedzin Athosa u Costy. Gospodarz nie dopuszcza do gościa starszych kobiet (*Zamykam je. Muszę zamykać je w bezpiecznym miejscu, kiedy ktoś przychodzi*), tak, jakby stanowiły jakieś zagrożenie dla męskiej narracji, którą zamierza przedstawić. Spetryfikowana, stworzona ze stereotypowych motywów opowieść o Athosie Magnanim seniorze, pozbawiona jest w 1969 roku ożywczej mocy i działa na społeczeństwo usypiająco. Można to zaobserwować w scenie wędrowki Athosa do teatru. Ludzie opuszczają wówczas swoje szczelnie pozamykane domy, by razem posłuchać na ulicach miasteczka *Rigoletta*, opery kojarzącej się z bohaterską śmiercią Magnaniego. Inscenizacja tej sceny sprawia, że trudno mówić jednak o duchowym wyzwoleniu społeczności. Mieszkańcy miasteczka stoją zastygli w bezruchu, jak gdyby zaczarowani dobiegającą z głośników muzyką. Starsza kobieta siedząca na wozie przed teatrem opowiada Athosowi monotonnym głosem fragmenty legendy o jego ojcu, tak, jakby bezrefleksyjnie recytowała tekst wyuczony na pamięć: *Ona była nietutejszą Cyganką, z Neapolu albo z tamtych okolic. „W mroku” – powiedziała. I w mroku on umarł. To w mroku teatru go zastrzelili*<sup>151</sup>.

Narracja historyczna, którą poświadczają ustne przekazy, pomniki i tablice pamiątkowe, jest swego rodzaju labiryntem znaków, misterną konstrukcją, spod której prześwitują jednak ślady rzeczywistych wydarzeń. Athos nie poznaje nigdy do końca motywów działania ojca, jednak dowiaduje się o ofierze, którą dobrowolnie poniósł Magnani-senior. Bohater decyduje się ostatecznie kontynuować mit ojca, ale jego wybór wzbudzać może pewne wątpliwości. Choć Bertolucci nie uznaje kategorii jednej obiektywnej prawdy historycznej, zwraca uwagę na to, że zgoda na kłamstwo jest ambiwalentna zarówno z etycznego, jak i ze społecznego punktu widzenia, nawet jeśli towarzyszą jej szlachetne intencje. Reżyser nie poprzestaje na postmodernistycznym z ducha stwierdzeniu, że dostęp do czystych faktów jest niemożliwy, a historyczne relacje o

<sup>150</sup> W podobny sposób można zinterpretować także zawód wykonywany przez Gaibazziego. Mężczyzna zajmuje się przygotowaniem szynki *culatello*, a zatem przetwarzaniem natury w „kulturowy” produkt.

<sup>151</sup> Warto zwrócić uwagę na fakt, że nawet kobiety z Tary nie są w stanie przeciwstawić się oficjalnemu, męskiemu mitowi. Ostatecznie legendę tę akceptuje także Draifa, która pojawia się później na uroczystości odsłonięcia tablicy pamiątkowej.

wydarzeniach z przeszłości tworzone są według takich samych zasad, co fikcjonalne narracje literackie<sup>152</sup>. Jeżeli uwzględnić kontekst sytuacji politycznej we Włoszech po drugiej wojnie światowej, staje się oczywiste, że Bertolucci odnosi się do historycznego mitotwórstwa w sposób niepozbawiony krytycyzmu.

### 3.2.2. Kontekst historyczny

Bertolucci, inaczej niż np. Federico Fellini czy Michelangelo Antonioni, od samego początku twórczości chętnie podejmował aktualne tematy polityczne. Dogłębna interpretacja *Strategii pająka* powinna brać pod uwagę również historyczny kontekst filmu, bardzo ważny – choć nie kluczowy – dla zrozumienia sensów dzieła. Szczególnie istotne wydają się dwa zagadnienia: umiejscowienie adaptacji opowiadania Borgesa na tle kina włoskiego, podejmującego tematykę ruchu oporu oraz charakterystyka polityki historycznej, prowadzonej przez państwo włoskie po drugiej wojnie światowej. Tematy te zostaną przybliżone jedynie w skrócie, ponieważ zostały już omówione przez Annę Miller-Klejsę w książce poświęconej reprezentacjom *resistenzy* we włoskim filmie fabularnym. Jak twierdzi badaczka, legenda ruchu oporu stanowiła coś w rodzaju mitu założycielskiego Republiki Włoskiej po 1945 roku. Zaraz po wojnie Włosi stworzyli pokrzepiającą, manichejską narrację historyczną, w której przedstawiali siebie jako ofiary niemieckiego faszyzmu, solidarnie walczące po stronie aliantów. W 1948 roku, kiedy chadecja wygrała wybory parlamentarne, a partia komunistyczna nie weszła do rządu, kojarzony z komunistami ruch oporu stał się tematem tabu. Z ustaleń Miller-Klejsy wynika, że w latach 50. prawie w ogóle nie powstawały we Włoszech filmy poświęcone *resistenzy*<sup>153</sup>. Mit ruchu oporu został reaktywowany dopiero w następnej dekadzie: zaczęto wówczas stawiać pomniki upamiętniające wojenne wydarzenia, pisać książki historyczne i wydawać zbiory partyzanckich pieśni. Na fali kontestacji 1968 roku młodzież zaczęła podawać w wątpliwość wyidealizowaną wizję Włoch podczas wojny i domagać się historycznej prawdy. Radykalna lewica przejęła mit ruchu oporu i ochrzciła się mianem drugiej *resistenzy*, stawiając sobie za cel walkę z „neofaszyzmem” sprawujących władzę, prawicowych ugrupowań. Jak zauważa Miller-Klejsa, „fenomen *resistenzy* został więc w «dekadzie ołowiu» w skrajny sposób upolityczniony”<sup>154</sup>.

Działalność ruchu oporu została po drugiej wojnie światowej poddana procesowi mityzacji, stała się narzędziem politycznej walki poszczególnych frakcji. Za doskonały przykład posłużyć

---

<sup>152</sup> Najbardziej wpływowym badaczem, wskazującym na obecność tropów literackich w pozornie obiektywnych narracjach historycznych był Hayden White. Zob. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000.

<sup>153</sup> A. Miller-Klejsa, op. cit., s. 82-83.

<sup>154</sup> Ibidem, s. 23.

może historia mitu „bohatera z Palidoro” Salvo d’Acquisto, opisana przez Alessandro Portellego<sup>155</sup>. D’Acquisto był członkiem Korpusu Kawalerów, straconym przez Niemców w 1943 roku. Legenda głosi, że w okolicach posterunku, w którym stacjonował żołnierz, partyzanci włoscy zaatakowali Niemców, mordując dwie osoby. Niemiecki dowódca obwiniał za tę akcję miejscową ludność i w ramach odwetu skazał na śmierć dwadzieścioro dwoje cywilów. Aby uchronić niewinnych ludzi przed egzekucją, d’Acquisto ochotniczo przyznał się do zabójstw, których nie popełnił, skutkiem czego został rozstrzelany. Badania przeprowadzone przez Portellego dowodzą jednak, że prawda wyglądała nieco inaczej. Niemcy nie zginęli z rąk partyzantów, lecz wskutek przypadkowego wybuchu granatu, a d’Acquisto należał do grupy pojmanych, zatem w momencie podejmowania decyzji o poświęceniu życia dla dobra społeczności, był już skazany na śmierć. Choć zachowanie włoskiego karabiniera, który w obliczu śmierci myślał nie o sobie, ale o innych, było niewątpliwie heroiczne, opowieść ta pokazuje, w jaki sposób kreuje się mity. Wbrew prawdzie historycznej, legenda obarczała winą partyzantów, którzy w rzeczywistości nie dokonali wcale ataku na Niemców. Przedstawiając antypartyzancką narrację, powojenna władza chciała pokazać komunistów w niekorzystnym świetle i zasugerować, że ich działalność wyrządziła wiele szkód. Podtrzymywany przez prawicę mit bardzo szybko zaczęła jednak przechwytywać lewica, prezentująca heroiczną śmierć d’Acquisto jako epizod z historii ruchu oporu<sup>156</sup>. Opowieść o kreowaniu mitu „bohatera z Palidoro” w pewien sposób przypominać może historię Athosa Magnanego. Życie jednostki w obydwu wypadkach zostaje zawłaszczane przez siły polityczne, a fakty nikną wyparte przez legendy. Polityka historyczna dotycząca osoby d’Acquisto świetnie obrazuje zamiłowanie Włochów do mitów i symboli. Portelli przytacza wypowiedź jednego z karabinierów, mówiącego o tym, że około trzy czwarte koszar na Półwyspie Apenińskim nosi imię Salvo d’Acquisto i że został on patronem szkół, placów i ulic. Słynny karabinier czczony jest przez Kościół (w 1983 roku rozpoczął się proces beatyfikacyjny), skrajną prawicę oraz radykalną lewicę. Mit zastąpił prawdę historyczną, która stopniowo zaczęła się coraz bardziej zacierać. Co charakterystyczne, nawet weteran wojenny rozmawiający z Portellim, zapytany o d’Acquisto nie przedstawił obiektywnej relacji o faktach, ale... opowiedział fabułę filmu *Salvo d’Acquisto*, zrealizowanego w 1975 roku.

Nakreślone powyżej tło historyczne wydaje się bardzo istotne podczas interpretacji dzieła Bertolucciego. Wizja ruchu oporu zaprezentowana w *Strategii pająka* w sposób znaczący różni się od wyidealizowanych, manichejskich portretów wojennych, dominujących we włoskim kinie aż do początku lat 70. Bertolucci nie umacnia funkcjonujących mitów – ani prawicowych, ani

<sup>155</sup> A. Portelli, *Myth and Morality in the History of the Italian Resistance: the Hero of Palidoro*, „History Workshop Journal” 2012, nr 74 (11), s. 211-223.

<sup>156</sup> Ibidem, s. 219.

lewicowych – ale je dekonstruuje, pokazuje, że narracjami historycznymi rządzi kłamstwo. Do historycznej lektury filmu zachęcał sam reżyser, sugerując, że *Strategię pająka* potraktować można jako polityczną alegorię:

„W *Strategii pająka* związek pomiędzy Athosem-synem i Athosem-ojcem jest podobny do tego, jaki istniał – tak sobie wyobrażałem – między Berlinguerem i Togliattim: syn odkrywający zdradę ojca bohatera jest Berlinguerem, który ujawnia stalinizm Togliattiego”<sup>157</sup>.

Problematyczna relacja pomiędzy ojcem a synem, stanowiąca jeden z fundamentów podróży wewnętrznej bohatera, nabiera dzięki kontekstowi historycznemu dodatkowych znaczeń. Athos Magnani-senior i Athos Magnani-junior są uniwersalnymi, archetypicznymi wręcz postaciami, a zarazem reprezentantami dwóch skonfliktowanych pokoleń w historii Włoch. Andrzej Michalski, referując historyczne interpretacje filmu, wyjaśnia porównanie Magnaniego-seniora do „stalinisty” w następujący sposób:

„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”<sup>158</sup>.

W strategii postępowania obydwu Magnanich odnaleźć można pewne punkty niepokojąco zbieżne nie tylko ze stalinowską, lecz także z faszystowską taktyką: to przecież właśnie faszyci próbowali wmówić społeczeństwu, że skonstruowane przez nich mity są rzeczywistością. Athos przystaje na kłamstwo, ale nie robi tego reżyser filmu, który demystyfikuje legendy i uczy nieufności wobec narracji historycznych. Bertolucci podważa „obiektywne” prawdy, ponieważ jest świadomy, że opierają się one na manipulacji, są manifestacją określonego politycznego stanowiska. Reżyser pozostaje konsekwentny wobec tych założeń także na płaszczyźnie formalnej, unikając konwencji realizmu – pozorującej bezpośredni dostęp do rzeczywistości – i ujawniając mechanizmy tworzenia narracji filmowej.

---

<sup>157</sup> *Strategia nonkonformisty...*, op. cit., s. 210-211. Palmiro Togliatti był w latach 1927-1964 przewodniczącym Włoskiej Partii Komunistycznej (PCI), sympatyzującym ze Związkiem Radzieckim. Enrico Berlinguer, piastujący tę samą funkcję w latach 1972-1984, był odpowiedzialny za zerwanie kontaktów włoskich komunistów z ZSRR, a ponadto dał się poznać jako zwolennik tzw. „historycznego kompromisu” – porozumienia partii komunistycznej z chadecją.

<sup>158</sup> A. Michalski, op. cit., s. 282.

### 3.3. Narracja filmu

Narracja *Strategii pająka* była przedmiotem zainteresowania wielu filmoznawców, którzy zazwyczaj jednak ograniczali się do zdawkowych uwag na temat nietypowych środków formalnych zastosowanych w filmie<sup>159</sup>. Koncentracja badaczy na kategorii narracji jest zrozumiała, ponieważ adaptacja tekstu Borgesa to utwór niekonwencjonalny i świadomie grający z kinematograficznymi sposobami przedstawiania rzeczywistości. W *Strategii pająka* dopatrzeć można się odwołań do figury labiryntu nie tylko na poziomie treści, lecz także formy, nieprzezroczystej i potęgującej wieloznaczność dzieła. Michał Głowiński, opisując funkcjonowanie mitu labiryntu w XX wieku zauważa, że „w literaturze nie tylko o labiryntach się mówi, mówi się – labiryntami”<sup>160</sup>. Charakteryzując ów labirynt formy, badacz wymienia następujące cechy: zaburzenie relacji temporalnych, odejście od zdystansowanego obiektywizmu, niemożność wyznaczenia ścisłej granicy pomiędzy wypowiedzią narratora a wypowiedzią bohatera, niejasny status ontologiczny świata przedstawionego, nieokreśloność i zmienność ram modalnych, etc<sup>161</sup>. Badaczka strategii labiryntowych w kinie nazywa opisaną przez Głowińskiego kategorię „labiryntem przedstawiającym” i podaje następujące jej wyznaczniki: 1) konstrukcją czasu i przestrzeni rządzi struktura błędniaka; 2) zrekonstruowanie historii nie jest możliwe; 3) opowiada się nie o wydarzeniach, ale o procesach mentalnych; 4) sens utworu jest niejednoznaczny<sup>162</sup>. Wymienione cechy odnaleźć można także w *Strategii pająka*: ad. 1) przeszłość miesza się z terażniejszością i pojawiają się zaburzenia czasoprzestrzenne, np. w finałowej scenie filmu; ad. 2) nie sposób w całości zrekonstruować historii Athosa Magnaniego seniora; ad. 3) wydarzenia przedstawione w utworze traktować można jako projekcję procesów wewnętrznych zachodzących w Athosie; ad. 4) sens dzieła pozostaje niejednoznaczny. Bertolucci niewątpliwie wykorzystuje strukturę „błędniaka”, jednak kwalifikując film jako „labirynt przedstawiający”, poczynić trzeba istotne zastrzeżenie. Jednym z wyznaczników labiryntów formalnych jest otwartość znaczeniowa i niemożność zalegoryzowania fabuły<sup>163</sup>, tymczasem reżyser filmu formułuje pewne wnioski dotyczące życia wewnętrznego bohatera i wieńczy film wyrazistą konkluzją. Dlatego też dogmatyczne spojrzenie na adaptację opowiadania Borgesa wyłącznie jako na utwór niepoddający się interpretacji i niemożliwy do roszyfrowania jest redukcyjne i niezbyt interesujące poznawczo. Świadectwem

<sup>159</sup> Całościowe analizy narracji dzieła Bertolucciego przedstawili jedynie David Bordwell i Andrzej Michalski w cytowanych już wcześniej pracach. O wybranych środkach formalnych wspomina m.in. Peter Verstraten: P. Verstraten, *Film Narratology*, translated by S. van der Lecq, London 2009, s. 58, 72.

<sup>160</sup> M. Głowiński, *Mity przebrane: Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marcholt, labirynt*, Kraków 1990, s.130.

<sup>161</sup> Ibidem, s. 203-210.

<sup>162</sup> Zob. K. Żyto, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, Łódź 2010, s. 132-141.

<sup>163</sup> M. Głowiński, op. cit., s. 207.

fiaska takiego podejścia badawczego jest skupiona wyłącznie na narracji analiza Bordwella, która pomija znaczną część zawartości filmu<sup>164</sup>. Analiza *Strategii pająka* powinna oczywiście dotyczyć także labiryntowej narracji dzieła, jednak nie może poprzestawać na tej jedynie płaszczyźnie.

### 3.3.1. Narracja samozwrotna

Narrację *Strategii pająka* określić można mianem „samozwrotnej”<sup>165</sup>. Dzieło Bertolucciego wpisuje się w paradygmat kina modernistycznego, problematyzującego zagadnienie pośrednictwa języka audiowizualnego w przekazywaniu treści. Podczas gdy w kinie klasycznym narracja zostaje zazwyczaj podporządkowana fabule i przezroczysta, kino modernistyczne podejmuje refleksję nad sposobem konstruowania przekazu<sup>166</sup>. W *Strategii pająka* najlepszym przykładem tego typu praktyki jest montaż filmu, łamiący podstawowe zasady zestawiania ujęć. Szczególnie charakterystyczne pod tym względem są sceny przedstawiające rozmowy Athosa z Draifą. Bertolucci narusza wówczas powszechnie stosowaną przez twórców filmowych zasadę montażową ujęcie – przeciwujęcie, polegającą na naprzemiennym pokazywaniu rozmawiających postaci. Zorientowani psychoanalitycznie teoretycy kina przyjmują, że klasyczne zastosowania chwytu ujęcie – przeciwujęcie służą tzw. efektowi *suture* (dosł. „zszywanie”). Oglądając naprzemiennie rozmówców, widz odnosi wrażenie że patrzy na ciągłą przestrzeń, a obecność kamery zostaje wówczas niejako zamaskowana – odbiorca za każdym razem przypisuje punkt widzenia jednemu z interlokutorów, a nie zewnętrznej wobec świata diegetycznego instancji<sup>167</sup>. W *Strategii pająka* efekt *suture* zostaje zniszczony przez niekonwencjonalny montaż. W scenie obiadu, w trakcie konwersacji głównego bohatera z Draifą, usytuowanie w kadrze pierwszego z interlokutorów nie

<sup>164</sup> Do niektórych rozpoznań Bordwella krytycznie odnosi się Andrzej Michalski. Wbrew teom amerykańskiego narratologa, badacz słusznie zauważa, że zakończenie filmu wcale nie jest otwarte. Zob. A. Michalski, op. cit., s. 295.

<sup>165</sup> Lepiej unikać pojęcia „autotematyczności”, ponieważ często bywa ono rezerwowane dla dzieł, w których tematem fabuły jest proces powstawania sztuki i towarzyszące mu okoliczności – autotematyczne jest np. *Osiem i pół*, „film o filmie” Federico Felliniego. W *Strategii pająka* nie występuje tego typu sytuacja, dlatego właściwsze wydaje się określenie „samozwrotność”, będące tłumaczeniem angielskiego „self-reflexive”. Zbliżonego pojęcia „zwrotności” używa m.in. Tomasz Kłys, który wyróżnia w kinie fikcyjnym filmy z dominantą zwrotną, tzn. takie, które uwydatniają poziom tworzenia tekstu. Zob. T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999, s. 200-232.

<sup>166</sup> Modernizm filmowy nie doczekał się jeszcze w Polsce monografii. Obszernie omawia go jedynie Rafał Syska w książce poświęconej „neomodernizmowi”: R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Kraków 2014, s. 15-65.

<sup>167</sup> Rozwijając założenia Jean-Pierre’a Oudarta, Daniel Dayan stwierdza: „System ujęcie-przeciwujęcie w określony sposób organizuje doświadczenie widza. Przyjemność widza, zależna od identyfikacji z polem wizualnym, ulega zahamowaniu w momencie, gdy dostrzega on ramę. Z tej percepcji wnosi on o obecności Nieobecnego [niezidentyfikowanego „kogoś”, kto patrzy w pierwszym ujęciu – przyp. R.B.] i tego innego pola, z którego patrzy tamten. Ujęcie drugie ujawnia postać, która przedstawia się jako właściciel spojrzenia: jego rezultatem było ujęcie pierwsze. A zatem postać ta retrospektywnie transformuje Nieobecnego, emanującego z drugiej sceny ujęcia pierwszego, w ujawnioną obecność [...] Nieobecny pierwszego ujęcia jest elementem kodu, który zostaje wpisany w przekaz ujęciem drugim. Gdy ujęcie drugie zastępuje pierwsze, Nieobecny zostaje przeniesiony z poziomu wypowiedzenia na poziom fikcji. W rezultacie tego zabiegu znika kod, a ideologiczny efekt filmu zostaje tym samym ocalony”. Cyt. za: D. Dayan, *Widz wpisany w obraz*, przeł. A. Helman. „Film na Świecie” 1989, nr 369, s. 25-31.

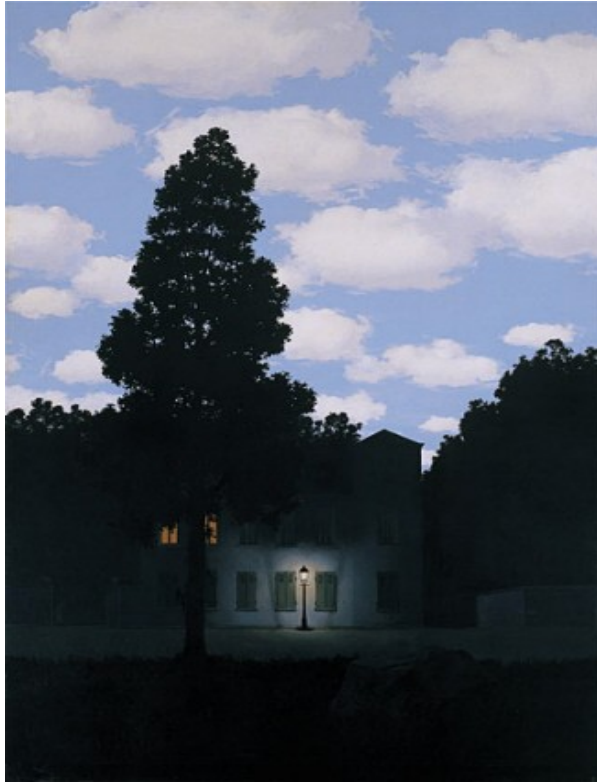
jest symetryczne względem pozycji drugiego, inaczej niż w przypadku standardowych zastosowań metody ujęcie – przeciwujęcie. Podczas gdy Athos znajduje się w centralnej części kadru, kobieta kadrowana jest z lewej strony obrazu. Niezgodność perspektyw wybija widza z odbiorczych przyzwyczajzeń i wskazuje na umowność powszechnie stosowanej zasady montażowej. Zostaje ona zaburzona również podczas innej sceny rozmowy Athosa z Draifą, kiedy kobieta wsadza kwiaty do wazonu. W ścieżce dźwiękowej słychać wówczas płynnie kontynuowaną konwersację, jednak po niemal każdym cięciu kamera pokazuje bohaterów na innym tle. Niewykluczone, że inspiracją włoskiego reżysera była twórczość Jean-Luca Godarda, który – w filmach takich jak *Do utraty tchu* – za pomocą montażu rozbijał czasoprzestrzenną i ontologiczną spójność świata diegetycznego.

Kolejną strategią narracyjną, poddającą w wątpliwość realizm przedstawienia, jest teatralizacja, widoczna przede wszystkim w inscenizacji niektórych ujęć. Dzięki kompozycji kadrów Tara wygląda w dziele Bertolucciego jak wielka scena teatralna, na której odbywa się monumentalny spektakl. Kiedy Athos opuszcza hotel, po raz pierwszy udając się do Draify, do wejścia podbiegają starcy, którzy podglądają go zza kotary, mogącej kojarzyć się wizualnie z teatralną kurtyną. W innym ujęciu, gdy główny bohater, siedząc pod arkadami, patrzy na rynek Tary, tuż przed nim znajduje się podciągnięta nieco do góry zasłona. Nawiązanie do motywu kurtyny jest wówczas tym wyraźniejsze, że Athos spogląda na teatr, znajdujący się naprzeciwko niego. Teatralizacja przestrzeni ma oczywiście ścisły związek z fabułą filmu: Magnani senior zapowiada przecież w jednej ze scen, że Tara stanie się sceną wielkiego przedstawienia, a jej mieszkańcy – nieświadomymi aktorami. Andrzej Michalski, traktując *Strategię pająka* jako rodzaj spektaklu filmowego, stwierdza: „Zamiast repliki rzeczywistości mamy inscenizację, zamiast ciągłego przedstawienia zestawienia montażowe i kompozycję obrazu zamiast odwzorowania przestrzeni”<sup>168</sup>. Badacz uważa, że ostentacyjnie sztuczna estetyka filmu może wiązać się z gestem Athosa Magnaniego seniora, który tworząc legendę ukonstytuował „nowy porządek”, stworzył swego rodzaju zamknięty mikroświat, powołał do życia sztuczną rzeczywistość. Potwierdzeniem tej tezy mogą być słowa samego Bertolucciego, komentującego scenę wyprawy głównego bohatera do teatru, przedstawioną w wyjątkowo teatralizowany sposób, następująco: „W tym momencie nieświadomość zaczyna się wypełniać intuicją – intuicją prawdy. To znaczy, że prawdą jest właśnie teatralna *mise en scène*”<sup>169</sup>. Oczywiście nie przypadkiem to właśnie teatr usytuowany jest w

<sup>168</sup> A. Michalski, op. cit., s. 287.

<sup>169</sup> E. Chalujka, S. Schadhauer, G. Mingrone, op. cit., s. 61.





4. *Obraz Rene Magritte`a Imperium światła (oryginal w Guggenheim)*<sup>170</sup>



5. *Kadr ze Strategii pająka*

<sup>170</sup> Źródło: [http://annex.guggenheim.org/collections/media/full/76.2553.102\\_ph\\_web.jpg](http://annex.guggenheim.org/collections/media/full/76.2553.102_ph_web.jpg) [dostęp: 06.05.2014]

centrum labiryntowej przestrzeni Tary.

Zagadnienie reprezentacji w obrazie filmowym zostaje sproblematyzowane również dzięki wyeksponowaniu w kadrze motywów drzwi, okien oraz innych ram, których obecność może powodować zatarcie granic pomiędzy wnętrzem a zewnątrz. W zabiegach tych można się dopatrzeć wpływu René Magritte'a, surrealisty kwestionującego referencję przedstawięń wizualnych. Warto bliżej przyjrzeć się jednemu z nawiązań do obrazów francuskiego malarza, pojawiającemu się tuż przed sceną wędrówki Athosa do teatru. W kadrze przedstawiającym budynek dworca od strony miasta, obraz jest wyraźnie stylizowany na jedno z dzieł z cyklu *Imperium Światła* (zob. il. 4), na co zwracał uwagę sam Bertolucci<sup>171</sup>. Na obrazie Magritte'a współlistnieją ze sobą w jednym momencie czasowym dwie zupełnie różne pory – dzień i noc. Podczas gdy niebo namalowane zostało w jasnym błękicie, charakterystycznym dla pogodnego, jasnego dnia, pozostała część dzieła przedstawia krajobraz nocny: m.in. drzewa, dom oraz latarnię. Sprzeczność i absurdalność rzeczywistości przedstawionej przez Magritte'a wykreowana została dzięki wykorzystaniu różnych rodzajów światła. Naturalne światło słoneczne wypełniające górną część płótna kontrastuje z mrokiem dolnej części, ale także ze sztucznym żółtym światłem widocznym w oknach budynku oraz białym światłem latarni. Jeden z kadrów *Strategii pająka* (zob. il. 5) skomponowany został w bardzo podobny sposób. Niebo ma w filmie ciemniejszy kolor niż na obrazie, charakterystyczny dla czasu, w którym zmrok przechodzi w noc. Pierwszy plan tonie w mroku, a wzrok widza skupia się na stojącym w pewnej oddali budynku dworca, otoczonym z obydwu stron drzewami. Tak jak u Magritte'a, większość okien ma zamknięte okiennice, jednak kilka jest otwartych i widać w nich żółto-pomarańczowe światło. Latarni z surrealistycznego obrazu odpowiadają zawieszane nad drzewami białe lampy. W fotograficznym medium filmowym trudno byłoby dokonać tak radykalnego jak u Magritte'a zaburzenia porządków czasowych, jednak twórcy intensyfikują wrażenie nierealności poprzez montaż. Podczas omawianej sceny, niebo w różnych momentach ma nieco inny kolor: w czasie pierwszych ujęć rozgrywających się na dworcu jest niebieskofioletowe, kiedy zaczyna rozbrzmiewać *Rigoletto* ma kolor granatowy, natomiast podczas wędrówki Athosa ulicami miasta – błękitny. Te zaburzenia czasowe wywołują wrażenie niesamowitości i dziwności, a świat traci swoje realne kształty. Odrealnienie przestrzeni wskazuje na sztuczność świata przedstawionego, który zaczyna jawić się jako nienaturalny. Widz może się zastanawiać, czy ma do czynienia ze światem wewnętrznym Athosa, czy też z czystym kracjonizmem narracji filmowej.

Andrzej Michalski traktuje *Strategię pająka* jako skierowany do widza spektakl i uważa, że nie ma sensu dociekać – jak czyni to np. Bordwell – czy dana scena ma charakter subiektywny, czy

---

<sup>171</sup> Ibidem, s. 53.

obiektyw, skoro środki narracyjne są tu czysto umowne. Polski filmoznawca niesłusznie ignoruje fakt, że sam Bertolucci zachęca do tego typu rozważań i skłania widza do nieustannej refleksji nad formą dzieła. Ten dekonstrukcyjny sposób prowadzenia narracji nie zaprzecza jednak archetypiczno-psychoanalitycznej płaszczyźnie filmu, a jedynie pozwala mówić o problemach wewnętrznych bohatera nowoczesnym językiem. Paradoksalnie, reżyser z jednej strony formułuje pewne uniwersalne wnioski dotyczące procesów psychicznych zachodzących w bohaterze, z drugiej natomiast obnaża „kulturowy” a nie „naturalny” charakter swojej opowieści. Wydaje się, że jest to wynik napięcia pomiędzy chęcią stworzenia reprezentacji doświadczenia jednostki a świadomością, że wszelkie opowieści o człowieku są narracjami, sztucznymi twórcami. Podobną ambiwalencję odnaleźć można w twórczości mistrza Bertolucciego – Pier Paolo Pasoliniego<sup>172</sup>. To właśnie reżyser *Króla Edypa*, aktywny również jako teoretyk kina, opisał kategorię audiowizualnej mowy pozornie zależnej, którą warto przywołać podczas analizy *Strategii pająka*.

### 3.3.2. Strategia pająka w kontekście teorii mowy pozornie zależnej w filmie

Według językoznawczych definicji mowa pozornie zależna oznacza typ wypowiedzi, w którym wypowiadający posługuje się cudzą mową, ale nie stosuje żadnych znaków demarkacyjnych, odgraniczających przytaczaną wypowiedź od swojej własnej<sup>173</sup>. Niektórzy badacze interpretują mowę pozornie zależną jako figurę semantyczną, kluczową dla poetyki powieści XX wieku. Używając literaturoznawczych terminów można ją zdefiniować jako monolog wewnętrzny bohatera wygłaszany przez – niezośsamego z nim – narratora. Jedną z najbardziej inspirujących dla teorii literatury koncepcji przedstawił Walentin Wołoszynow, dostrzegając w mowie pozornie zależnej hybrydyczną figurę, w której dwa głosy – narratora i bohatera – spotykają się i wchodzą ze sobą w swoisty dialog<sup>174</sup>. Kategoria ta kilkakrotnie adaptowana była na grunt filmoznawstwa, jednak niemal każdy z badaczy interpretował pojęcie nieco inaczej. Refleksja nad tym, która z badawczych propozycji w największym stopniu respektuje wyznaczniki literackiej mowy pozornie zależnej oraz kontrowersje związane z samą nazwą mogłyby być przedmiotem oddzielnej pracy naukowej, jednak nie są najistotniejsze w kontekście dzieła Bertolucciego. Analizując *Strategię pająka* warto skupić się na teorii audiowizualnej mowy pozornie zależnej przedstawionej przez Pier Paolo Pasoliniego, a następnie rozwiniętej przez Gillesa Deleuze'a.

<sup>172</sup> Na ten aspekt twórczości Pasoliniego zwraca uwagę Nicolas Petkovic w tekście poświęconym *Królowi Edypowi*: N. Petkovic, *Re-Writing the Myth, Rereading the Life: The Universalizing Game in Pier Paolo Pasolini's Edipo Re*, „American Imago” wiosna 1954, nr 1 (54), s. 39-68.

<sup>173</sup> Na temat mowy pozornie zależnej zob. m.in.: W. Tomasiak, *Od Bally'ego do Banfield i dalej: sześć rozpraw o „mowie pozornie zależnej”*, Bydgoszcz 1992.

<sup>174</sup> W. Wołoszynow, *Z historii form wypowiedzi w konstrukcjach języka*, przeł. Z. Saloni, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, opracowała M. R. Mayenowa, Warszawa 1970, s.451-477.

Włoski reżyser, z wykształcenia filolog, stwierdza, że w literackiej mowie pozornie zależnej „twórca zanurza się w duszy stworzonej przez siebie postaci, a co za tym idzie przyswaja on nie tylko jej psychologię, ale także jej język”<sup>175</sup>. W kinie nowoczesnym – postuluje Pasolini – subiektywność reżysera także powinna spotykać się z subiektywnością bohatera, wchodzić z nią w swego rodzaju dialog. Badacz pisze o tzw. „pozornie zależnych ujęciach subiektywnych” (*soggettiva libera indiretta*), które występują np. wtedy, gdy dany obraz pokazany zostaje z dwóch nieznacznie różniących się punktów widzenia lub kiedy postaci wchodzi i wychodzi z kadru, pozostawiając widza na pewien czas z pustą przestrzenią<sup>176</sup>. Rzeczywistość przedstawiona na ekranie zostaje wówczas naznaczona subiektywnością, jednak trudno czasem ustalić, czy jest to subiektywność bohatera, czy też autora (choć lepiej byłoby tu mówić raczej o narratorze) filmu. Koncepcję tę rozwinął i nieco zmodyfikował Gilles Deleuze, który w *Kinie. Obrazie-Ruchu* pisze o audiowizualnej mowie pozornie zależnej jako szczególnej figurze, dzięki której załamana zostaje charakterystyczna dla kina klasycznego opozycja między tym, co obiektywne, a tym, co subiektywne. Tradycyjnie w kinie wszelka subiektywność brana była niejako w cudzysłów, traktowana jedynie jako zniekształcenie zewnętrznego, uprzywilejowanego spojrzenia obiektywnego<sup>177</sup>. Na przykład jeżeli widzimy nieostry obraz oddający percepcję pijanego człowieka, od razu przyjmujemy, że jest to wizja zdeformowana i zakładamy, że z zewnętrznego punktu widzenia świat przedstawiony prezentuje się inaczej. Granica między tym, co subiektywne a tym, co obiektywne – dość problematyczna w kinie z uwagi na specyfikę tego medium – zostaje całkowicie zatarta dzięki zastosowaniu mowy pozornie zależnej. Według interpretacji Deleuze’a, podmiot w mowie pozornie zależnej, będący kontaminacją narratora i bohatera, nie jest traktowany, jakby istniał niezależnie od narracji, ale wytwarzany dopiero w formie filmowej: „Nie znajdujemy się już przed obrazami subiektywnymi bądź obiektywnymi; tkwimy w korelacji między obrazem-percepcją a świadomością-kamerą, która ją przekształca”<sup>178</sup>. Dzieła operujące mową pozornie zależną problematyzują kwestię podmiotu w filmie, ponieważ nie jest on już przedstawiany jako byt autonomiczny względem formy filmowej, ale jako jej wytwór. Nawet jeśli Deleuze reinterpretuje myśl Pasoliniego, wydaje się bliski jej podstawowym założeniom.

Co interesujące, podając przykłady mowy pozornie zależnej w kinie, Pasolini wymienia – obok dzieł Antonioniego i Godarda – także film Bertolucciego *Przed rewolucją*. Wydaje się jednak, że w *Strategii pająka* figura ta jest jeszcze silniej obecna. W adaptacji opowiadania Borgesa

<sup>175</sup> P. P. Pasolini, „Kino poezji”, przeł. M. Salwa, [w:] P. P. Pasolini, *Po ludobójstwie. Eseju o języku, polityce i kinie*, red. M. Werner, Warszawa 2012, s. 158.

<sup>176</sup> Ibidem, s. 164.

<sup>177</sup> G. Deleuze, *Kino. Obraz-ruch. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 83.

<sup>178</sup> Ibidem, s. 86.

wyróżnić można trzy cechy charakterystyczne, pozwalające rozpatrywać utwór w kontekście teorii mowy pozornie zależnej Pasoliniego i Deleuze'a<sup>179</sup>:

a) niejasne granice ram modalnych<sup>180</sup>. W *Strategii pająka* zacierane są granice pomiędzy subiektywnością a obiektywnością, focalizacją wewnętrzną a focalizacją zewnętrzną<sup>181</sup>. Jak słusznie zauważa Bordwell, charakteryzując dzieło Bertolucciego: „Narracja nie zaznacza przejrzystych granic pomiędzy subiektywnością postaci, obiektywnymi wydarzeniami i narracyjnym «komentarzem»”<sup>182</sup>. W jednej ze scen, kiedy Athos ucieka w lesie przed Gaibazzim, Costą i Rasorim, pojawiają się wstawki montażowe przedstawiające biegnącego Magnaniego seniora. Nie jest do końca pewne, czy ujęcie te są retrospekcjami, czy też przedstawiają wyobrażenia Athosa. Równie nieoczywisty jest moment, w którym główny bohater przygląda się pomnikowi ojca, pomalowanemu na biało i czerwono. Nie można wówczas z całą pewnością orzec, czy popiersie zostało ozdobione kolorami przez któregoś z mieszkańców Tary, czy też to subiektywne spojrzenie Athosa „zabarwia” monument<sup>183</sup>. W finale filmu narracja jest przez dłuższy czas pozornie obiektywna, jednak ostatnie ujęcie, pokazujące zarośnięte tory, zupełnie niszczy czasoprzestrzenny realizm. Narracja *Strategii pająka*, nieustannie oscylująca pomiędzy subiektywnością a obiektywnością oraz między perspektywą bohatera a perspektywą narratora, świetnie wpisuje się w model kina opisany przez Pasoliniego i Deleuze'a.

b) niejasny status ontologiczny scen retrospekcji. W *Strategii pająka* trudno ustalić, w jakim stopniu retrospekcje są odbiciem faktów z przeszłości, a w jakim terazniejszymi, subiektywnymi rekonstrukcjami. Konfuzję widza potęguje fakt, że – jak zauważa Miller-Klejsa – pojawiają się one „bez konwencjonalnej zapowiedzi w rodzaju przenikania, najazdu na twarz bohatera, etc”<sup>184</sup>. Retrospekcje z pewnością nie stanowią obiektywnego odwzorowania rzeczywistości, ponieważ

<sup>179</sup> Dla ścisłości dodać należy, że podział ten nie ma charakteru rozłącznego.

<sup>180</sup> O ramach modalnych w dziele filmowym pisał Eugeniusz Biały. Filmoznawca wyróżnił trzy rodzaje narracji: obiektywną (intersubiektywnie dostępną dla bohaterów świata przedstawionego), apercypcyjną subiektywną (oddającą zmysłowe doznania bohatera – to domena „ujęć z punktu widzenia”) oraz asocjacyjną subiektywną (świat przedstawiony jest projekcją marzeń, wspomnień, snów i wizji bohatera). Zdaniem Białego przejście z jednego typu narracji na drugi musi być oznaczone za pomocą pewnej wewnętrznej ramy. Zob. E. Biały, *Narracja a rama modalna dzieła filmowego – uwagi analityczne*, [w:] *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*, pod red. M. Hendrykowskiego, Poznań 1982, s.7-16. W przypadku mowy pozornie zależnej – zarówno literackiej, jak i filmowej – ramy te jednak albo w ogóle się nie pojawiają, albo wprowadzają widza w błąd. Kamila Żyto wymienia niejasność ram modalnych jako jedną z cech charakterystycznych „labiryntu przedstawiającego”: K. Żyto, op. cit., s. 144.

<sup>181</sup> O focalizacji wewnętrznej można mówić wtedy, kiedy świat przedstawiony w utworze lub dany jego element przepuszczone zostały przez percepcję jednego z bohaterów (np. w przypadku „ujęć z punktu widzenia” lub wówczas, gdy pokazywane są sny bądź marzenia postaci), o focalizacji zewnętrznej – kiedy rzeczywistość diegetyczna przedstawiana jest z perspektywy narratora, nie należącego do świata przedstawionego. Więcej na ten temat zob.: P. Verstraten, op. cit., s. 96-124.

<sup>182</sup> D. Bordwell, op. cit., s. 89.

<sup>183</sup> Ibidem.

<sup>184</sup> Miller-Klejsa, op. cit., s. 184.

Gaibazzi, Costa, Rasori i Draifa wyglądają w nich tak samo jak w terażniejszości, mimo że, zgodnie z zasadą realizmu, powinni być o trzydzieści trzy lata młodszy. Terażniejszość i przeszłość przegładają się w sobie wzajemnie, wchodzą w skomplikowane i trudne do zdefiniowania związki. Mieszanie różnych płaszczyzn czasowych ma związek z psychoanalityczną płaszczyzną filmu – *Strategia pająka* opowiada przecież o synu, który powtarza drogę ojca. Ponadto, taki sposób przedstawiania retrospekcji wynika z epistemologicznych założeń reżysera: zagadnienie braku niezapomnianego dostępu do przeszłości to jeden z najważniejszych wątków w opowieści o Athosie Magnanim seniorze.

Z narratologicznego punktu widzenia najbardziej osobliwy jest fragment, w którym Draifa wspomina w obecności Athosa ostatnie spotkanie z Magnanim seniorem. W scenie z przeszłości kobieta wygląda identycznie jak w terażniejszości, z tą różnicą, że ubrana jest nie w białą sukienkę, lecz w białą koszulę nocną. W trakcie retrospekcji, stojąca w pozycji frontальной do kamery kobieta niespodziewanie zwraca się werbalnie do... Athosa juniora, który przynależy przecież do innego planu czasowego – do terażniejszości, a nie przeszłości. Staje się wówczas jasne, że scena ta nie odwzorowuje wiernie spotkania, które miało miejsce trzydzieści trzy lata wcześniej. Granice pomiędzy ramami modalnymi są zaburzone – nie wiadomo, w jakim stopniu jest to obiektywna relacja, w jakim subiektywne wspomnienie Draify, a w jakim opowieść o świecie wewnętrznym Magnanimo seniora<sup>185</sup> oraz jego syna. Jak mówił sam Bertolucci: „retrospekcje nie są w *Pająku* retrospekcjami, ale reprezentacjami tego, co się zdarzyło”<sup>186</sup>. Przeszłość nie jest w *Strategii pająka* czymś statycznym, stałym i niezmiennym. Funkcjonuje ona wyłącznie w ludzkiej pamięci oraz w narracjach stworzonych na podstawie minionych wydarzeń. Nie ma jednej przeszłości ani jednej Historii, jednak istnieją ślady autentycznej egzystencji jednostek, dzięki którym można próbować rekonstruować szczątkową chociażby prawdę.

c) gra z konwencjami przedstawiania subiektywności. Zdaniem Maurizio Viano, znawcy twórczości Pier Paolo Pasoliniego, jednym z celów audiowizualnej mowy pozornie zależnej jest zakwestionowanie skonwencjonalizowanych sposobów przedstawiania subiektywności w kinie. Viano, próbując wykorzystać teorię Pasoliniego do analiz jego dzieł, dostrzega mowę pozornie zależną w filmie *Mamma Roma* z 1962 roku. W finałowej scenie, kiedy bohaterka wygląda przez okno, pojawia się ujęcie z jej punktu widzenia, a po chwili ten sam obraz pokazany zostaje w znacznie większym zbliżeniu. Według Viano dwa następujące zaraz po sobie ujęcia,

<sup>185</sup> Sytuację komplikuje fakt, że scenie towarzyszy melodia *Attyli*, wiązana z postacią ojca, a nie symfonia Schönberga przypisana Draifie. W retrospekcji tej odnaleźć można prefigurację losu antyfaszystowskiego bohatera: ucieczka kobiety i dziecka przed lwem zwiastuje wyjazd żony i syna Magnanimo z Tary, a obława na zwierzę zapowiada śmierć mężczyzny – Niemcy próbują przykryć lwa czarną płachtą, która stanowi oczywisty symbol funeralny. Wydaje się, że Draifa nie jest świadoma wszystkiego, co zawiera się w historii, którą opowiada.

<sup>186</sup> E. Chaluja, S. Schadhauer, G. Mingrone, op. cit., s. 55.

przedstawiające ten sam obiekt z innej perspektywy, niszczą złudzenie widza, że ogląda subiektywny punkt widzenia bohaterki i wskazują na pośrednictwo narracji filmowej<sup>187</sup>. Lepszego materiału do studiowania figury narracyjnej tego typu dostarcza jednak *Strategia pająka*. Warto powrócić raz jeszcze do ujęcia, w którym bohater przyjeżdża na początku filmu do Tary. Athos staje przed kamienną kolumną i patrzy w górę, a kamera pokazuje tę sytuację za pomocą powolnego najazdu, zakończonego zbliżeniem na tył głowy mężczyzny. Ruch ten sugerować może, że w następnym ujęciu będziemy mieli do czynienia z perspektywą bohatera. Zgodnie z oczekiwaniami widza, pojawia się za chwilę ujęcie z punktu widzenia (*POV shot*), pokazujące przedmiot spojrzenia mężczyzny: tabliczkę z nazwą ulicy. Kamera prezentuje napis na tabliczce, przemieszczając się jednak od strony prawej do lewej, a więc niezgodnie z kierunkiem czytania w europejskim kręgu kulturowym. W kolejnym ujęciu widz spodziewa się zobaczyć twarz czytającego bohatera, ponieważ ujęcia z punktu widzenia wymagają przeciwużyć, które przedstawiają patrzący podmiot. Mężczyzna zostaje tymczasem pokazany w bardzo dalekiej odległości od kolumny z tabliczką. W takiej sytuacji widzowi nasuwa się pytanie – kto przed chwilą patrzył na tabliczkę?<sup>188</sup> Choć pojawia się w tej scenie rama modalna wskazująca na to, że podmiotem spojrzenia jest bohater, natychmiast zostaje ona zakwestionowana.

Inny zabieg narracyjny podobnego typu zastosowany został w scenie, w której Athos dostaje w twarz od nieznanego przybysza. Kamera pokazuje w półzbliżeniu zaspanego bohatera, otwierającego drzwi do swego pokoju. Kolejne ujęcie przedstawiane jest już z punktu widzenia Athosa: nieznany mężczyzna wymierza prawą ręką cios w stronę bohatera, zwalając go z nóg. Choć narracja sugeruje, że kamera „tkwi w oczach” Athosa, pięść zatrzymuje się podczas uderzenia tuż przed obiektywem, tak, jakby w ogóle nie dosięgnęła twarzy mężczyzny<sup>189</sup>. Sytuacja jest zatem paradoksalna: kamera w pełni identyfikuje się z bohaterem, ale narracja jednocześnie manifestuje swój dystans wobec niego. Konwencjonalność ujęć z punktu widzenia zostaje w ten sposób ironicznie obnażona. Bertolucci ujawnia ponadto umowność połączenia obrazu i dźwięku. Po ujęciu przedstawiającym uderzenie pojawia się obraz czarnego ekranu, symbolizujący zamroczenie głównego bohatera. Kadrowi temu towarzyszy hałaśliwy dźwięk przewracanych rzeczy, będący typową audialną ilustracją w scenach bójek. Ironia polega na tym, że za bohaterem nie znajdują się żadne przedmioty, które mogłyby się przewrócić i spowodować ów hałas. Bertolucci drwi z konwencjonalnych sposobów łączenia obrazu i dźwięku i pokazuje, że audiowizualne wiązania są w dziełach filmowych narracyjnymi konstrukcjami.

Zabiegi narracyjne, które traktować można jako realizację figury mowy pozornie zależnej

<sup>187</sup> M. Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolioni's Film Theory and Practice*, California 1993, s.94-95.

<sup>188</sup> Do analogicznego pytania – kto mówi w tekście? – skłania literacka mowa pozornie zależna.

<sup>189</sup> Zwraca na to uwagę również Bordwell: D. Bordwell, op. cit., s. 89.

nie zostały zastosowane w *Strategii pająka* jedynie w celu ironicznej dekonstrukcji kinematograficznych schematów. Mają one ścisły związek z tematyką filmu i nakreśloną w nim wizją podmiotu ludzkiego. Bertolucci opowiada w *Strategii pająka* o tym, jak indywidualna egzystencja zostaje w sferze kultury przekształcona w zbiór symboli i mitów. W efekcie najgłębsza istota wewnętrznego życia człowieka nigdy nie zostaje do końca rozpoznana. Nie można do niej dotrzeć również za pomocą „języka” filmowego, który nie dostarcza obiektywnych narzędzi do badania przeżyć jednostki. W *Strategii pająka* Bertolucci próbuje wniknąć w życie wewnętrzne bohatera, ale akcentuje jednocześnie fakt, że narracja filmu jest wyłącznie audiowizualną reprezentacją, a nie bezpośrednim odwzorowaniem doświadczenia postaci. Manifestacją powyższej strategii twórczej jest właśnie „narracja pozornie zależna”. Akcja filmu naznaczona jest nie tylko subiektywnością bohatera, lecz także metarefleksyjną aktywnością instancji narracyjnej, która nieustannie ujawnia swoją obecność i burzy złudzenie naiwnego mimetyzmu<sup>190</sup>. *Strategia pająka* opowiada zarówno o problemach Athosa Magnaniego z tożsamością, jak i o trudnościach towarzyszących konstituowaniu się podmiotu w filmie.

---

<sup>190</sup> Jak zauważa Viano, mowa pozornie zależna zmusza odbiorcę, by zrozumiał subiektywny charakter wszystkich „obiektywnych” przedstawień. Zob. M. Viano, op. cit., s. 93.



## Zakończenie

Dorobek artystyczny Bernardo Bertolucciego może sprawiać badaczom pewien problem, ponieważ wymyka się wszelkim próbom klasyfikacji. Trudno wpisać filmografię twórcy *Wiek XX* w jeden określony nurt lub powiązać z daną formacją artystyczną. Jak słusznie zauważa Tadeusz Miczka, urodzony w 1941 roku Bertolucci

należał przecież do pokolenia, które urodziło się za późno, aby wziąć udział w w najważniejszych przeobrażeniach kultury włoskiej, aby stać się grabarzem „kina papy” i poetyki „nagiej prawdy codzienności” spod znaku Cesare Zavattiniego. Zarazem zapoczątkowało ono zbyt wcześnie nurt kontestacji, aby w pełni identyfikować się w 1968 roku z buntem nastolatków, łatwo pogodzić się z kryzysem wielkich autorytetów moralnych i skutkami boomu gospodarczego w świecie komunikacji audiowizualnej<sup>191</sup>.

Napięcia charakterystyczne dla twórczości Bertolucciego widoczne są także w *Strategii pająka*. Opowiadając o jednym z przełomowych momentów w życiu mężczyzny, reżyser odwołuje się do klasycznych struktur mitycznych, ale aktualizuje je i osadza w historycznym kontekście. Najważniejsza płaszczyzna *Strategii pająka* dotyczy inicjacji głównego bohatera, który – aby uzyskać dojrzałość – musi zidentyfikować się z postacią ojca i ponieść ofiarę dla społeczeństwa. Inaczej niż w klasycznych mitach, podróż nie przynosi jednak spodziewanej odnowy ani mężczyźnie, ani społeczności miasteczka. Ofiarny gest Athosa pozbawiony jest transcendentnych odniesień, a sfera kultury, dla której mężczyzna wyrzeka się własnych pragnień ukazana zostaje jako czysta fikcja, wielka mistyfikacja. Podążanie drogą ojca, który wykreował własny mit, świadczy ponadto o braku silnej tożsamości bohatera, nie potrafiącego uwolnić się spod wpływu legendarnego rodzica. Jak zauważa Barthelemy Amengual, „kapitulacja syna jest tu tym bardziej katastrofalna, że główny impuls kreacyjny Bertolucciego polega na odrzuceniu ojca, ojców w ogóle – na ich odsunięciu lub ich symbolicznej śmierci”<sup>192</sup>. Edypalny konflikt zostaje przez Bertolucciego dodatkowo uzupełniony o znaczenia polityczno-historyczne. Włochy są przez reżysera przedstawione jako skostniała kraina symboli i legend, „ziemia ojców”, którym nie są w stanie przeciwstawić się słabi synowie. Łączenie subiektywnej historii podmiotu z szerszą historyczno-społeczną syntezą to jedna z najbardziej charakterystycznych cech kina Bertolucciego<sup>193</sup>. W

<sup>191</sup> T. Miczka, op. cit., s. 6.

<sup>192</sup> B. Amengual, op. cit., s. 65-66.

<sup>193</sup> Więcej na ten temat zob.: R. Burgoyne, *The Somatization of History in Bertolucci's 1900*, „Film Quarterly” 1986, nr

*Konformiście* opowieść o mężczyźnie, który próbuje za wszelką cenę ukryć przed społeczeństwem swą inność, jest punktem wyjścia do refleksji na temat genezy faszyzmu. W *Wieku XX* burzliwa relacja pomiędzy dwoma przyjaciółmi – ubogim chłopem i plantatorem – staje się symbolicznym odzwierciedleniem walki klas w dwudziestowiecznych Włoszech. W przygodach trojga studentów z *Marzycieli* zawarta została krytyczna analiza kontestacyjnych ruchów maja 1968 roku, etc. Zaznaczyć trzeba jednak, że filmy Bertolucciego nie są nigdy politycznymi plakatami i nie próbują udowodniać żadnych historiograficznych tez. W centrum dzieł zawsze znajduje się podmiot ludzki, a Historia przedstawiana jest z perspektywy jego subiektywnych doświadczeń. Z pewnością właśnie ten element decyduje o atrakcyjności filmów włoskiego reżysera nawet wówczas, gdy ich polityczna tematyka dawno już przebrzmiała.

*Strategia pająka* jest nadal aktualna, ponieważ porusza tematy uniwersalne, takie jak wchodzenie w dojrzałość czy konfrontacja z archetypami rodziców. Film traktować można również jako dyskurs na temat obecności pierwiastków natury i kultury w ludzkim życiu. Do antropologicznych rozważań tego typu skłania chociażby wieloznaczny tytuł filmu. Tadeusz Miczka referuje, co na temat „strategii pająka” mówił sam Bertolucci:

„Wszystkie samice pająka zamierzają pożreć swojego partnera zaraz po spółkowaniu, gdy jest on osłabiony, dlatego samiec – wyczuwając podniecenie samicy – zaczyna kręcić się wokół niej w pewnej odległości, podnieca się, masturbuje, gromadzi spermę w widoczny sposób, ale czeka i dopiero wtedy, gdy odzyskuje siły, idzie zapłodnić swoją partnerkę”<sup>194</sup>.

Interpretacja ta została przez badaczy uznana za „metaforę początku kultury, polegającej na kontroli nad naturą, na stosunku do własnej osobowości, zarazem nieautentycznym i nieuchronnym”<sup>195</sup>. Eksplikacja ta może wydawać się zbyt wykoncypowana, jednak znajduje potwierdzenie w filmie. Bertolucci wielokrotnie akcentuje w *Strategii pająka*, że kultura podszyta jest obecnością natury, instynktów i pragnień, które w każdej chwili mogą wymknąć się spod kontroli człowieka. Nie tylko postać Draify, lecz cały świat przedstawiony w filmie przeniknięty jest „dzikimi” impulsami. Przykładem może być scena, w której Costa napada na „zdrajcę” Magnaniego, przybierając pozę byka przystępującego do ataku. Co znaczące, jedną z najważniejszych inspiracji wizualnych dla Bertolucciego i Storaro było malarstwo naiwne Antonia Ligabue. Na zamieszczonych w prologu obrazach widnieją rozmaite dzikie zwierzęta, które skojarzyć można później z bohaterami filmu. Przedstawiające bujną roślinność kadry ewokują prymitywistyczne malarstwo włoskiego artysty –

---

1, s. 7-14.

<sup>194</sup> T. Miczka, op. cit., s. 19.

<sup>195</sup> Wyjaśnienie to przytacza – z pewną dozą ironii – Andrzej Michalski. Niestety badacz nie podaje do czyjej interpretacji się odwołuje. Zob. A. Michalski, op. cit., s. 283.

Tara zostaje w ten sposób przyrównana do dżungli.

Kultura – przestrzeń mitów i symboli – nie jest jednak przedstawiona w *Strategii pająka* na modłę oświeceniową jako sfera przyjazna dla człowieka. Powoduje ona alienację jednostki, podporządkowuje sobie rzeczywistość i zawłaszcza ją dla swoich celów. Rozdarty pomiędzy naturą a kulturą, zdeterminowany przez genetyczne uwarunkowania, irracjonalne popędy i okoliczności historyczne podmiot ludzki skazany jest na niespełnienie.

Doświadczenie wewnętrzne Athosa przedstawione zostaje w *Strategii* za pomocą nowoczesnego, metarefleksyjnego języka filmowego. Reżyser niemal od samego początku twórczości obnażał w swoich dziełach mechanizmy tworzenia kina, a praktyka ta przybierała bardzo różne formy. Zrealizowane zgodnie z poetyką nowofalową dzieła z lat 60. – takie jak *Przed rewolucją* czy *Partner* – łamią zasady kina klasycznego w sposób demonstracyjny i radykalny. Również w *Strategii pająka* zastosowanych zostało wiele niekonwencjonalnych zabiegów: twórca narusza np. podstawowe zasady montażu. Reżyser odrzuca kategorię realizmu uznając ją za czystą konwencję i nieustannie podkreśla sztuczność świata przedstawionego. Zainteresowanie samym sposobem opowiadania, mnożenie intertekstualnych odniesień<sup>196</sup> oraz żonglowanie stylami sytuują twórczość Bertolucciego na pograniczu modernizmu i postmodernizmu<sup>197</sup>. Estetyzm, dwuznaczność i zamiłowanie do przesady przybiorą najbardziej ekstremalną formę w późniejszym *Księżycu*. Psychoanalityczna opowieść o romansie syna i matki zaprezentowana będzie jako campowy melodramat, ironicznie operujący kiczem. W *Strategii pająka* Bertolucci w większym stopniu jest zajęty refleksją nad środkami przekazu niż postmodernistyczną zabawą konwencjami.

W labiryncie narracji stworzonym w adaptacji opowiadania Borgesa łatwo się zagubić. Wielu badaczy przyjmowało więc, że film stanowi łamigłówkę nie do rozwikłania, „jest wewnętrznie sprzeczny i myli tropy”<sup>198</sup>. *Strategia pająka* faktycznie daleka jest od jednoznaczności i otwarta na wielość interpretacji, wydaje się jednak, że rozrzucone przez reżysera znaki konsekwentnie się ze sobą łączą, tworząc reprezentację życia wewnętrznego bohatera. Opowieść o Athosie Magnanim pozostaje jednym z najbardziej interesujących dzieł Bertolucciego właśnie ze względu na drobiazgowo przemyślaną formę dzieła. *Strategia* zachwyca pracą kamery, bogatą w znaczenia scenografią, żywą kolorystyką i znakomitym wykorzystaniem muzyki. Jednocześnie film pobudza do refleksji – nad życiem wewnętrznym człowieka, ale też nad formą filmową, która o nim

<sup>196</sup> Interteksty przywoływane w *Temacie zdrajcy i bohatera* przez Borgesa – *Juliusz Cezar* i *Makbet* Williama Szekspira – zostają w *Strategii pająka* uzupełnione o wiele innych artystycznych odniesień. W filmie odnaleźć można tropy odsyłające do twórczości Giuseppe Verdiego, Giorgia de Chirica, Antonia Ligabue, René Magritte’a, Giovanniego Pascoliego i Giacomo Leopardiego.

<sup>197</sup> Warto wspomnieć, że Karsten Witte uważa Bertolucciego za „kwintesencję nowoczesności” i określa mianem „późnego manierysty kina”. Zob. K. Witte, op. cit., s. 162-163.

<sup>198</sup> A. Garbicz, op. cit., s. 298.

opowiada.

*Strategia pająka* zawiera wiele elementów charakterystycznych dla wcześniejszych dzieł reżysera, jednak zapowiada pewien zwrot w jego twórczości. Filmy zrealizowane po 1970 roku będą znacznie bardziej komunikatywne i otwarte na dialog z widzem od radykalnych eksperymentów z lat 60. Przybierać będą bardzo różne formy: od kameralnych, intymnych opowieści (*Ostatnie tango w Paryżu*, *Rzymska opowieść*, *Ja i Ty*), po monumentalne epepeje historyczne (*Wiek XX*, *Ostatni cesarz*). Mimo wielości wykorzystywanych estetyk, Bertolucci pozostaje wierny tematom i zagadnieniom, które nurtowały go od samego debiutu. Włoskiego reżysera najbardziej interesuje złożona struktura psychiczna bohaterów, ich zmagania z kompleksami wyniesionymi z dzieciństwa oraz funkcjonowanie jednostek w Historii. Filmy Bertolucciego opowiadają również o samym kinie, do którego reżyser podchodzi z mieszaną miłości i sceptycyzmu. Wszystkie te cechy najpełniej objawiają się właśnie w *Strategii pająka*.

## BIBLIOGRAFIA

- Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. Jolanta Mach, Warszawa 1978.
- Bałus Wojciech, *Mundus melancholicus: melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.
- Barthes Roland, *Camera lucida*, tłum. Wojciech Michera, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, oprac. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba, Warszawa 2012.
- Barthes Roland, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.
- Bellantoni Patti, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. Monika Dańczyszyn, Warszawa 2010.
- Berliner Arthur K., *Psychoanalysis and society: the social thought of Sigmund Freud*, Washington 1983.
- Bernardo Bertolucci. *Interviews*, pod red. Fabiena S. Gerarda, T. Jeffersona Kline'a i Bruce'a Sklarewa, Missisipi 2000.
- Bernardo Bertolucci w opinii krytyki zagranicznej, opracował Tadeusz Miczka, Warszawa 1993.
- Bieńczyk Marek, *Melancholia: o tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1997.
- Biały Eugeniusz, *Narracja a rama modalna dzieła filmowego – uwagi analityczne*, [w:] *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*, pod red. Marka Hendrykowskiego, Poznań 1982.
- Bordwell David, *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985.
- Borges Jorge Luis, *Labirynt*, przeł. Edward Stachura, [w:] E. Stachura, *Wiersze poematy, piosenki, przekłady*, Warszawa 1982.
- Borges Jorge Luis, *Temat zdrajcy i bohatera*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] idem, *Fikcje*, Warszawa 1972.
- Burgoyne Robert, *The Somatization of History in Bertolucci's 1900*, „Film Quarterly” 1986, nr 1.
- Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. Andrzej Jankowski, Poznań 1997.
- Cirlot Juan Eduardo, *Podróż*, [w:] *Słownik symboli*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2000.

- Conrad Joseph, *Smuga cienia*, przeł. Jan Józef Szczepański, Wrocław – Warszawa – Kraków 1994.
- Crisp Deborah, Hillman Roger, *Verdi and Schoenberg in Bertolucci's „The Spider's Stratagem”*, „Music and Letters” 2001, nr 2.
- Dayan Daniel, *Widz wpisany w obraz*, przeł. Alicja Helman. „Film na Świecie” 1989, nr 369.
- Deleuze Gilles, *Kino. Obraz-ruch. Obraz-czas*, przeł. Janusz Margański, Gdańsk 2008.
- Freud Sigmund, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1992.
- Freud Sigmund, *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, [w:] idem, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1997.
- Freud Sigmund, *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis and Other Works*, [w:] idem, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, pod red. James Stracheya, tom VII (1932-1936), London 1964.
- Garbicz Adam, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż czwarta 1967-1973*, Kraków 2000.
- Głowiński Michał, *Mity przebrane: Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marcholt, labirynt*, Kraków 1990.
- Gross Rudlof, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, przeł. Anna Porębska, Warszawa 1990.
- Jung Carl Gustav, *O naturze kobiety*, wybór i przekład Magnus Starski, Poznań 1992.
- Jung Carl Gustav, *Symbole przemiany*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 1998.
- Kline Thomas Jefferson, *Orfeusz transcendujący. Ostatnie tango w Paryżu Bertolucciego*, tłum. , „Konteksty: polska sztuka ludowa” 1992, nr 3/4 (218-219).
- Kłys Tomasz, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kowalski Krzysztof, Krzak Zygmunt, *Tezeusz w labiryncie*, Warszawa 2003.
- MacDonald Malcolm, *Schoenberg*, New York 2008, s. 194.
- Mann Maurycy, *Literatura włoska*, Warszawa 1933.
- Matteo Sante, *History as a Web of Fictions: Plato, Borges, and Bertolucci*, „Weber Studies: An Interdisciplinary Humanities Journal” 1989, nr 2.
- Michalski Andrzej, *Świat w teatrze według Bernarda Bertolucciego*, „Kwartalnik Filmowy” 2000,

nr 31-32.

Miller Nancy K., *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. Krystyna Kłosińska i Krzysztof Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. Anny Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego, Kraków 2006.

Miller-Klejsa Anna, *Resistenza we włoskim filmie fabularnym*, Łódź 2013.

Orr John, *Contemporary Cinema*, Edinburgh 1998.

Pasolini Pier Paolo, *Po ludobójstwie. Eseju o języku, polityce i kinie*, red. Mateusz Werner, Warszawa 2012.

Petkovic Nicolas, *Re-Writing the Myth, Rereading the Life: The Universalizing Game in Pier Paolo Pasolini's Edipo Re*, „American Imago” 1997, nr 1 (54).

Pierzchała Anita, *Bernardo Bertolucci. Podróże*, [w:] *Autorzy kina europejskiego II*, pod redakcją A. Helman i A. Pitrusa, Kraków 2005.

Podemski Piotr, *Giovinetta: młodzież i mit młodości w faszystowskich Włoszech*, Warszawa 2010.

Półczyńska Ewa, *Topos labiryntu w dwudziestowiecznych narracjach seryjnych*, Toruń 2008.

Portelli Alessandro, *Myth and Morality in the History of the Italian Resistance: the Hero of Palidoro*, „History Workshop Journal” 2012, nr 74 (11).

Serra Silvana, *Emotion and Cognition in the Films of Bernardo Bertolucci*, Leicester 2012.

Słodczyk Rozalia, *Oblicza metafikcji – na przykładzie Fikcji Borgesa*, „Tekstualia” 2006, nr 5(7).

Syska Rafał, *Filmowy neomodernizm*, Kraków 2014.

Toohey Peter, Toohey Kathleen, *Giorgio de Chirico, Time, Odysseus, Melancholy and Intestinal Disorder*, [w:] Toohey Peter, *Melancholy, Love and Time: Boundaries of the Self in the Ancient Literature*, Michigan 2004.

Tomasik Wojciech, *Od Bally'ego do Banfield i dalej: sześć rozpraw o „mowie pozornie zależnej”*, Bydgoszcz 1992.

Turner Victor, *Gry społeczne, pola i metafory: symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. Wojciech Usakiewicz, Kraków 2005, s.204.

*Verdi's Opera Il Trovatore*, trans. by T.T. Baker, Boston 1900.

Verstraten Peter, *Film Narratology*, translated by Stefan van der Lecq, London 2009.

Viano Maurizio, *A Certain Realism. Making Use of Pasoloni's Film Theory and Practice*,

California 1993.

Vogler Christopher, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. K. Kosińska, Warszawa 2010.

Wenerska Wioletta, *Romantyczne fantazmaty demonicznej kobiecości*, Toruń 2011.

White Hayden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. Ewy Domańskiej i Marka Wilczyńskiego, Kraków 2000.

Wołoszynow Walentin, *Z historii form wypowiedzi w konstrukcjach języka*, przeł. Zygmunt Saloni, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, opracowała M. R. Mayenowa, Warszawa 1970.

Żyto Kamila, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, Łódź 2010.

Strony internetowe

<http://www.empower-yourself-with-color-psychology.com/>

<http://www.gutenberg.org/>

<http://www.symbolism.org/>

<http://www.tarotteachings.com>

Źródła ilustracji

[http://annex.guggenheim.org/collections/media/full/76.2553.102\\_ph\\_web.jpg](http://annex.guggenheim.org/collections/media/full/76.2553.102_ph_web.jpg) [dostęp: 06.05.2014]

<http://972mag.com/wp-content/uploads//2011/06/giorgio-de-chirico-mystery-and-melancholy-of-a-street2.jpg>) [dostęp: 06.05.2014]



## FILMOGRAFIA

STRATEGIA PAJĄKA (Strategia del Ragno)

Reżyseria: Bernardo Bertolucci.

Scenariusz: Marilù Parolini, Edoardo De Gregorio, Bernardo Bertolucci. Oparty na motywach opowiadania *Temat zdrajcy i bohatera* (*Tema del traidor y del héroe*) Jorge Luisa Borgesa.

Zdjęcia: Vittorio Storaro, Franco Di Giacomo.

Montaż: Roberto Perpignani.

Dźwięk: Giorgio Pelloni.

Wykonawcy: Giulio Brogi (Athos Magnani, ojciec i syn), Alida Valli (Draifa), Pippo Campanini (Gaibazzi), Tino Scotti (Costa), Franco Giovanelli (Rasori), Allen Midgette (Żeglarz) i inni.

Produkcja: Rai Uno Radiotelevisione, Red Film, Włochy 1970.

Czas: 94 min.