

Wbrew szkolnym nawykom i oczywistościom suflowanym przez zdrowy rozsądek, czytanie to nie jest letnia przygoda. Przeciwnie: to złożony proces, o którego szczegółach tak naprawdę wciąż niewiele wiemy.

„Podczas czytania, kiedy oczy przebiegają druk, w naszej głowie dzieje się coś naprawdę niewiarygodnego. Przez umysł płyną strumienie obrazów, dźwięków, niezwykłych, często bardzo osobistych skojarzeń, innych w wypadku różnych czytelników, ale także w przypadku tego samego czytelnika, jeśli czyta książkę w zmienionych okolicznościach lub po wielu latach. Reaguje inaczej, odczuwa i myśli co innego. Za każdym razem tworzy – tak, właśnie tworzy – nową wersję książki. (...) Ja, jako pisarz, dostarczam jedynie materiałów, narzędzi. Tworzę to, z czego czytelnik buduje powieść lub wiersz. Najważniejszy proces tworzenia następuje w trakcie lektury”<sup>1</sup>.

Postępowanie za tekstem to podróż szczególna. To działanie prywatne, intymne i – jak upiera się Harry Mathews – głęboko twórcze. Ruch jest teraz po naszej stronie. Czytanie to projektowanie światów możliwych, intrygująca wyprawa w nieznanne. Choć warto od razu dodać, że materializowanie fikcji w głowie czytelnika przypomina pisanie na piasku, kreślenie figur w powietrzu. To skomplikowana i wysoce niejasna gra rozumu, pamięci i wyobraźni. Czytając, tworzymy terytoria o niewyraźnej charakterystyce i zmiennych granicach. Zaludniamy je bohaterami konstruowanymi na nasz obraz i podobieństwo, powołujemy do życia geografie o tylko nam znanych parametrach. Tak czy inaczej, literackie światy zyskują dla nas – mocniejszy lub słabszy – status rzeczywistości. Idą często za nami przez życie, albo my idziemy za nimi.

Dobrze więc: iść za tekstem. Za tekstem, ale dokąd? Jeśli prawdą jest, że literatura szczególnie uaktywnia w nas, czytelnikach, utajone moce wyobraźni, że zaprasza do konstruowania własnych światów, to nie od rzeczy będzie zapytać: gdzie one są? I jak istnieją? Są takie mapy, na których można je oznaczyć, czy to tylko chimeryczne, zmienne kartografie naszych domniemań i projekcji? Jeśli czytanie jest zaproszeniem do podróży, to dokąd zmierzamy biorąc tekst za początek marszruty? Do jakich krajów biegnie ta podróż? I komu ją opowiemy?

## 2.

Wszystko w tym opowiadaniu zachwyca. Powierzchnownie rzecz ujmując, to co w nim najważniejsze, zdaje się proste i podane niemal na tacy, ale jeśli nawet tak jest w istocie, ta krótka narracja nie staje się przez to mniej intrygująca. Zrazu tekst wygląda na pewien szkic, ćwiczenie z wyobraźni, może wprawkę do solidniejszego opowiadania. Ale nie bądźmy naiwni, wszystko tu jest precyzyjnie skalkulowane i dokładnie domyślane, od samego początku do samego końca. A początek jest taki:

## Realne fikcje. Iść za tekstem

„Pod niewątpliwym wpływem Chestertona (który wynalazł i upiększał wykwintne tajemnice) oraz radcy dworu Leibniza (który wymyślił wprzód ustanowioną harmonię) wyobraziłem sobie ten temat, o którym być może napiszę i który już mnie w jakiś sposób usprawiedliwia, podczas zbędnych popołudni. Brakuje tu jeszcze szczegółów, potrzebne są poprawki i dociągnięcia; pewne miejsca tej historii nie zostały mi jeszcze objawione; dzisiaj, 3 stycznia 1944, dostrzegam ją w ten sposób. Akcja przebiega w jakimś uciśnionym, lecz nieposkromionym kraju: w Polsce, Irlandii, Republice Weneckiej, w którymś z państw bałkańskich czy Ameryki Południowej... Lub inaczej: akcja przebiegała. Choć bowiem narrator jest współczesny, czasem jego opowiadania jest połowa czy początek XIX stulecia. Powiedzmy (dla wygody narracji), Irlandia. Powiedzmy, rok 1824. Narrator nazywa się Ryan. Jest prawnikiem młodego, bohaterskiego, zamordowanego Fergus Kilpatricka, którego grób został w tajemniczy sposób zbezczeszczone, którego imię zdobi wiersze Browninga i Hugo, którego pomnik dominuje nad szarym wzgórzem wśród czerwonych bagien”<sup>2</sup>.

Tak rozpoczyna się krótkie, czterostronicowe zaledwie, opowiadanie *Temat zdrajcy i bohatera* – jedna z olśniewających miniatur Borgesa. Narratorem tej opowieści wydaje się Ryan, ale faktycznie jest nim ktoś inny, ktoś, kto na jego słowa jedynie się powołuje i je streszcza. Ryan ma naturę detektywa, jest bardzo bystry i dociekliwy, odznacza się niezwykłą erudycją. Odkrycie, którego dokonuje jest doniosłe. Zmienia bowiem solidnie, powielaną przez pokolenia, kanoniczną wersję przeszłości, odwraca radykalnie jej znaki: okazało się bowiem, że wbrew oficjalnie kolportowanej przez lata budującej narracji Kilpatrick nie był bohaterem powstania, ale jego zdrajcą. Z odsłoniętych szczegółów zdarzenia wyłania się zupełnie nowy kształt minionego. Przyłapany na zdradzie Kilpatrick, w patriotycznym porywie prosi, by ten fakt nie wyszedł na jaw. W tym celu podjęto decyzję o jego zabójstwie w dublińskim teatrze. Wszystko zostało przygotowane do ostatniego

szczegóły, w rolę aktorów wcielili się jego dawni przyjaciele.

„Nolan, naglony czasem, nie był w stanie dokładnie przemyśleć okoliczności realizacji tego projektu; musiał wzorować się na innym dramaturgu, angielskim wrogu, Williamie Szekspirze. Powtórzył sceny z *Makbeta* i *Juliusza Cezara*. Jawne i ukryte przedstawienie zajęło wiele dni. Skazany przybył do Dublinu, dyskutował, działał, przemawiał, potępiał, wygłaszał patetyczne słowa, a każdy z tych czynów które przydawałyby mu chwały, był z góry ustalony przez Nolana. Setki uczestników współpracowały z głównym aktorem; rola jednych była długa i złożona, innych prosta i chwilowa”<sup>3</sup>.

Ustalonego wcześniej dnia ma miejsce ostatni akt trwającego wiele dni spektaklu: podczas przedstawienia teatralnego (szekspirowski z ducha koncept teatru w teatrze!) anonimowa kula przerywa życie Kilpatricka. Jego skrytobójcza śmierć stała się silnie oddziałującym na wyobraźnię Irlandczyków zarodkiem mitu bohaterskiego, przyspieszyła też wybuch powstania.

Co istotne: żmudne i drobiazgowo dochodzenie Ryana doprowadza go finalnie do wniosku, że historia Kilpatricka w najzupełniej nieprawdopodobny, ale i najzupełniej realny sposób jest powtórzeniem pewnych faktów znanych z historii i literatury – w tym przypadku matrycą wydarzeń zainscenizowanych w Dublinie, była śmierć Juliusza Cezara, a pewne wątki z *Juliusza Cezara* Szekspira posłużyły za kanwę spiskowego scenariusza. Więcej: na podstawie tej opowieści Ryan buduje zręby swojej amatorskiej historiozofii (niepokojąco podobnej do wizji samego Borgesa...). Sugeruje mianowicie, że fakty z przeszłości tworzą ciąg elementarnych prefiguracji, które przypominają jakiś załążkowy, prymordialny klębek, z którego historia wysnuwać będzie swoje nitki. Inaczej mówiąc, że to, co zwykliśmy nazywać historią tworzy stała i niezmienna oś, której zaledwie powtórzeniem są zapisane w kronikach i znane nam z autopsji realne zdarzenia. Snuje więc rozważania o jakiejś tajemniczej, kolistej formie czasu, mówi o dziejach przenikniętych nieustającą repetycją, o istnieniu w historii zarysów jakiegoś przedustawnego „rysunku, którego linie powtarzają się”<sup>4</sup>. W opowiadaniu Borgesa, i to od samego początku, od pominiętego przeze mnie motta z wiersza *The Tower* Yeatsa (w którym pojawia się, ogrywany dalej fabularnie, motyw „platońskiego roku”, pochodzący z rozważań pomieszczonych przez filozofa w *Timajosie*), znajdziemy czytelne sugestie do tego, by scenę dziejową traktować jako arenę wiecznego powrotu zdarzeń, jako przestrzeń znaczących powtórzeń. Historia pojmowana jest tu najpierw jako zbiór znaczących precedensów. Coś ważnego przydarza się w odległej historii jak gdyby wyłącznie po to, by antycypować przyszłe wydarzenia. A zatem wszystko, co ma się dopiero wydarzyć, w pewnym sensie już się wydarzyło, a w każdym razie zostało zapowiedziane w przeszłości. Linia jest fałszywą metaforą procesu historycznego. Okazuje się, że

wbrew zdrowemu rozsądkowi i naszym przyzwyczajeniom historia nie jest przestrzenią oryginalności, przeciwnie: ona jedynie kopiuje samą siebie. Zmienność jest iluzją rozumu, w istocie wszystko, co esencjalnie trwałe wcześniej czy później powraca, zmienia jedynie swą zewnętrzną postać. W śmierci Juliusza Cezara tkwi już w utajeniu śmierć Kilpatricka, tak jak w śmierci Kilpatricka dostrzec można niejasno kontury śmierci Lincolna, zastrzelonego kilkadziesiąt lat później w teatralnej łoży...

Historia skrytobójczej śmierci Kilpatricka, jego cudowna przemiana ze zdrajcy w bohatera ma miejsce, przypomnijmy, w Dublinie. Borges oczywiście żartuje sobie z nas sugerując, że ta historia mogłaby się zdarzyć wszędzie: wszędzie, czyli gdziekolwiek. I że tylko całkowitym losu zrządzeniem (czyli: autorskim przypadkowym wyborem), akcja tej hipotezy historiozoficznej umieszczona została w Irlandii a nie w Polsce. Oczywiście, że ta opowieść musiała zostać zainstalowana w Dublinie, w stolicy kraju walczącego z brytyjskim agresorem. Wtedy bowiem można było wygrać solidniej kontekst brytyjski, inaczej mówiąc: wprowadzić w tę historię, nieledwie naturalnie, silny intertekst w postaci tragedii Szekspira. Dopiero wówczas te narracyjne klocki zaczynają lepiej do siebie pasować, a my bez trudu dajemy się w tę pułapkę złapać.

Ale gdzie dokładnie zdarzyła się ta krwawa historia z heroicznym i patriotycznym morałem? Borges jest powściągliwy w opisie miejsca zdarzenia: „Kilpatrick został zabity w teatrze, ale za teatr posłużyło mu całe miasto, i były całe rzesze aktorów, i dramat ukoronowany jego śmiercią wypełnił wiele dni i wiele nocy”<sup>5</sup>. Niewiele tego. Zbyt mało, by dać pożywkę czytelniczkiej wyobraźni. Ale nie bądźmy może tak dociekliwi, opowiedziana przez Borgesa historia pochodzi z tomu zatytułowanego *Ficciones*, żywiołem tych opowieści jest nieokiełznana fabulacja i świat fikcjonalny. Jego opowiadanie nie jest przecież reportażem czy przewodnikiem po mieście. To nie literackie odzwierciedlenie Dublina realnego (cokolwiek by ta „realność” miała bliżej znaczyć). Autor najwyraźniej nie ma ambicji narysowania wiernego historycznie portretu miasta, jak dzieje się to choćby w fotograficznych nieomal próbach Joyce’a zawartych w jego *Ulyssesie*<sup>6</sup>. U Borgesa zupełnie inaczej: Dublin funkcjonuje jako umowny znak, jest ostentacyjnie zrobiony ze słów, i to niewielu słów. Obraz irlandzkiej stolicy szeleści papierem, jest tu ledwie zasugerowany i podany nam do wierzenia. Jakby dla przypomnienia, że wraz z bohaterami opowiadania jesteśmy w literaturze, nie w rzeczywistości...

Jeśli ten Dublin jest do czegoś podobny to raczej do teatralnej sceny, więcej: on naprawdę jest teatrem! Literacka kreacja miasta nadzwyczaj wiarygodnie ukonkretnia trafność szekspirowskiej (co za błogosławiony przypadek!) frazy: *all the world is a stage* (*As you like it*). Miasto staje się światem zaludnionym aktorami, rozległym *el gran teatro del mundo* (by przywołać tu

jeszcze stosownie Calderona), w którym każdy odgrywa przypisaną mu scenariuszem rolę. Dublin odrywa się tu może od swojego realnego substratu, ale – rzecz by można – w zamian za to celuje wprost w polisemantyczną metaforę. Staje się przestrzenią o chybliwej ontologii, miejscem nieoczekiwanej przemiany, miejscem, w którym (jak to w teatrze) wszystko może się zdarzyć, z całkowitą zamianą biografii włącznie.

Arturo Marcelo Pascual, trafnie rekonstruuje gry Borgesa z rzeczywistością, pokazuje że to, co najciekawsze dzieje się u niego właśnie w stałym napięciu pomiędzy fikcjonalnym a rzeczywistym:

„Ponieważ sztuka jest w swej istocie nierealna, zadaniem pisarza jest sprawić, aby to, co realne, wydawało się fikcyjne, a to, co fikcyjne, wydawało się realne; aby podzielić się z czytelnikami, którzy uważają się za istoty realne, obawą, iż są oni bytami wymyślonymi. Dlatego w swoich opowiadaniach Borges stosuje zwykle zabieg polegający na ciągłym przechodzeniu z jednej sfery do drugiej. Tak jest w *Temacie zdrajcy i bohatera*, gdzie autor relacjonuje wymyśloną historię, potem zestawia ją z faktem historycznym, aby odkrywać na koniec, że niektóre szczegóły zostały zapowiedziane w jednej z tragedii Szekspira. Zaciera się tu różnica między tym, co realne, a tym, co wyobrażone; oba te elementy mieszają się, tworząc nierozdzielalną całość”<sup>7</sup>.

Tę trwałą oscylację między realnym i fikcyjnym w twórczości Borgesa podkreślał też George Steiner, zwracając szczególnie uwagę na zachwianie poczucia realności w kontakcie z prozą autora *Kolistych ruin*. Tym razem wskazuje on na te właściwości jego tekstów, które przybliżają ich strukturę do logiki onirycznej:

„Logika snu – Borges często pyta nas czy my sami (także nasze sny), nie zostaliśmy wyśnieni przez kogoś innego – wygenerowała kilka z najbardziej inteligentnych, oryginalnych krótkich opowiadań w literaturze Zachodu. (...) Ich zwięzła perfekcja, podobna do doskonałości wybitnego wiersza, buduje zamknięty świat (z czytelnikiem niezdolnym z niego uciec), który wszakże jest otwarty na najdalszy rezonans. (...) Gdyby Borges nie napisał nic oprócz *Fikcji* (1956) i tak zająłby miejsce pośród kilku największych wizjonerów (*dreamers*) od czasów Poe’a i Baudelaire’a. Pogłębił on pejzaż naszej pamięci, a to jest znak prawdziwie wielkiego artysty”<sup>8</sup>.

Pisałem już kiedyś o wspomnianym opowiadaniu Borgesa, ale wtedy interesował mnie, by tak rzec, „tekst sam w sobie”, wyłożona w nim dość czytelnie filozoficzna treść<sup>9</sup>. Teraz pomijam historiozoficzną esencję czy, jak chce krytyk, „metafizyczną spekulację”, obecną silnie także w innych jego *short stories*<sup>10</sup>. Chcę raczej pójść za tekstem, dokładniej: chcę spróbować wyjść z tekstu w stronę rzeczywistości pozatekstowej, dlatego też nie

będzie mnie interesować już historiozoficzny koncept w nim przedstawiony, ale przede wszystkim przestrzeń opisanego w opowiadaniu dramatu głównego bohatera: irlandzki Dublin. Racje tej dziwacznej może decyzji interpretacyjnej wyjaśnią się, mam nadzieję, w dalszej części rozważań. Teraz powiedzmy tyle, że podyktowała ją sama materia zdarzeń...

Jeśli tak myśleć o literackim drobiazgu Borgesa to stwierdzić trzeba od razu, że Dublin z jego opowiadania w sensie „realistycznej” ontologii literackiej *nie jest*, autor zupełnie nie stara się o osiągnięcie marnego nawet „efektu realności”, bo najwyraźniej przyświecają mu inne od dokumentalnych czy „realistycznych” cele. Wizerunek literacki miasta nie daje wyobraźni czytelniczej dużej szansy, istnieje raczej w trudno definiowalnej przestrzeni „pomiędzy”. Dublin istnieje w tekście Borgesa gdzieś na skraju fikcji, na skraju snu, przejmując od nich swoje nierzeczywiste istnienie. Mieści się „wszędzie i nigdzie”, jest miejscem bez uchwytnych i rozpoznawalnych właściwości. Ale to nie oznacza, że jest miejscem o całkowicie pustej semantyce. To jest coś więcej niż tylko łatwa do odnalezienia kropka w niemej kartografii. Borgesowski Dublin jest semioforem szczególnym, to raczej ślad rzeczywistego, nazwa, która przywołuje mniej lub bardziej mgliste skojarzenia i którą czytelnik może wypełniać niemal dowolną treścią. To prawda: spoza liter nie widać w ogóle pierwowzoru, ale ten indeks (w rozumieniu Peirce’a) do czegoś przecież odsyła, coś sugeruje – choćby tylko przez obciążoną semantycznie nazwę własną<sup>11</sup>. Tak czy inaczej, ten ślad jest obietnicą i mocno oddziałuje na wyobraźnię. Dzieje się tak dzięki nieredukowalnej różnicy między śladem i światem, do którego ślad odsyła:

„Między śladem i tym, co ślad zostawił, tkwi napięcie niejednoznaczne i niedoskonałe wskazania, większej lub mniejszej odpowiedniości, dystans nieraz tak odległy, że szyfr kryjący się w śladzie nie pozwala się odczytać. Nieadekwatność należy do istoty śladu. Nieadekwatność, która – paradoksalnie stanowi jedyną wskazówkę dla poszukującego, jedyną nić Ariadny, pozwalającą się tropić. Tropienie więc wymaga przekroczenia postaci znaku, transcendowania formy jego obecności”<sup>12</sup>.

Otóż właśnie. W opowiadaniu Borgesa Dublin, główne miejsce akcji, jest przestrzenią o słabej ontologii, istnieje na pograniczu nieistnienia. Jest niejasnym znakiem, zaledwie migotliwym śladem. Tak, ale ślad – każdy ślad – zawsze jest wyzwaniem dla pracy wyobraźni i dla poznającego rozumu. Uchwycimy się więc tego – jakże wątego, jakże nieadekwatnego – dublińskiego śladu, irlandzkiej nici Ariadny, by zobaczyć, w którą stronę nas poprowadzi. I czy w ogóle gdzieś poprowadzi.

### 3.

Na pustej stacji zatrzymuje się pociąg, wysiada z niego mężczyzna z walizką i marynarz, dźwigający na ra-

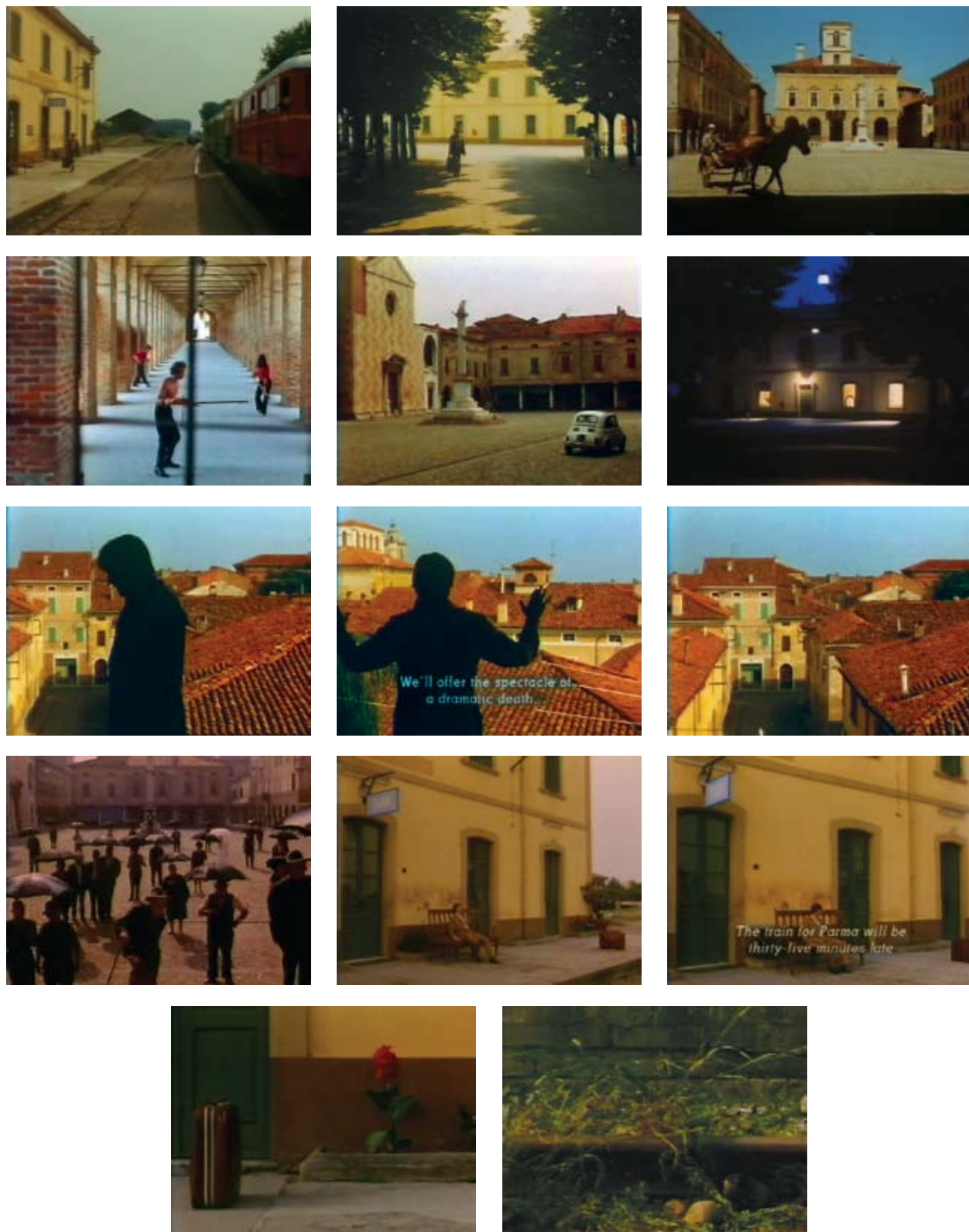
mieniu worek marynarski. W chwilę później, już przed budynkiem dworca, nienaturalnym, nieco teatralnym głosem marynarz obwieszcza głośno przybyszowi: Tara. I siada na przydworcowej ławce. Przyjezdny zmierza niepewnym krokiem w stronę centrum, by po chwili wejść w pozbawioną mieszkańców przestrzeń miasteczka. Rozgląda się po ulicy wzrokiem kogoś, kto nie zna drogi. Z tabliczki przyklejonej do muru odczytuje napis: Via Athos Magnani. Następnie, wolnym krokiem, przemierzy – wybrukowany i całkiem pusty – główny plac miasta. Z *offu* słychać najpierw głosy ludzi, później śpiewaną męskim głosem piosenkę, ale na ulicach nie ma nikogo. Za chwilę mężczyzna wchodzi w puste podcienia i tam pyta miejscowych o drogę do hotelu. Ci klócą się zajadle, usiłują wskazać przyjezdnemu właściwy kierunek. Ktoś jednak tu mieszka...

Tak wyglądają pierwsze kadry niezwykłego filmu Bernardo Bertolucciego *Strategia pająka* (*Strategia del ragno*, 1970). Rozpatrywany od strony konstrukcyjnej – ogólnego szkieletu fabularnego – film oparty jest na opowiadaniu Borgesa *Temat zdrajcy i bohatera*. Choć może lepiej byłoby powiedzieć: nie tyle jest oparty, ile w ten czy inny sposób odsyła do niego. Trudno bowiem utrzymywać, byśmy w tym przypadku mieli do czynienia z poprowadzoną według zasad sztuki filmową adaptacją. Tekst Borgesa, jak się wydaje, odegrał raczej rolę zapalnika, który uruchomił reżyserską wyobraźnię. Stał się inspiracją do tego, by korzystając z fascynującego ćwiczenia literackiego i filozoficznego wpisać weń własne pytania i własne zagadki. Zadanie, można się domyslać, nie było proste, ubóstwo fabularne opowiadania Borgesa aż kluje w oczy. Trzeba było ogólnie naszkicowaną przez niego ramę fabularną wypełnić wyrazistymi bohaterami i wiarygodnymi dialogami. Inaczej mówiąc: trzeba było dokonać bardzo swoistego przekładu tekstu literackiego na obraz filmowy, tak by uzyskać pozór filmowej rzeczywistości. Ta transkrypcja była szczególnej natury: z jednej strony reżyser chciał w jakiejś mierze zachować pamięć pierwowzoru, ale z drugiej, chciał także, by tekst był odskocznią dla prezentacji własnej wizji, własnego głosu. I, nie wchodząc w szczegóły, powiedzmy od razu, że ta trudna sztuka udała się Bertolucciemu przekonująco. Film ma wyraźny autorski stempel a spod jego fabularnej materii słabo prześwieca duch literackiego oryginału. Przetransponowane na filmową narrację opowiadanie Borgesa zaczęło wieść nowe życie, życie (filmowe) po życiu (literackim), ze wszystkimi tej translacji konsekwencjami. Z naszego punktu widzenia godne zauważenia jest to, że oto zasugerowany ledwie w tekście „świat przedstawiony” uobecnił się w filmie, nabrał ciała, przybrał zmysłowe kształty. Teraz już nie trzeba było go sobie wyobrażać, można go było zobaczyć. Ale przecież to nie „tamten” świat tekstowy! To skonstruowana w oparciu o luźną lekturę opowiadania całkiem nowa rzeczywistość!

Dla czytelnika znającego dobrze opowiadanie Borgesa okolicznością, która zwraca uwagę od samego początku

narracji filmowej jest drastyczna zmiana dekoracji. Zmieniają się czas i miejsce. Zamiast XIX-wiecznej Irlandii i jej stolicy umieszczonej w centrum wydarzeń, w *Strategii pająka* mamy XX-wieczną włoską prowincję, zastygłą w powojennym marazmie. Młody Athos Magnani, syn legendarnego włoskiego antyfaszysty o tym samym imieniu i nazwisku, przybywa do miasteczka Tara (umieszczonej w prowincji Emilia-Romania, w dolinie Padu) w poszukiwaniu prawdy o tragicznej śmierci swojego ojca. Rozmowy z trzema najbliższymi przyjaciółmi Magnanigo-seniora krok po kroku upewniają syna, że obraz minionych wydarzeń, w który dotąd wierzył jest całkowitą fikcją. Że prawda o przeszłości, jawi się zupełnie inaczej, niż to sobie wyobrażał, i że zdecydowanie odbija od tego, co zastygło w wyobraźni zbiorowej. Okazało się bowiem, że Athos Magnani, legenda ruchu antyfaszystowskiego tak naprawdę nie był lokalnym bohaterem, że nie został zabity przez faszystów, ale przez swoich kolegów, że nie został zdradzony, ale sam był zdrajcą, że nie poległ w walce, ale wykonano na nim wyrok. Przyłapany na zdradzie, poprosił swoich towarzyszy, by jego śmierć nie poszła na marne, by obróciła się w mitotwórczą legendę. Precyzyjnie więc obmyślił i zainscenizował własną śmierć, tak by wyglądała na zabójstwo. Zostaje zabity podczas przedstawienia *Rigoletta* Verdiego, co we Włoszech miało szczególnie posmak<sup>13</sup>. W filmowym obrazie przeszłości, tak jak u Borgesa, znaki zostały dokładnie odwrócone.

Bertolucci zatrzymuje więc fabularny schemat opowiadania, ale wypełnia go własnymi wyobrażeniami. W *Strategii pająka* reżyser inaczej rozkłada akcenty, niż to ma miejsce w opowiadaniu. U obydwu narracja opłata się wokół pytania o prawdę naszych wyobrażeń przeszłości. Ale podczas gdy Borges niedwuznacznie steruje w stronę literackiej wersji idei wiecznego powrotu, dla Bertolucciego ważniejsza zdaje się antropologiczna refleksja nad sposobami mitologizowania obrazu przeszłości i powodami, dla których ten proces zachodzi. Reżyser śledzi napięcia jakie rysują się między jednostkową prawdą egzystencji a zbiorową prawdą historycznego wyobrażenia<sup>14</sup>. Jego młody bohater cały czas wpłątany jest w grę prawdy i zmyślenia na temat historii. Orientuje się w końcu, że przeszłość nie jest raz na zawsze zafiksowana w kronikach i w naszej pamięci, ale że ma naturę plastycznej masy, z której formować można niemal dowolne kształty. Znamienne: młody Athos Magnani, który poznał prawdę, w końcu nie objawi jej publicznie, nie zdecydował się na poważny w skutkach gest deziluzji. Będzie próbował opuścić Tarę, ale jej pajęczna sieć zatrzyma go na miejscu. Ostatnie, rozgrywane się na prowincjonalnej stacji kolejowej kadry, tworzą wraz z prologiem wyrażną ramę narracyjną. W przejmującej scenie końcowej Athos będzie próbował opuścić Tarę, ale jego pociąg nie pojawi się. Najpierw zostaje ogłoszone przez dworcowy megafon niewielkie spóźnienie, które później jeszcze się zwiększy. W końcu oczekiwany pociąg okaże się iluzją a bohater z przerażeniem zacznie obserwować wyrastają-



Kadry z filmu *Strategia pająka*, reż. Bernardo Bertolucci.

ce pośród szyn zielsko. Finalny obraz torów kolejowych porośniętych wysoką trawą na długo zostaje w pamięci.

Nie jest moim zadaniem egzegeza filmu Bertolucciego<sup>15</sup>. Chciałbym natomiast przyrzeć się bliżej miejscu, w którym toczy się akcja filmu. Powiedzmy od razu: miejscowość ta nie wygląda jak „realne” miejsce, w któ-

rym mieszkają „realni” ludzie. Miasteczko prezentuje się trochę jak atrapa zbudowana w Cinecittà na potrzeby filmowej produkcji. Wszystko zdaje się tu sztuczne, „teatralne” a sztuczność tę pogłębia jeszcze osobliwa kolorystyka świata przedstawionego. Można odnieść wrażenie, że ulice, mury, wnętrza hoteli, gospód i mieszkalnych

domów jedynie udają ich realne odpowiedniki. To miejsce zamieszkane niemal wyłącznie przez starców. „Czy są w tym mieście jacyś młodzi ludzie? Nie ma nikogo młodego?” – pyta zaraz po przyjeździe młody Athos Magnani. I niedługo potem sam sobie odpowiada: „To miasto szaleńców, starych mężczyzn i kobiet”. Rzeczywistość przyjmuje w Tarze kształt pozorów, wygląda jak gdyby za-inscenizowana została we wszelkich szczegółach na przybycie gościa. Wszystko zdaje się tu trochę nierzeczywiste, albo pokryte grubą patyną czasu. Jest tu trochę tak, jak w Schulzowskim *Sanatorium pod klepsydrą*: to przestrzeń istniejąca w osobnej odnodze czasu, w doskonałej izolacji od reszty świata. Gazety z jakichś powodów nie są tu dostarczane, na dworcu kolejowym bileterka informuje gości: „czasami zapominają, że istniejemy”. To czas poza mierzoną zegarkiem chronologią i rzeczywistym czasem historycznym. Jak gdyby przeszłość została tu kiedyś zahibernowana i trwała dalej w niezmienniej i nieruchomej postaci jak mucha zatopiona w bursztynie. To w gruncie rzeczy jakiś „zaświat”, przestrzeń widmowych istnień. Komentując swój film Bertolucci wspominał, że głównym jego tematem jest „podróż do krainy umarłych”<sup>16</sup>. I w rzeczy samej, jeśli pójdziemy za tym tropem interpretacyjnym (jakoś przecież przeczuwanych, domniemywanych...) to pewne szczegóły obecne w filmie zaczynają nagle znaczyć nie tylko w planie realistycznym. Nieznajomy marynarz z początku filmu jawi się już teraz jako Charon, przewoźnik odprowadzający Athosa w ostatnią drogę do królestwa zmarłych a senna atmosfera miasteczka, po którym snują się bardziej cienie niż realni ludzie przypomina homeryckie czy dantejskie zaświaty, po których błądzą pozbawione ciężaru nierzeczywiste persony (w *Boskiej komedii* Dante zwraca się do Wergiliusza: „Cień-li czy człowiek jesteś rzeczywisty?”). Efekt „nierealności” świata przedstawionego osiąga Bertolucci głównie przy pomocy zabiegów operatorskich. Utrzymane w poetyce surrealistycznej zdjęcia Vittorio Storaro, wzorowane były na płótnach włoskiego prymitywisty Antonia Ligabue i – szczególnie – obrazach Rene Magritte’a (niezapomniane atramentowe niebo porannej Tary...). To szczególnie użyte światło tworzy widmową, zawieszoną między rzeczywistym i nierzeczywistym, żywym i martwym przestrzeń miasteczka. Filmowe obrazy, w których filmowane obiekty i pejzaż mają intensywny kolor dojrziałych owoców, budują odrealnioną przestrzeń przypominającą czasem rzeczywistość snu.

Tara – nazwa miasteczka, w której pojawia się Athos Magnani, nie wydaje się przypadkowa. Przeciwnie: przy bliższym wglądzie zaczyna znaczyć na wielu poziomach. Po pierwsze, włoski rzeczownik *tara* – jego pole semantyczne jest dość jednorodne, obejmuje kilka pokrewnych znaczeniowo odniesień: „skaza”, „defekt”, „ukryta wada” (również wada genetyczna, dziedziczona przez pokolenia), z kolei wyrażenie *fare la tara* oznacza „przyjąć coś z zastrzeżeniem”, czyli innymi słowy: „nie dowierzać, nie przyjmować na wiarę”. Po drugie,

*tara* to inicjalna częśćka nazwy tarantula, jadowitego pająka, postrzeganego tu zwłaszcza w jego mitologicznych refrakcjach; jego filmowym upostaciowaniem okaże się Draifa, dawna kochanka Athosa-zdrajcy, której intoksykacji ulega jego syn. Po trzecie, Tara to nazwa ważnego dla irlandzkiej mitologii wzgórza (Hill of Tara mieści się w hrabstwie Meath); miejsce to było już w I tysiącleciu n.e. głównym centrum kultu religijnego w Irlandii, w wieku XIX uznane zostało za mocny symbol irlandzkiej świadomości narodowej.

Najwyraźniej więc nie jest Tara zwykłym toponimem, nazwą neutralną, pozbawioną znaczących odniesień, przeciwnie: zdaje się raczej złożonym krypto-nimem. W filmie Bertolucciego ta obciążona semiotycznie nazwa własna pełni istotną funkcję. Zaszifrowane zostały w niej podstawowe dla semantyki filmowej informacje. Ta zdawać by się mogło asemantryczna nazwa, odnosi do kilku zasadniczych dla filmu kwestii. Po pierwsze, wskazuje na jakiś esencjonalny, „genetyczny”, a więc nie dający się usunąć, defekt w naszym poznawaniu przeszłości, sugeruje, że przeszłość nie jest – wbrew obiektywizującym złudzeniom – trwałą rzeczywistością, ale jest (musi być?) za każdym razem ustanawiana przez rozum, staje się konstrukcją intelektualną, współgrającą w ten czy inny sposób z aktualnymi potrzebami i oczekiwaniami. Po drugie, podsuwa myśl o tym, że ci, którzy nie przepracowali przejętej w schedzie traumatycznej historii mogą stać się nieświadomymi zakładnikami jego zafalszowanego obrazu, że, inaczej mówiąc, synowie dźwigają na sobie pamięć o czynach swoich ojców (nawet, gdyby tego nie chcieli, albo tę rzeczywistość wypierali), że wpłatają swoją biografię w sieć, z której wyjścia nie ma, i że nawet odkrycie prawdy nic nie daje („twój ojciec mówił, że prawda nic nie znaczy” – mówi do Athosa jeden z przyjaciół jego ojca). Wreszcie, po trzecie i dla nas najważniejsze, nazwa Tara sugeruje, że mimo łatwo uchwytnych różnic między Dublinem z opowiadania Borgesa a włoskim miasteczkiem z filmu Bertolucciego, istnieje jednak pewien dyskretny, nie narzucający się wprost, ale mocny łącznik – mniejsza o to, na ile wprowadzony tu świadomie – między narracją filmową a literackim pierwowzorem. Że, innymi słowy, łączność z irlandzką rzeczywistością *Tematu zdrajcy i bohatera* nie została całkiem utracona.

Tak czy inaczej, idąc za strzałkami z tekstu Borgesa, wyszliśmy z literatury, by nieoczekiwanie trafić w rzeczywistość filmu. Nieme litery podmieniliśmy na impresyjne obrazy (również i słowa, ale obrazy filmowe silniej tkwią w naszej pamięci niż słowa), efemeryczny, ledwie zaznaczający się w naszej wyobraźni Dublin, przeistoczył się w duszną rzeczywistość podziemnej, widmowej, zarażonej śmiercią Tary. Tekstowy, fikcyjny i pozbawiony cech szczególnych Dublin zmienił się w filmową Tarę, która – choć wciąż pozostaje po stronie fikcji, tym razem filmowej – nabiera wyraźnych

kształtów, przestaje być miastem bez właściwości. Wątpliwość Ariadny poprowadziła nas z wybijającej się na niepodległość XIX-wiecznej Irlandii do faszystowskich Włoch wieku dwudziestego. Drugorzędna obecność „miejsca akcji” w tekście Borgesa stała się jego pierwszorzędną obecnością w filmie Bertolucciego. Czy to nieoczekiwane i z pewnością nieplanowane przez Borgesa „uobecnienie” tekstu jego opowiadania w filmowym dziele jest kresem naszych poszukiwań? Czy ów wąty irlandzki ślad skonkretyzowany tak mocno w filmowym dziele kończy nasz detektywistyczny wypad w nieznanie? Nie spieszymy się zanadto z odpowiedzią.

A gdyby tak wyjść z kina?

#### 4.

Jest późny wrzesień, od okolicznych pól ciągnie chłodem, wieczorny zmierzch zamazuje kontury pałaców, kościołów i domów. Powietrze tężeje, czas wyraźnie zwalnia. Oświetlone żółtawym światłem ulice tworzą ciemne tunele prowadzące w ciemność. Miasto wypełnia cisza, gęsta jak poranna mgła. Nad dachami atramentowe niebo, na którym zapalają się pierwsze gwiazdy. Puste perspektywy ulic, uciekające w głąb podcienia, szpalerzy arkad, ciągnące się w nieskończoność ceglane łuki Corridor Grande. Z daleka odzywiają się głosy i zaraz nikną w kamiennej studni. O równych godzinach słychać bicie kościelnych dzwonów. Nieliczni przechodnie zmierzają niespiesznie do swoich domów. Miasto wygląda na umarłe, albo z podejrzanym weryzmem odgrywa przed przyjezdnym sztukę o umieraniu. Odpycha swoją martwością, ale i perwersyjnie przyciąga. Nie zaprasza do środka, ale osacza swoją dwuznaczną aurą.

Jestem w Sabbionecie. To właśnie w tej miejscowości Bertolucci nakręcił swój film oparty na scenariuszu, dla którego punktem wyjścia stało się opowiadanie Borgesa. Bo osobliwe miasteczko Tara nie jest – wbrew temu, co mogliby sądzić widzowie przyzwyczajeni do ostentacyjnie sztucznych makiet Felliniego – scenograficzną kreacją stworzoną okazjonalnie na potrzeby filmu. Istnieje naprawdę. I jeśli zawierzyć powyższemu opisowi, również i dzisiaj niewiele odbiega od swojego filmowego awataru. Można odnieść wrażenie, że Storaro wydobyl tylko i podkreślił kolorystycznie cechy realnie istniejącej przestrzeni. Wiele lat temu oglądając *Strategię pająka* dałem się bez trudu wciągnąć w hipnotyczną aurę Tary, podejrzewając tylko niejasno, że za ekranem kinowym istnieje jednak dotykalna rzeczywistość. Napisy końcowe nie kłamały: filmową Tarą z prowincji Emilia-Romania okazała się lombardzka Sabbioneta, mało znana miejscowość, położona blisko dużo sławniejszej Mantui. To jego przestrzeń tworzyła scenografię dla detektywistycznych działań Athosa Magnani. W filmie wystąpili starzy mieszkańcy Sabbionety, a używany przez nich miejscowy dialekt dobrze uwiarygodniał ten prowincjonalny, izolowany od wszelkich centrów, mikroświat.

Obiecałem sobie, że kiedyś tam pojadę, lata mijały, marzenie pozostawało niezrealizowane. Zajmowały mnie inne kierunki, powodowały mną inne pragnienia. Do czasu... Zderzenie z realnym miastem okazało się silne. Dużo silniejsze niż mogłem się spodziewać. Wyobrażenia zawsze okazuje się za słaba, by nadać kształt temu, o czym rozum wie, ale czego oczy nie widziały. Koniec końców rzeczywistość okazuje się i tak nie wyobrażalna. Początkowo nic się nie zgadzało z obrazem filmowej Tary, skądinąd słabo odcisniętym w mojej pamięci. Istniała ona raczej jako powidok, wyblakła, pozbawiona ostrości fiszka z prywatnego archiwum. Ze zdumieniem więc przyszło mi skonstatować, że realna Sabbioneta (inaczej niż filmowa Tara) nie leży przy trasie kolejowej, toteż trudno tu o szyny i dworzec, nie ma też przepływającej obok rzeki. Miasteczko otoczone jest solidnym ceglanym murem obronnym (ledwie tylko zasugerowanym w filmie), z którego wystaje sześć trójkątnych bastionów. Mur oplata szeroka na metr fosa wypełniona wodą. Ale jeśli wejść głębiej...

Lombardzka miejscowość, która podarowała przestrzeń filmowej Tarze, to jedno z najbardziej niezwykłych miast włoskich, a mój zachwyt nad jego istnieniem dorównuje tylko skali powszechnej niewiedzy na jego temat. Sabbioneta jest dzieckiem rozumu i szaleństwa. Została od początku do końca wymyślona i zbudowana przez mantuańskiego arystokratę Vespasiano Gonzagę, który mógłby z powodzeniem uchodzić za realny desygnat terminu (często nadużywanego) „człowiek renesansu”. Vespasiano wypełniał go treścią nawet z naddatkiem: był wziętym dyplomata, świetnym pisarzem, inżynierem budowli obronnych i znamenitym żołnierzem. Modelem wykoncypowanego przezeń miasta była nieregularna sześciokątna gwiazda. Projekt realizowany był przez ponad trzydzieści lat, z jakąś dającą do myślenia – obłądną, czy też może zasługującą na najwyższy podziw – konsekwencją. Miasto budowano od 1556 roku do roku 1591, roku śmierci Vespasiana. Powstało miasto skończone, pełne, samowystarczalne. Prawdziwa *la città ideale*, miasto idealne. Na relatywnie niewielkiej przestrzeni, otoczonej ceglanym murem znajdziemy „cały świat” (w rozumieniu ówczesnym) w pomniejszeniu, w małej skali. Są tu wszelkie obiekty, które powinny się znaleźć w prawdziwym mieście idealnym: pałac książęcy, kościoły, teatr, galeria sztuki – wszystko to otoczone grubym murem obronnym flankowanym sześcioma potężnymi bastionami. Przemysłany do szczegółów całościowy plan miasta organizował precyzyjnie życie codzienne i świąteczne w tym mikrokosmosie. Wyodrębnione przez projektodawcę trzy ważne strefy zachodziły częściowo na siebie: prywatna strefa książęca, strefa publicznej obecności księcia i obszar, który zamieszkiwała ludność miejscowa. Te trzy strefy harmonijnie współistniały w ramach niedużego miejskiego organizmu, a pomiędzy nimi miał realizować się w pełni żywioł egzystencji (tej książęcej i tej zwyczajnej). Sabbio-

neta miała być żywą reprezentacją ideału ówczesnego włoskiego miasta: osobnego, niezależnego, spokojnego, zasobnego, bezpiecznego w swoich granicach, rządzonego przez władcę oświeconego, który był skutecznym gwarantem realizowania jego celów politycznych i kulturalnych.

Urbanistyczny fenomen Sabbionety opisywany był rzecz jasna wnikliwie przez architektów i historyków sztuki<sup>17</sup>, ale tym, który dostrzegł jej wielokształtny geniusz był James Madge, brytyjski architekt z Polytechnic of Central London. Dopiero on postanowił zgłębić jej idącą przez wieki wielkość, dopiero on spróbował wyjaśnić zagadkę wpisaną intencjonalnie w jej kształt i zabudowę. W swojej książce *Sabbioneta. Cryptic City*, w której erudycja architektoniczna idzie o lepsze z kompetencjami historyka i filologa, odsłonił wiele nieznanych wcześniej wymiarów tego miejsca: przekonująco pokazał jego wielowątkowy charakter, usiłował też zrozumieć na czym polega ów obezwładniający czar, który to miasto rzuca na podróżnego. Madge przygląda mu się od różnych stron: historycznej, biograficznej, architektonicznej, urbanistycznej, ideowej. Przekonuje, że dopiero zestawione obok siebie wszystkie te perspektywy pozwalają odsłonić i docenić wielkość tego niedużego gabarytowo i – do niedawna – prawie całkiem zapomnianego w przewodnikach miasta, że dopiero całościowe, stereoskopowe spojrzenie pozwala uchwycić trudny do nazwania idiom urbanistyczny Sabbionety, jej *genius loci*. Olśniewająca książka brytyjskiego architekta (w której znalazło się miejsce dla Tassa i Szekspira, Freuda i Junga) zasługuje na dużo bardziej wnikliwy komentarz niż ten, który mogę tu zaprezentować; dla naszych wszakże celów wystarczy przypomnienie kilku najważniejszych wątków w niej poruszonych.

Pierwszy raz Madge przyjechał do Sabbionety zimą, na początku stycznia 1988 roku. Napotkał miasto niemal całe pogrążone we mgle. Jego doświadczenie miało coś z halucynacji, było – według jego słów – jak spotkanie ze zjawą: „Niemożliwe było stworzenie sobie obrazu miasta jako całości, nie sposób też było cieszyć się wrażeniem intymnego i lekkiego czaru, co jest prawdopodobnie udziałem podróżnego odwiedzającego miasto w piękny słoneczny dzień”<sup>18</sup>. Jego opis pierwszego spotkania z miastem ma coś z czarownego snu, z właściwą mu fragmentarycznością i nieciągłością: poszczególne budowle pojawiały się w polu jego widzenia i po chwili znikwały, jak gdyby odwijają się co jakiś czas z białego całunu:

„Na wpół schowana bryła ośmiokątnej Incoronaty, znikające perspektywy ulic z ich arkadami, pałac książęcy zwieńczony płynącą w powietrzu wieżą główną, wydający się nie mieć końca Corridor Grande zawieszony ponad pustym portykiem i jego miniaturowa reprodukcja umieszczona na fragmencie położonego wyżej korytarza, wszystkie te obiekty były całkowicie pogrążone w odległym wspomnieniu swojego typu architektonicznego i emanowały, zbiorowo, atmosferą zupełnie niesamowitą (*uncanny*), albo zgoła ocierającą

się o szaleństwo. To pierwsze, przypominające zjawę (*ghost-like*) spotkanie bez wątplenia uwarściwiło mnie na to, by zinterpretować Sabbionetę w kategoriach nieco głębiej, niż sugerowały to konwencjonalne pojęcia, które wielu badaczom wydawały się dotąd wystarczające. Sabbioneta, widziana w świetle tej intuicji, podczas każdej kolejnej wizyty, odsłaniała dalsze tropy, odsuwając na bok łatwe interpretacje”.<sup>19</sup>

To inicjalne doświadczenie było tak silne, że Madge zaczął przyjeżdżać do miasta regularnie, rozpoczął też pogłębione i wielozakresowe próby zgłębienia jego kryptycznych właściwości.

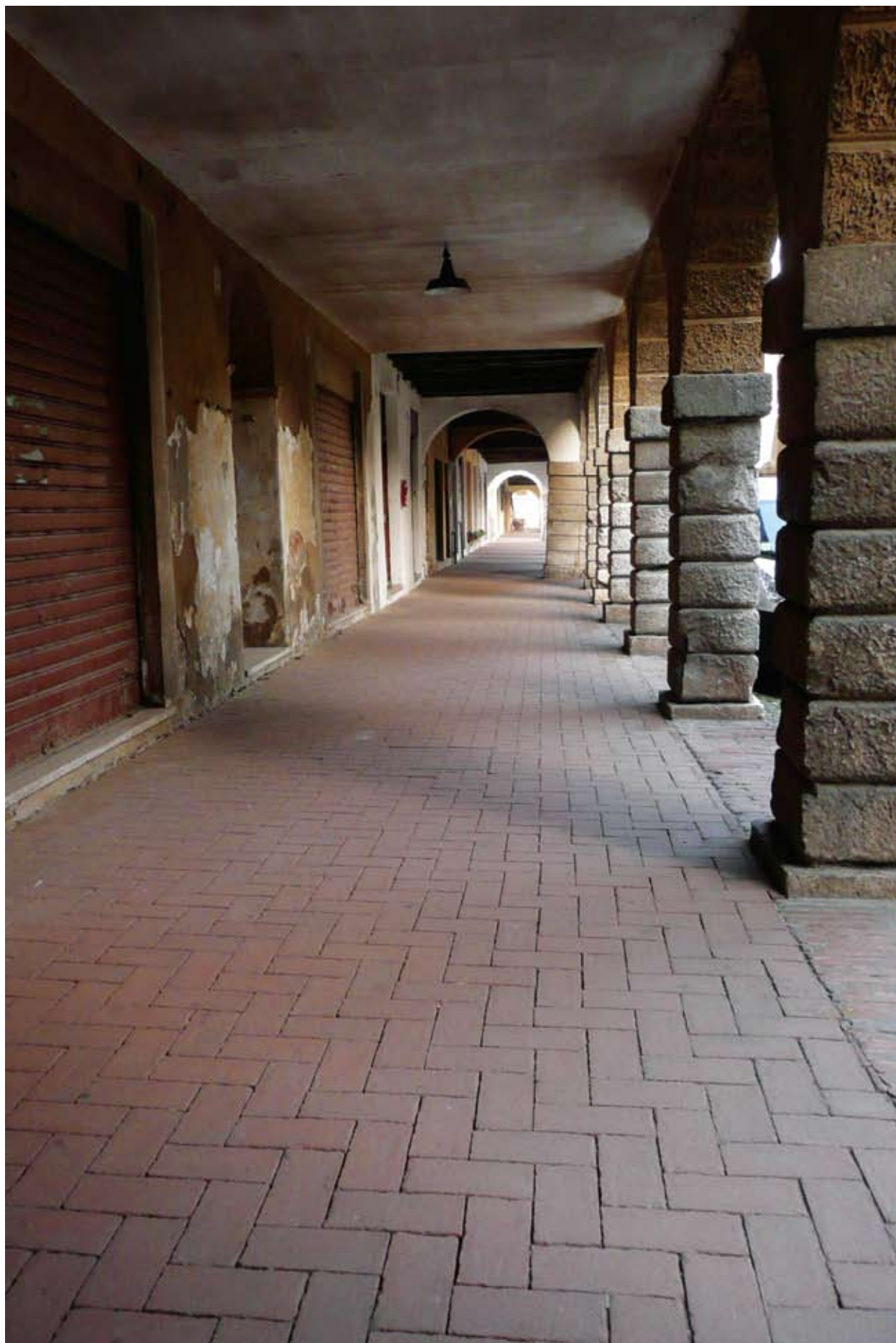
W swoim studium stara się on przede wszystkim znaleźć adekwatny język opisu i interpretacji przestrzeni Sabbionety. Sugestii poszukuje w różnego rodzaju źródłach: w relacjach o życiu Vespasiana Gonzagi, w jego pismach, w jego wierszach, a także w pochodzących z epoki technicznych traktatach i pismach z dziedziny architektury. Sporządzony przez niego katalog metafor opisujących przestrzeń miasta otwiera szeroko i tak już solidnie pobudzoną widokiem miasta wyobraźnię przyjeźdnego. Najpierw może: architektura Sabbionety to *s t a n u m y s ł u*, zewnętrzny wyraz duchowego „wnętrza” Vespasiana, eksternalizacja jego świata mentalnego. To jest stwierdzenie absolutnie kluczowe. Madge analizuje detalicznie sytuację społeczną i polityczną drugiej części XVI wieku we Włoszech, ale dowodzi, że nie wystarcza ona do tego, by zrozumieć jak to się stało, że oto pojawia się koncept (i zostaje zrealizowany!) tak osobliwego miasta idealnego. To dzieło powstało w głowie jednego człowieka. Miasto stało się jego wiarygodnym portretem psychologicznym i duchowym, jego architektonicznym dowodem tożsamości:

„Byłoby impertynencją sugerować, że Vespasiano przeżył swoje życie po to, by zaspokoić ciekawość jeszcze nie narodzonych czytelników, podobnie jak pewne jest (jakiegokolwiek inne powody wchodziłyby w grę), że nie zbudował Sabbionety po to, by zapelnąć strony w podręczniku historii sztuki. Z drugiej strony, jest niewątpliwe, że Vespasiano (co dość typowe w tej kwestii) był mocno zainteresowany tym, jak jego wizerunek odbija się w oczach współczesnych a niemal obsesyjnie zajęty był kwestią przetrwania swojego imienia i pamięci po śmierci. Jest także jasne, że był w stanie sprawować bardzo ścisłą kontrolę nad prezentacją swojego wizerunku i działań za życia oraz nad kreacją świadectwa, które mogłoby być dostępne dla potomnych. Można by więc powiedzieć, że dominującym projektem jego życia było, by rzecz ująć dokładnie, konstruowanie tego wizerunku i jego materialne świadectwo”.<sup>20</sup>

Ta uwaga wyjaśnia wiele z fenomenu Sabbionety, ale nie wyjaśnia wszystkiego. Główny bohater książki Madge’a jawi się autorowi jako znikający punkt, jako osobowość wielce skomplikowana; dalej nie bardzo



Sabbioneta. Corridor Grande. Fot. Dariusz Czaja.



Sabbioneta. Ulica. Fot. Dariusz Czaja.

wiadomo po co stracił on tyle czasu, energii i pieniędzy, by urzeczywistnić swój szalony i ekstrawagancki projekt. U kresu swoich rozważań autor bezradnie rozkłada ręce i twierdzi, że w dalszym ciągu nie ma przekonującej, jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, dlaczego Vespasiano Gonzaga wymyślił i zbudował Sabbionetę: „Kiedy już udało się znaleźć kilka tropów pozwalających na całościowe zrozumienie złożonego procesu myślowego Vespasiana, wówczas często okazywało się, że idą one w rozbieżnych kierunkach, sugerując istnienie głębszych warstw niejednoznaczności, które znajdowały się poniżej wyników systematycznego badania”<sup>21</sup>.

Zasugerowane przez Madge’a istnienie fundamentalnej homologii strukturalnej pomiędzy umysłem księcia a urbanistyczną przestrzenią Sabbionety – choć fundamentalne dla zrozumienia miasta – nie wyczerpuje sensów i znaczeń tego renesansowego projektu urbanistycznego. Okazuje się, że lista określeń, które opisują jej wielokształtną rzeczywistość jest dużo dłuższa. Wymieńmy w pośpiechu (pomijając ze zrozumiałych względów bogate egzemplifikacje) jeszcze kilka z tych, o których mowa detalicznie w książce; dają one pojęcie o niebywalej zupełnie złożoności ideowej i symbolicznej miasta: „nowy Rzym”, „lustrzana Arkadia”, utopia, teatr, labirynt, „dom zmarłych”... To inne nazwy tego samego! To hasła, które próbują opisać kolejne odsłony Sabbionety, jej zmienne tożsamości. Ich semantyka upewnia, że pragnieniem jej twórcy było zmieścić na niedużym obszarze „cały świat”, zbudować miasto, które jest światem w pomniejszeniu. Co ważne, wszystkie te określenia i metafory mają pokrycie w świadectwach empirycznych: w enuncjacjach księcia, w układzie przestrzennym miasta, w przemyślanej ikonografii pałacowej. Zaslugą autora jest to, że część z nich odczytał wprost z „tekstu” miasta i przedstawił jako spójną propozycję. Ale i te przybliżenia nie tłumaczą w pełni urbanistycznego fenomenu lombardzkiego miasta. „Jeśli Sabbioneta – pisze Madge – pozostaje wciąż zagadką, to odkryliśmy przynajmniej, że jest tak dlatego, że została ‘wykalkulowana’ (*overdetermined*) w umyśle samotnego, niebywale samoświadomego, inteligentnego, idealistycznego i psychicznie skomplikowanego człowieka”<sup>22</sup>. Sugeruje niedwuznacznie autor, że nawet niezwykle wnikliwe badania historyczne i architektoniczne Sabbionety nie odsłoniły wszystkich tajemnic tej urbanistycznej perły; że dotarcie do jej rdzenia skazane jest na porażkę, że zawsze zawierać będzie w sobie ciemną plamkę poznania.

W jakich jeszcze terminach, pojęciach, metaforach, można by opisać centrum grawitacyjne Sabbionety? Hipotezy brytyjskiego architekta wydają się trafne i dobrze umocowane empirycznie. Gdyby jednak pójść dalej i próbować, już poza kontekstem historycznym, drążyć zagadkę lombardzkiego miasta, to wydaje mi się, że jednym z najważniejszych kluczy do jego wielowymiarowej rzeczywistości jest fenomen *melancholii*. Nie trzeba nadzwyczajnych instrumentów

badawczych, by zrozumieć, że dzisiaj to miasteczko żyje pod znakiem Saturna, pod ciemną gwiazdą, że jego emblematem jest czarne słońce melancholii. W historii zachodniego malarstwa zapisały się takie melancholijne przestrzenie, dlatego mamy dziś możliwość porównania. Coś z tej milczącej pustki i melancholijnego znieruchomienia, którymi emanuje Sabbioneta, znaleźć można w obrazach Giorgia de Chirico. Spójrzmy tylko na jeden z jego pejzaży miejskich. To należący do dłuższej serii obraz zatytułowany: *Mistero e malinconia di una strada* (1914). Światło dzieli obraz na dwie części: jedna pogrążona jest w cieniu, druga pozostaje w ostrym słońcu. W tej jasnej, po lewej stronie, biegnie dziewczynka z kółkiem, nieco wyżej pojawia się cień bliżej niezidentyfikowanej postaci. Ponad nimi rozciąga się długi, biały budynek z uciekającymi w górę arkadami, na jego końcu zatknięta została znieruchomiła chorągiewka. Z prawej strony, w cieniu budynku (którego konstrukcja także oparta jest na łukach) stoi pusty wóz, może wagon kolejowy. Miasto jest opustoszałe, statyczne, sprawia wrażenie jakby wyciekło z niego życie. Bryły budynków rzucają długie, martwe cienie. Zaburzone perspektywy, w których prezentowana jest architektura przywodzą na myśl nieeuklidesowe topografie ukazujące się w snach. Podobna atmosfera nieokreśloności, bezcelowości, osobliwego smutku panuje też w innych obrazach de Chirico. Łatwo rozpoznawalna jest w nich również przestrzeń miejska, którą malarz – można odnieść wrażenie – kompulsywnie zabudowywał architekturą rządzoną przez repetycję arkad.

Roberto Salvadori określił malowane przez niego miejskie przestrzenie mianem uogólnionego miasta metafizycznego. Spróbował też znaleźć dla tych malarskich wizji wzorce realnie istniejących miast:



Sabbioneta. Arkady. Fot. Dariusz Czaja.

„Milczące, nieruchome, ponadczasowe miasto metafizyczne przedstawia sen ('zapis snów', jak Andrea Soffici określił trafnie już w 1914 roku malarstwo De Chirico). Który, jak wszystkie sny, utkany jest z resztek dnia – to znaczy z miast realnych – obdarzonych wartością symboliczną. Z licznych miejsc przemierzonych przez podróżnika de Chirico, pięć co najmniej dostarczyło sugestii do miasta metafizycznego: legendarne Wolos i Ateny dzieciństwa, strażnicy pamięci klasycznej, której malarz nadaje niepokojące wymiary; Böcklinowska Florencja; 'tajemniczej urody' Ferrara; a także 'ta niepochwytne melodia, ta dziwna, odległa i głęboka poezja, zwłaszcza gdy się rozciąga nad niektórymi miastami włoski, jak Turyn' (na co kładzie nacisk w *Memorie della mia vita*, 1945); dodać należy tu jeszcze czerwone kominy fabryczne, rodem, bez wątpienia, z mediolańskich peryferii, które wznoszą się niedorzecznie na dziwacznych 'placach włoskich'. Kominy fabryczne, place otoczone portykami, wieże, świątynie, dworce, mury, domki, pociągi, zamki, pomniki konne, ciche ulice (...) tworzą instalacje przestrzenne, czy raczej a p a r a t s c e n i c z n y (podkr. DC) tego miasta pełnego magii, niepokoju, mitologii i zagadek. Wrażenie zagubienia, nastrój niespokojnego oczekiwania. Kolory, od których cierpie skórą; pochylone plany; odwrócone perspektywy, absurdalne cienie; sztuczne światła. To miasto ma w sobie coś niezwykle uroczystego, jak scena, która nie oczekuje publiczności, a zaludniają je wyłącznie manekiny i posągi, symbole zagadki”<sup>23</sup>.

Pośród wymienionych przez Roberta Salvadoriego modeli miasta metafizycznego (o mocno saturnicznym zabarwieniu) malowanego – w dziesiątkach wersji – przez Giorgia de Chirico wyrażnie jednego brakuje. Kiedy ma się dobrze w pamięci przestrzeń Sabbionety a zwłaszcza szczególną aurę, która z niej emanuje, to – pomijając drobiazgi – trudno nie powziąć domniemania, że realnym archiwizorem, który odtwarzał on w swoim malarstwie, może być tylko lombardzka *la città ideale*. Owszem, nie wszystko się tu zgadza, brak tu kominów fabrycznych, pociągów i dworca (ale ten ostatni mamy w filmowej Tarze/Sabbionecie Bertolucciego!), natomiast cała opisana przez Salvadoriego sceneria miasta metafizycznego de Chirico w tym, co najistotniejsze odnosi się z werystyczną niemal dokładnością do realnej zabudowy lombardzkiego miasteczka i aury, która ją spowija. Labirynt cichych ulic (mocny trop Borgesowski!), kontemplacyjne przestrzenie milczących placów, przyprowadzające o szaleństwo niekończące się arkady Corridor Grande (powtórzenie to przecież kliniczna figura melancholiczna<sup>24</sup>), „kolory, od których cierpie skórą” – to wszystko sprawia, że Sabbioneta jawi się jako prawdziwy teatr melancholii. Szybko okazuje się, że błądzenie po mieście (zwłaszcza nocne błądzenie) jest jedyną – w pełni odpowiadającą przestrzeni lombardzkiej utopii – formą egzystencji;

wówczas to błądzący osiąga w pewnym momencie stan precyzyjnie opisany przez Kierkegaarda:

„Jest to histeria ducha. W życiu ludzkim zdarza się taka chwila, w której bezpośredniość dojrzewa, kiedy duch wymaga przyobleczenia się w wyższą postać, aby siebie samego móc ująć jako ducha. Bezpośredniość ducha wiąże człowieka z całym życiem doczesnym, a teraz duch chce się z tego stanu rozproszenia wydostać, aby wyjaśnić samego siebie; osobowość dąży do osiągnięcia samoświadomości swego wiecznego znaczenia. Jeżeli tego nie osiągnie, dochodzi do zastoju, duch zostaje przytłumiony i wówczas daje znać o sobie melancholia”.<sup>25</sup> Przestrzeń Sabbionety działa jak detektor: wydobywa ten stan na jaw i pozostawia melancholika samemu sobie. Diagnostuje chorobę, ale nie udziela lekarstwa.

## 5.

Jak wspomniałem, istnieje racjonalna i usprawiedliwiona pokusa, by widzieć Sabbionetę przede wszystkim w kategoriach, którymi operuje historia architektury i historia sztuki. Przedstawiciele tych dyscyplin postrzegają zazwyczaj rzeczywistość miasta przez pryzmat terminów technicznych, które mają co prawda moc nazywania tego, co widzialne, ale dają złudne wrażenie docierania do „istoty rzeczy”. Istnieje także dyskurs turystyczny z jego maniackalnym pragnieniem przemieniania wielowarstwowej rzeczywistości w jednowymiarowy, wyprany z wszelkiej żywej treści „zabytek”, w wypatroszoną kukłę do podziwiania, stosownie do ilości przewodnikowych gwiazdek. Sabbioneta szczęśliwie wciąż uchyla się profesjonalnym przyporządkowaniom i dyktatom masowej wyobraźni. Ma swoje powaby na użytek publiczny, ale jej kryptyczność niewiele na tym traci. Snując się wieczorami bez celu po kilkunastu ledwie ulicach Sabbionety, trafiając za każdym razem nieomylnie na Piazza Ducale, zastanawiałem się na czym polega nie stygnąca siła tego miejsca. Co sprawia, że zarzuca ona na przybysza pajęcza sieć, z której trudno się wyplątać.

Minęły lata, niczego nie zapomniałem z dwudniowej wizyty w tym mieście. Te wszystkie obrazy obracają się wciąż w mojej głowie jak w latarni magicznej. Hotel Giulia Gonzaga z pustą recepcją, dzwonek na stole nikogo nie był w stanie przywołać, biblioteczka ze szklanymi drzwiami i książkami, których nikt przez lata nie czytał, czerwony plusz wygniecionych kanap, miękkie dywany tłumiące odgłos kroków, zapach, który był mieszaniną stęchlizny i wytwornych perfum, cisza, a w niej duszne oczekiwanie, wybrukowany plac książęcy, ten sam i taki sam, jak ten, który tak często widać w *Strategii pająka*, rowerzysty, który pojawił się znikąd i mignął szybko przed Palazzo Ducale, samotny mężczyzna czytający gazetę przy jednej z kawiarni (ktoś tu jednak gazety dowozi...), zamknięta na cztery spusty Incoronata, rozmawiający przez telefon Murzyn, który wyłonił się z nienacka w perspektywie ulicy, cisza,

w której słyhać tylko pojedyncze kroki, uwieszony u sufitu zegar wskazujący w południe zupełnie inną godzinę, werystyczna scenografia ulicy w teatrze All'Antica – halucynacyjne przedłużenie tego, co widziałem na ulicach Sabbionety i nie wiadomo było do końca, co jest tak naprawdę naśladowaniem czego, bladuróżowa szachownica zdobiąca fasadę Assunty, na parterze pałacu książęcego zapraszający do środka drewniany Vespasiano na drewnianym koniu, emanujący dumą, ale smutny czemuś, na piętrze okazjonalna wystawa strojów używanych przez Marię Callas w przedstawieniach operowych (dlaczego tu? dlaczego wtedy?), jej złota peleryna z *Turandot*, przejmująca cisza nocnych ulic, młodzi piłkarze rozgrywający swój wieczorny mecz na soczyscie zielonej sztucznej trawie, gdzieś na peryferiach historycznego miasta, ale jeszcze wewnątrz murów, świdrujący nozdrza zapach gnoju dochodzący z pobliskich pól, terakotowe łuski dachówek widziane z okien pokoju hotelowego, wieczorna cisza, cisza pierwotna, wygwieżdżona, przedustawna, wrażenie zamknięcia w kapsule czasu, niepo czytalna powtarzalność łuków Corridor Grande, lokalne zakrzywienie czasoprzestrzeni...

To prawda, Sabbioneta nie jest tylko urbanistycznym dziełem sztuki. Może i powinna być czytana także w innych porządkach i kodach. Ma rację Madge: jej miejsce niekoniecznie jest tylko w kompendiach architektonicznych czy leksykonach dotyczących sztuki renesansowej. Sabbioneta jest zwielokrotnieniem czasu i przestrzeni. Odniesiona do kontekstu historycznego jest pomnikiem siły, ekspresją *ratio*, czystą niemożliwością, wybrykiem wyobraźni, świadectwem neurozy. Widziana dzisiaj jest iluzją, przywidzeniem, snem na jawie, pułapką, więzieniem, teatrem, operą, lustrem, enigmą... Dlatego jest tak pojemna i tak wiele światów w sobie mieści. Dla mnie ta dziwna przestrzeń jest nade wszystko niejasnym tekstem, gęstym palimpsestem, który w zwiniętej formie zawiera wiele warstw znaczeniowych. Choć miasto to ma swoje miejsce w obiektywnej równoleżnikowo-południkowej kartografii (co jest bodaj wiarygodnym certyfikatem istnienia), wciąż zdaje mi się, że istnieje na skraju rzeczywistości. Jego trwanie w czasie teraźniejszym wydaje mi się złudzeniem. To raczej luneta, która pozwala zajrzeć w przeszłość i poczuć na sobie jej nie rozrzedzony przez stulecia smak. Albo mnemotechniczny ślad przywołujący intensywnie nadrealną rzeczywistość filmowej Tary. Wszystko to razem miesza się ze sobą, nachodzi na siebie, przenika, spleta w jedną gęstą tkaninę historyczną. A spod tych warstw historycznych i filmowych przeziiera jeszcze u spodu nie całkiem wyblakła warstwa literacka, przestrzeń Dublina, zamieniona – mocą nieokiełznanej wyobraźni argentyńskiego pisarza – w scenę dramatycznych wydarzeń. Czas ulega anihilacji, przestrzeń pęka, wszystko tajemnie łączy się ze wszystkim.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Haha i Hoho. Z Harrym Mathewsem rozmawia Tomasz Mirkowicz, „Literatura na świecie” nr 6, 1998, s. 300-302.
- <sup>2</sup> J. L. Borges, *Temat zdrajcy i bohatera*, w: tegoż, *Fikcje*, Warszawa 1972, s. 106.
- <sup>3</sup> Tamże, s. 109.
- <sup>4</sup> Tamże, s. 107.
- <sup>5</sup> Tamże, s. 108.
- <sup>6</sup> W liście do Franka Budgena pisał Joyce: „Chciałem dać tak wszechstronny obraz Dublina, by można było to miasto, gdyby pewnego dnia nagle zniknęło z powierzchni ziemi, odbudować na podstawie mojej książki”, J. Joyce, *Listy 1900-1920*, przeł. M. Ronikier, Kraków 1986.
- <sup>7</sup> A. M. Pascual, *Jorge Luis Borges*, przeł. G. Ostrowski, Warszawa 2006, s. 73-74.
- <sup>8</sup> G. Steiner, *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution*, Harmondsworth 1975, s. 40.
- <sup>9</sup> D. Czaja, *Czy historia się powtarza?*, w: tegoż, *Sygnatura i fragment*, Kraków 2004, s. 177-196.
- <sup>10</sup> R. Christ, *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion*, New York 1995, s. 76.
- <sup>11</sup> Ciemną i złożoną mowę nazw własnych dobrze rozumiał Proust: „Inna rzecz imiona osób oraz miast, które właśnie dzięki swoim imionom stają się dla nas czymś indywidualnym, jedynym, jak osoby. Tu imiona stwarzają w nas mglisty obraz, wydobywający się z nich, z ich lśniącego lub ciemnego dźwięku, kolor, którym osoba lub miasto pomalowane są jednostajnie (...)”, M. Proust, *W stronę Swanna*, przeł. i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy), Warszawa 1965, s. 490-491; o roli imion i nazw własnych u Prousta por. R. Barthes, *Proust: nazwy i nazwiska*, w: tegoż, *Lektury*, przeł. K. Kłosiński, M. P. Markowski, E. Wieleżyńska, Warszawa 2001, s. 43-56.
- <sup>12</sup> B. Skarga, *Metafizyka obecności a metafizyka śladu*, w: tegoż, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 31.
- <sup>13</sup> Okrzyk *Viva Verdi* miał szczególne znaczenie w czasach walk o zjednoczenie Włoch. Słowo *Verdi* było akronimem, który znaczył naprawdę: Vittorio Emanuele Re d'Italia.
- <sup>14</sup> Por. L. Micciche, „Strategia pajaka” czyli ‘zainscenizowana’ historia, w: B. Bertolucci w opinii krytyki zagranicznej, wstęp i opr. T. Miczka, Warszawa 1993, s. 92.
- <sup>15</sup> Próba kontekstowej i biograficznej lektury filmu jest tekst A. Miller, *Strategia pajaka Bernarda Bertolucciego: narracja pamięci*, w: *Od Cervantesa do Pereza-Reverte'a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej*, red. A. Helman, K. Żyto, Warszawa 2011, s. 244-263.
- <sup>16</sup> A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Literatura i teatr w filmie*, Warszawa 1989, s. 360.
- <sup>17</sup> Przez lata Sabbionetą interesowali się głównie włoscy badacze. Szczególną rolę dla międzynarodowego zainteresowania się lombardzkim miastem odegrała rozprawa Kurta Forstera, *From 'Rocca' to 'Civitas': Urban Planning at Sabbioneta*, „L'Arte”, Fasc. 5, March, 1959.
- <sup>18</sup> J. Madge, *Sabbioneta. Cryptic City*, London 2010, s. 15.
- <sup>19</sup> Tamże.
- <sup>20</sup> Tamże, s. 14.
- <sup>21</sup> Tamże, s. 193.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 219.
- <sup>23</sup> R. Salvadori, *Pejzaże miasta*, Warszawa 2006, s. 19.
- <sup>24</sup> M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 58.
- <sup>25</sup> S. Kierkegaard, *Albo-albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, t. II, s. 253.