

Akcja i kontemplacja. O logice fabularnej *Pustyni Tatarów* Valeria Zurliniego (1976)

Action and contemplation. The logic of plot in Valerio
Zurlini's *The Desert of the Tartars* (1976)

Anna Igielska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-5496-6586

Streszczenie: Fabuła *Pustyni Tatarów* (1976), ostatniego filmu Valeria Zurliniego, to nie tylko fabuła różna od książkowego pierwowzoru Dina Buzzatiego, lecz także odsyłająca w głąb całokształtu twórczości włoskiego reżysera. Współtworzą ją nawiązania do chrześcijańskich motywów paschalnych – ewangelicznych (pusty grób) i legendarnych (święty Graal) – rozpięte pomiędzy akcją zewnętrzną a akcją wewnętrzną. Właściwa tej drugiej dramatyczność realizuje się poprzez wzorec powtórzeń, ukierunkowany na odsłanianie obecności *numinosum* w stającym się coraz realniejszym i konkretniejszym doświadczeniu przemijania życia. Wyjątkowy kształt fabuły, służący przybliżeniu treści metafizycznych, nasuwa także pytania natury ogólniejszej: o to, jak istnieje fabuła w audiowizualnym medium filmu i o to, jakie korzyści mogą wciąż płynąć z egzegezy myśli poetologicznej Arystotelesa.

Słowa kluczowe: *Pustynia Tatarów* (1976), *Il deserto dei Tartari*, Valerio Zurlini (1926–1982), fabuła, Arystoteles, fabuła filmowa (teoria)

Abstract: The plot of *The Desert of the Tartars* (1976), Valerio Zurlini's last film, is not only different from the novel prototype by Dino Buzzati, but also refers back to the Italian director's entire oeuvre. It is co-created by references to Christian Paschal motifs – evangelical (the empty tomb) and legendary (the Holy Grail) – spanning both external and internal action. The drama inherent in the latter is realized through a pattern of repetition, aimed at revealing the presence of *numinosum* in an increasingly real and concrete experience of the passing of life. The unique shape of the plot, in which action and contemplation permeate each other, also raises questions of a more general nature: how plot exists in the audiovisual medium of film, and what benefits can still be derived from the exegesis of Aristotle's poetological thought.

Key words: *The desert of the Tartars* (1976), *Il deserto dei Tartari*, Valerio Zurlini (1926–1982), the plot, Aristotle, film plot (theory)



Film Valeria Zurliniego *Pustynia Tatarów*¹ zdaje się potwierdzać wyrażoną w latach osiemdziesiątych intuicję Paula Ricoeura, że odpowiednio pojęte Arystotelesowskie rozumienie fabuły jako „naśladowania działania” rozciągać się może – wbrew podręcznikowym uproszczeniom – także na nowoczesne opowieści o zredukowanej zdarzeniowości, wysuwające na plan pierwszy postać, myśl tudzież problem przepływu czasowego (Ricoeur 2008, 22). Można by powiedzieć, że dzieło to operuje akcją w służbie kontemplacji. Jak mówił José Ortega y Gasset, minimum akcji, rozumiane jako minimum ukierunkowania uwagi, potrzebne jest każdej kontemplacji, widzimy bowiem „jedynie to, na co zwracamy uwagę” (Ortega y Gasset 1980, 347–352). Tę właśnie funkcję akcja dramatyczna pełni w filmie włoskiego reżysera.

Jak może wyglądać fabuła filmowa opowiadająca o metafizycznym doświadczeniu istnienia? Jak może wyrażać integralne z tym doświadczeniem poczucie klęski (zob. Stróżewski 2002, 125) oraz ewokować przecucie niewyczerpywania się rzeczywistości w tym, co dane namacalnie, pozostawiając otwartą kwestię wiary i niewiary, nadziei i rozpaczy? *Pustynia Tatarów* przybliży ów wymiar i ów moment trwania, gdy życie wymyka się staraniom o nadanie mu kierunku, odsłaniając tym samym obecną w nim od zawsze skończoność. Jerzy Płazewski, próbując udzielić odpowiedzi na pytanie o źródło własnej fascynacji filmem Zurliniego, dotknął właśnie problemu dramaturgii i związanego z nią fenomenu upływu czasu, koncentrując się na pozbawionej „perypetii fabularnych” prezentacji losu bohatera, na „sugestywności przemiany [...] pod wpływem bodźców niemal niezauważalnych i zgoda nielogicznych” (Płazewski 1998, 23). W jaki sposób fabuła filmowa może wspierać perspektywę ukazywania doświadczenia własnej śmiertelności jako wybitnie osobistego, jednostkowego i jednocześnie uniwersalnego? Materia, z którą mierzy się film Zurliniego, cofa nas do podstaw myślenia o sztuce fabularnej.

Ogólność. W stronę filozofii fabuły

Znana jest myśl pochodząca z dziewiątego rozdziału *Poetyki* Arystotelesa (1451 b), mówiąca o tym, że „poezja jest bardziej filozoficzna i poważna niż historia”, ponieważ wyraża ona „to, co ogólne”, historia natomiast „to, co jednostkowe” (Arystoteles 2009, 330). Zarówno w sądzie o historiografii, jak i w sposobie definiowania i rozumienia miejsca fabuły w dziele literackim wybrzmiewa Arystotelesowska myśl metafizyczna (zob. Domański 1992): fabuła jest „uogólniającym” naśladowaniem akcji (*mimesis praxeos*), wychodzi więc od konkretnej rzeczywi-

¹ *Il deserto dei Tartari*, 1976, Zurlini Valerio (reż.); Bertucelli J.-L., Brunelin A.G. (pomysł); Brunelin A.G. (scenariusz); Zurlini V. (dialogi włoskie); Morricone E. (muzyka); de Broca M., Perrin J., Silvagni G., Farmanara B., Cine Due (Rzym), Reggane Film – Fildebroc Films de l’Astrophore – FR3 (Paryż), Corona Filmproduktion GmbH (Monako) we współpracy z FIDCI (Teheran) (produkcja); czas trwania: 148 min; Eastmancolor; premiera: 29.10.1976. Obsada: Jacques Perrin (Giovanni Battista Drogo), Vittorio Gassman (pułkownik Filimore), Giuliano Gemma (major Mattis), Helmut Griem (porucznik Simeon), Philippe Noiret (generał), Jean-Louis Trintignant (lekarz major Rovine), Max von Sydow (kapitan Hortiz), Laurent Terzieff (sierżant Peter von Amerling), Fernando Rey (pułkownik Nathanson), Francisco Rabal (Tronk) i in. Dane produkcyjne cyt. za: Toffetti 1993, 220–221. Podstawą określeń czasowych i cytatów ze ścieżki dźwiękowej filmu jest edycja DVD Istituto Luce Roma 2001 (141 min).

stości, wyprowadzając z niej pewne prawa i nie tracąc z nią związku. Wyraża się w niej, mówiąc językiem rozróżnień filozoficznych, nie poznanie uniwersalizujące, lecz poznanie transcendentalizujące (dokładniej: transcendentalno-analogiczne), „zarazem konkretystyczne i powszechne” (Fuhrmann 1992, 40), „wiążące nas żywotnie z istniejącym światem”². Jak wiadomo, uwagi Arystotelesa na temat fabuły odnoszą się źródłowo do współczesnej mu tragedii, toteż prymarnego ich rozumienia trzeba szukać najpierw na gruncie myśli starożytnej. Wolfgang Schadewaldt powie, że sprzeczność tragiczna, będąca podłożem akcji dramatycznej tragedii, jest zakorzeniona w samej rzeczywistości, w położeniu człowieka względem sił wyższych od niego (Schadewaldt 1991, 31–32, 55–60). Dotykamy zatem w tragedii attyckiej, stawiającej w centrum człowieka i jego cierpienie, żywo odczutej rzeczywistości indywidualnej w tym, co w niej po ludzku zrozumiałe i w tym, co nieodgadnione.

Sprawą fundamentalną jest to, że Arystoteles postrzega tragedię jako dzieło się w pewien sposób *daimoniczne*. Fakt ten pozostaje w szczególnej relacji do pytania o sens owego dzieła się. Tragedia nie jest ani przebiegiem sensownej całości spraw (inaczej całość ta nie byłaby tragiczna), ani czymś absolutnie pozbawionym sensu i bezcelowym (jak zdają się sądzić współcześni dramaturdzy), lecz charakteryzuje ją swoisty stan zawieszenia między sensem a bezsensem, sensownym a bezsensownym. Akcja tragiczna ma pozór czegoś pozbawionego sensu, ale nie jest bezsensowna; sens ukrywa się, wyraźnie zanika, a jeszcze prześwituje. Ta podwójność przynależy do tragicznego dzieła się i daje się najlepiej wyrazić pod pojęciem amfibolii. Chodzi tu o amfibolię rzeczywistości, która już na wczesnym etapie przedstawiała się Grekom w wyobrażeniu *daimona*: boskiej mocy, która wprawdzie może działać sprzyjająco, jednak najczęściej jawi się jako nielogiczna, wroga, niepojmowalna. Należy to do jej istoty. Zrozumiałe, że w tej amfibolii człowiek doświadcza wystawienia na działanie losu i jednocześnie partycypowania w sytuacji właściwej każdemu człowiekowi żyjącemu na tym świecie (Schadewaldt 1992, 31–32)³.

Wykonajmy teraz zwrot ku kilku współczesnym adaptacjom myśli Arystotelesa. Jacques Maritain postrzegać będzie poezję *sensu largo* jako znak bytu. „Ujmowane w poetyckim poznaniu rzeczy nasycają się doniosłością, rosną w obfitość znaczeń”⁴, gdyż – jak twierdził – jawią się nie od strony swej przygodności, lecz związku z trwalszym od nich porządkiem istnienia. W tym samym duchu Francis Fergusson (Fergusson 1949, 248–255) rozpatrywał możliwość realizowania się akcji dramatycznej jako analogii w nowożytnym i współczesnym teatrze „realistycznym”. W dobie radykalnego odwrócenia artystów od naśladowania akcji pisał tonem wyjaśniającym o pryncypium Arystotelesa:

² „Tylko bowiem poznanie transcendentalizujące, jako pierwotne, stoi u podstaw zarówno poznania informacyjno-teoretycznego, jak i praktycznego, a także poznania poetycznego, o którym mówił Arystoteles” (Krapiec 1998, 35).

³ Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia pochodzą ode mnie – A.I.

⁴ Maritain 1977, 126–127: „So it is true that poetry, as Aristotle said, is more philosophic than history. Not, surely, with respect to its mode or manner of knowing, for this mode is altogether existential, and the thing grasped is grasped as nonconceptualizable. But with respect to the very thing grasped, which is not a contingent thing in the mere fact of its existence, but in its Infinite openness to the riches of being, and as a sign of it. For poetic intuition makes things which it grasps diaphanous and alive, and populated with Infinite horizons. As grasped by poetic knowledge, things abound in significance, and swarm with meanings”. Tłumaczenie cyt. za: Juszczak 1988, 25.

Współczesne teorie sztuki, które pomijają lub odrzucają pojęcie naśladowania działania, są bardziej niepokojące niż pseudonaukowe teorie, gdyż dają nam wgląd w rzeczywistą pracę artystów w naszych czasach. Przypominają nam, jak trudno jest – po trzystu latach racjonalizmu i idealizmu, gdy tradycyjne wzorce zachowań zostały utracone lub zdyskredytowane – dostrzec jakiegokolwiek działania poza naszym własnym⁵.

Powinnością autora tragedii jest, w myśl Arystotelesa (1455 a, rozdz. 17), przekazywać nie zdarzenia faktyczne, poszczególne, jednorazowe, lecz takie, które cechowałoby prawdopodobieństwo i ogólność (*katholu*)⁶, i to przekazywać poprzez działanie. Powinien on – jak wyrazi się w swym XVII-wiecznym traktacie *De perfecta poesi* Maciej Kazimierz Sarbiewski – „uwolnić fakt historyczny od okoliczności określających go i wiążących z takimi, a nie innymi osobami, takimi, a nie innymi przyczynami, takimi, a nie innymi skutkami pośrednimi” (Sarbiewski 1954, 28). W rezultacie stworzone przez niego postaci jawić się będą jako symbole, a bieg zdarzeń nabierze charakteru modelowego (Fuhrmann 1992, 31).

Zauważając, że ten rodzaj ogólności, jaki niesie ze sobą fabuła w ujęciu Arystotelesa, nie ma charakteru platońskich idei, lecz charakter praktyczny i że płynie ona z samego sposobu uporządkowania zdarzeń, Paul Ricoeur (Ricoeur1 2008, 68) wyprowadzał myśl o *mimesis* w nowe rejony refleksji literaturoznawczej. Jeśli w *Poetyce* dokonuje się przeniesienie Arystotelesowskiej filozofii formy⁷ na twórczość poetycką, ukazywaną jako sprawność, *techne*, to Ricoeur właśnie w obrębie tego pochodnego względem filozofii, czysto konstrukcyjnego, porządku szukał źródeł „ogólności” poezji oraz możliwości ponadhistorycznego i ponadgatunkowego otwarcia myśli poetologicznej Stagiryty. Przypomnijmy, że w ujęciu Arystotelesa „uniwersalia istnieją tylko poprzez rzeczy jednostkowe, stanowiąc ich istotną własność” (Ajdukiewicz 1983, 112), toteż nie może dziwić, że tę samą relację między konkretnym a ogólnym odnajdujemy w myśleniu o naturze fabuły dramatycznej, która jest „fundamentem i jakby duszą tragedii” (1450 a). U Ricoeura mamy do czynienia z przesunięciem akcentu na akt fabulacji, na tworzenie „układu zdarzeń” (Ricoeur1 2008, 98–100) charakteryzującego się formalną *integritas* (zob. Sarbiewski 1954, 170)⁸.

Inaczej rzecz ujmując, możliwego i ogólnego trzeba szukać nie gdzie indziej jak w układzie zdarzeń [...]. To uniwersalizacja intrygi uniwersalizuje postaci.

⁵ Fergusson 1949, 254: „Contemporary theories of art which omit or reject the notion of the imitation of action are more disquieting than pseudo-scientific theories because of the insight they give us into the actual work of artists in our time. They remind us how difficult it is – after three hundred years of rationalism and idealism, with the traditional modes of behavior lost or discredited – to see any action but our own”.

⁶ W tłumaczeniu Henryka Podbielskiego: „ogólny zarys fabuły”. Por. Fuhrmann 1992, 31: „Die Dichtung stellt nicht Einmaliges, sondern Allgemeingültiges (*katholu*) dar [...]”.

⁷ „Platon wprawdzie wskazywał na idee, będące poza rzeczą, jako na samą konieczność i źródła koniecznościowego poznania, jednak Arystoteles idee te «wcielił» w samą rzecz i nazwał je formami będącymi zasadniczym elementem rzeczy – bytu” (Krąpiec 1988, 43).

⁸ Sarbiewski wyodrębnia tu myśl Arystotelesa o całościowości (*integritas*) akcji fabularnej (rozdz. 7 i 8), uciekając się do plastycznego porównania fabuły do „osobliwego zwierzęcia”, które „rośnie samo w sobie [...], czy raczej samo siebie nieustannie rodzi, zachowując niemniej jedność samego siebie”.

[...] Czy należy przypuszczać, że za sprawą układu jako takiego, czyli więzi zbliżonej do przyczynowości, ułożone zdarzenia stają się typowe? Jeżeli o mnie chodzi, to w ślad za takimi teoretykami historycznej narracji jak Louis O. Mink spróbuję przenieść cały ciężar inteligibilności na samo połączenie ustanowione między zdarzeniami, czyli krótko mówiąc, na osądzający akt «zespalandia». Myślenie o więzi przyczynowej nawet między pojedynczymi zdarzeniami to już uniwersalizowanie (Ricoeur¹ 2008, 67)⁹.

Układ zdarzeń w *Pustyni Tatarów* wysuwa na plan pierwszy symetrię i powtarzalności. Bohater filmu, Giovanni Drogo, rozpoczynający swą wojskową karierę od najniższego stopnia w hierarchii oficerskiej, kończy ją w stopniu kapitana, powtarzając zewnętrznie trajektorię losu swego przełożonego. Rzadkie sceny walk symbolicznych – w postaci ćwiczeń szermierczych czy sportowego polowania na dziką – zastępują w świecie twierdzy Bastiano walkę właściwą, czyli walkę z wrogiem. Odsłaniają swą metaforykę dopiero wówczas, gdy dostrzeże się ich związek ze śmiercią hrabiego von Amerlinga, postaci uosabiającej wszystko to, czym nie jest wojsko, a tę śmierć z kolei zestawia z innymi scenami śmierci i obrazami walki o życie, które wspólnie tworzą wewnętrzną dramaturgię dzieła. Zdarzenia uchylające się logice, reprezentowanej w świecie filmu przez myślenie kategoriami regulaminu wojskowego, ukazywane są jako pochodzące z tego samego nieracjonalnego porządku. Aby jednak dostrzec właściwy związek między „nieregulaminowym” kamykiem uwierającym końskie kopyto, tajemniczym białym koniem „tatarskim”, wystawiającym po raz pierwszy na próbę garnizową logikę działania, a całym zastępem nadciągających w finale filmu konnych jeźdźców, trzeba nie tylko mieć dobrą pamięć.

Fabula między mediami. W stronę filmu

Konstrukcja fabularna *Pustyni Tatarów* zachęca do postawienia pytania o sposób istnienia fabuły w dziele audiowizualnym. Rzut oka na przedpiśmienną przeszłość literatury jest tu pomocny, gdyż pomaga uświadomić sobie zróżnicowane, zmienne, historycznie i medialnie uwarunkowane możliwości tworzenia i odbioru fabuły.

Opowieść oralna nie zna – przypomnijmy – struktur opowieści piśmiennej i typograficznej; ma swoją własną logikę i formy wyrazu, ściśle związane z potrzebami memoryzacji i sytuacją wykonawczą. W tej materii projektowanie wstecz może – jak wiadomo – kończyć się dotkliwymi nieporozumieniami i potrafi dalece zniekształcić obraz twórczości¹⁰. Film jako medium audiowizualne przynosi naturalnie nowe możliwości kształtowania form opowiadania, a wraz z nimi nowe wyzwania dla adaptacji dawnych kategorii poetologicznych. Patrząc z tak rozle-

⁹ Ricoeur widzi w fabulacji czynność pokrewną sądzeniu refleksyjnemu w ujęciu Kanta (Ricoeur¹ 2008, 101 i 214). „Akt intrygi ma podobną funkcję, jako że wydobywa konfigurację z następstwa” (Ricoeur¹ 2008, 101).

¹⁰ Przykładem chociażby Lessingowska lektura Homera. Wzorowany na Homeryckich opisach prymat „akcji” (tj. czynności), uznawany przez Lessinga za jedyny stosowny dla poezji, jest w istocie rezultatem uwarunkowań twórczych poety oralnego. Obserwacja dotycząca cechy twórczości słownej Homera jest wybitnie trafna, postulat normatywny z niej wywiedziony – oczywiście ahistoryczny i fantazmatyczny. Zob. Lessing 1962, 63–65 nn. Na temat myślenia sytuacyjnego jako cechy twórczości oralnej – zob. Ong 2011, 83–85, 92–93.

głej historycznej perspektywy, trzeba by powiedzieć, że fabułę teatralną i fabułę filmową łączy możliwość zapisu. „Dramat grecki – jak powie Walter Jackson Ong – mimo że wykonywany oralnie, układano jako tekst pisany i na Zachodzie był to pierwszy i przez całe stulecia jedyny gatunek werbalny w pełni podporządkowany piśmieniu” (Ong 2011, 212–213). Przenoszący reguły konstrukcyjne z fabuły dramatycznej na epicką Arystoteles daje się poznać jako człowiek swego czasu: doskonale znał i rozumiał współczesną sobie formułę twórczości teatralnej, toteż epikę – „produkt pierwotnej kultury oralnej, dawno minionej” (Ong 2011, 213–214) – rozumiał już przez jej pryzmat. „Kultura oralna – puentuje Ong – nie ma faktycznie żadnych doświadczeń z dłuższą fabułą epicką o rozmiarze powieści, kulminującą linearnie” (Ong 2011, 214), a więc taką, którą wiążemy z rosnącym napięciem typu dramatycznego tudzież z wznoszeniem się i opadaniem akcji jako strukturą spajającą dzieło w całość. Nie ma też kultura ustna doświadczeń z typem bohatera, który zaproponuje dramat – gatunek nienarracyjny, pozbawiony głosu „opowiadacza”, czy wiele wieków później powieść – gatunek epoki druku (Ong 2011, 220–222, 224–229). Ten krótki rzut oka w przeszłość pozwala uświadomić sobie ścisłą zależność sposobu istnienia fabuły od historycznie zmiennych mediów literatury: żywotne przez wiele wieków media ludzkie operowały z konieczności innymi typami fabuły niż media pisane czy drukowane, dominujące jeszcze w XIX wieku, a media elektroniczne (wśród nich film) i cyfrowe stworzyły nowe postaci literatury fabularnej, różnorako powiązane ze starymi, lecz pod względem estetycznym całkowicie od nich odmienne¹¹.

Filmowa prezentacja fabuły dokonuje się poprzez odbiór zmontowanego materiału audiowizualnego, charakteryzującego się wysoką kompleksowością powiązania obrazu i dźwięku (Faustich 1982, 156). Od wczesnych teorii począwszy (prace Béli Balázsa, Siergieja Eisensteina), sięgano więc w tym kontekście do pojęcia dramaturgii jako tego, które – w ślad za *Dramaturgią hamburską*¹² – przenosiło punkt ciężkości od razu na tę właśnie kompleksowość komunikacyjną i jej związek z wykonaniem na żywo¹³. Chcąc uchwycić specyficznie filmowy sposób istnienia fabuły, wyjść trzeba od scalających, nie „atomizujących”, możliwości montażu; od tego, co sprawia, że tak łatwo przestajemy widzieć konstrukcyjną naturę filmu. „Dobry film” – powie Béla Balázs, przenosząc na grunt nowego medium najwyraźniej nieoczywiste naówczas jeszcze rozpoznanie estetyczne – wypowiada się bez reszty w swej formie artystycznej i o tyle też można powiedzieć, że „nie ma [on] w ogóle żadnej «treści»”, „jest jednocześnie ziarnem i sko-

¹¹ Odnoszę się tu do definicji medium wypracowanej przez Ulricha Saxera i opartej na niej koncepcji historii mediów Wernera Fausticha. Zob. Kozłowski 2011.

¹² Zgodnie z zamiarem Lessinga, *Dramaturgia* miała „omawiać krytycznie wszystkie wystawiane sztuki i śledzić każdy krok, jaki stawia tutaj sztuka zarówno poety, jak i aktora” (Lessing 1956, 87). Jak uściśla Olga Dobijanka, „w miarę obniżania się ambicji repertuarowych teatru” rozważania autora przybrały jednak charakter rozważań teoretycznych” (Lessing 1956, 65).

¹³ Pojęcie dramaturgii odnosi się do dramatu jako przedstawienia teatralnego i obejmować może zarówno praktykę (*poiesis*), jak i poetykę (nauka o *poiesis*) oraz teorię uzasadniającą tę poetykę (Dahlhaus 2001, 467–468). Zob. także Kloppenburg 1986, 57 i 59. W ujęciu Kloppenburga na dramaturgię filmową składają się: (1) formy akcji i narracji, (2) rodzaj napięcia, (3) technicznie uwarunkowana prezentacja fabuły przy udziale montażu.

rupą” (Balázs 1987, 41–42). Prymarnie formę filmową konstytuują ruchome obrazy fotograficzne, podległe z jednej strony prawom konstruowania filmowej opowieści, z drugiej – prawom wizualnej percepcji:

Każdy obraz odzwierciedla nam nie tylko fragment, lecz także pewien pogląd, pewien punkt widzenia. [...] Każdy obiekt obrazu filmowego posiada dwie fizjonomie. Pierwsza – obiektywna, niezależna od obserwatora, druga natomiast to ta, którą określa spojrzenie widza i perspektywa obrazu. Te dwie fizjonomie zlewają się w całość i tylko bardzo wprawne oko fachowca potrafi je rozdzielić (Balázs 1987, 89–90).

Wychodząc od specyfiki obrazu filmowego, Balázs kładł akcent na to, co współczesna narratologia nazwie fokalizacją (Bal 2012, 146–154). W innym kierunku pójdzie Werner Faulstich, mówiąc o zjawisku „przesłonięcia” struktury fabularnej filmu przez fotograficzność jego warstwy wizualnej:

Specyficznie fabularnofilmowe uformowanie jako *vis-à-vis* realistycznego odzwierciedlenia przynależy wyłącznie do filmu jako całości i jedynie w tym punkcie przejawia on swą zdolność nadawania znaczenia wychodzącego ponad to, co *explicite* pokazane i wypowiedziane (Faulstich 2017, 43).

I we wcześniejszej pracy:

Potrzeba zinterpretowania, wzgl. wskazania perspektywy interpretacyjnej literackiego dzieła narracyjnego rodzi się nie z powodu rzekomo ontologicznej wieloznaczności dzieła sztuki jako „oryginału”, lecz z powodu dokonującego się *na płaszczyźnie odbioru* przesłonięcia fabuły, „znaczenia”, „logiki” powiązań literackich tudzież konstrukcji właściwej literaturze, przy czym to przesłonięcie odbywa się specyficznie dla danego medium, w przypadku mediów drukowanych inaczej niż, dajmy na to, w filmie – dlatego też chcąc się przez nie przedrzeć, musimy obrać drogę na konkretne medium (Faulstich 1982, 160)¹⁴.

Myśl Faulsticha ukierunkowana jest na objaśnienie relacji zachodzących pomiędzy literaturą a jej mediami i neguje klasyczną estetykę wraz z jej kategoriami opisu jako wywiedzionymi z niedającej się utrzymać tradycji myśli metafizycznej¹⁵. Opis estetyki filmu ma u tego badacza kształt opisu dynamicznego: poszczególne elementy teorii medium ukazywane są najpierw w odosobnieniu, a następnie w relacji z innymi. Na najbardziej podstawowym poziomie mamy tu do czynienia z kontynuacją myśli Balázsa na temat prymatu realizmu: fotograficzne odwzorowanie zostaje w filmie jednocześnie utrzymane i przewyciężone. Ruchome fotografie jako podstawa techniczna filmowego medium, scalone intencjonalnie w całość wyższego rzędu, generują nową, fikcyjną rzeczywistość, która w filmie fabularnym podlega uporządkowaniu narracyjnemu w sposób właściwy

¹⁴ „Es bedarf der Interpretation eines literarischen Erzählwerks bzw. einer interpretativen Perspektive nicht wegen der angeblich ontologischen Polyvalenz eines Kunstwerks als ‚Original‘, sondern wegen der Verschleierung des Plot, des ‚Sinns‘, der ‚Logik‘ der literarischen Verknüpfung oder Konstruktion *in der Rezeption*, wobei diese Verschleierung in medienspezifisch unterschiedlicher Weise erfolgt, bei Printmedien anders als etwa beim Film – weswegen sie auch auf unterschiedlichen Wegen nur aufgebrochen werden kann”.

¹⁵ Faulstich mówi po prostu o „upadku metafizyki”, mając w istocie na myśli jej konkretną postać historyczną; nie zajmuje się zjawiskiem odnowy myśli metafizycznej w XX wieku. Zob. Królak 1999, 222–223, 226–227.

twórczości literackiej, choć stosownie do możliwości i ograniczeń samego medium oraz założeń estetycznych danego dzieła filmowego (np. gatunkowych czy stylistycznych).

Wypada w tym miejscu przypomnieć, że na polskim gruncie do analogicznego ustalenia o możliwościach budowania logiki literackiej w języku wizualnym filmu doszła w swej semiotycznej refleksji Seweryna Wysłouch. Fabuła filmowa opiera się na tych samych operacjach intelektualnych, które rządzą literaturą w innych mediach¹⁶, ale w swym konkretnym wyrazie audiowizualnym jest zależna od estetycznego wyposażenia medium. Cennym wkładem Faulsticha okazuje się doprecyzowanie relacji zachodzących pomiędzy poszczególnym dziełem filmowym a medium filmu i uchwycenie specyfiki tegoż medium w odniesieniu do literatury. Parafrazując Jerzego Ziomka, powiedzielibyśmy, że w myśl rozróżnień medioznawczych fabuła danego dzieła filmowego jest zawsze najbardziej unikalnym i konkretnym wyrazem fabuły dającej się pomyśleć jako możliwa do zrealizowania dla medium filmu (por. Ziomek 1980, 77–82)¹⁷. Akcent przesuwają się w tym ujęciu z myślenia o oryginalności twórczej reżysera i jego współpracowników na ukazanie tego, jak dalece daje się urzeczywistnić indywidualne kształtowanie artystyczne w granicach zakreślonych przez techniczne możliwości medium (w zakresie operowania fuzją obrazu i dźwięku). Ta najkonkretniejsza postać fabuły daje się oczywiście uchwycić w analizie filmu, postrzeganego jako współczesny rodzaj literatury (zob. Kozłowski 2013, 364–385; Faulstich 2008, 18–20). Jak do każdej literatury można do filmu fabularnego zastosować postępowanie typu filologicznego, wychodzące od pryncypium spójności odbieranego tekstu (*intentio operis*) (Eco 1996, 63–64).

Fabuła bywa rozumiana różnorako w zależności od tradycji badawczej, nie jest jednak tak, że nie można wyprowadzić z tego rozproszonego obrazu podstawowych rozpoznań. Spróbujmy: (1) jej celem jest odbiór intelektualny i emocjonalny dzieła, (2) może być postrzegana w swym aspekcie dynamicznym i statycznym, (3) jest nośnikiem sensu dzieła, (4) jest formą uchwycenia sposobu doświadczania rzeczywistości. W swej słynnej pracy *Aspects of the Novel* (1927) Edward Morgan Forster wyjaśniał, czym „atawistyczna” *story* różni się od *plot*, dzieląc z José Ortegą y Gassetem tęsknotę za formą opowiadania możliwie niezależną od linearnego ukierunkowania kauzalnego. Oddzielał od siebie porządek zaciekawienia następstwem wydarzeń od porządku widzenia architektониki całości: „Tak – o tak – powieść opowiada historię [...] – pisał – a chciałbym, żeby tak

¹⁶ Niektóre z nich kodyfikuje retoryka w obszarze figur myśli (*figurae sententiae*). Zob. Ziomek 1980, 24–25. Bordwellowski katalog operacji dokonywanych na fabule filmowej przez sjużet (nomenklatura autora, zaadaptowana z rosyjskiej myśli formalistycznej) jest właściwie katalogiem podstawowych sposobów odchodzenia od *ordo naturalis*: przez opuszczenie, przemieszczenie, powtórzenie, kondensację, rozproszenie. Zob. Bordwell 2014, 54–57. Zob. też: Przyłipiak 1994, 164–166.

¹⁷ W ujęciu autora fabuła istnieje równolegle, lecz odmiennie, na trzech poziomach: inwencji, dyspozycji i elokucji. Ziomek 1980, 80–81: „Fabuła na poziomie elokucji zachowuje «pamięć» swojej własnej inwencji i dyspozycji i ich wyposażenie estetyczne. Z drugiej strony, fabuła na poziomie inwencji nie jest stanem biernym, lecz pewną energią, która zmierza do określonej dyspozycji i elokucji. Przy przechodzeniu do dyspozycji i elokucji coraz silniejszy jest udział tworzącego podmiotu, a wraz z nim decyzji gatunkowych, stylowych, ideowych”. Por. Wysłouch 2001, 21–36 i 60–62.

nie było, żeby to było coś innego – melodia albo ogląd prawdy, a nie ta niska atawistyczna forma” (Forster 1966, 34)¹⁸.

Fabula jawi się jako struktura dążąca do przełamania opartej na linearności „prymitywnej” logiki *historii*. Patrząc z poziomu antropologicznego, Ong powie, że opowieść jest podstawowym sposobem porządkowania doświadczeń człowieka, które zanurzone są w czasie, i leży u podłoża wielu form sztuki i ekspresji myśli.

Elementarnym sposobem werbalnego przetwarzania [ludzkich] doświadczeń jest mniej lub bardziej dokładny przekaz tego, jak rzeczywiście doszło do ich powstania, w jaki sposób istnieją zanurzone w przepływie czasu. Budowanie linii fabularnej to sposób ujęcia tego przepływu (Ong 2011, 210).

Pamiętać przy tym należy, że pojęcie fabuły odnosi się w tej wypowiedzi do jej kształtu oralnego, toteż dla uniknięcia nieporozumień lepiej byłoby wziąć je w cudzysłów. Swoistym dopełnieniem stwierdzenia Onga jest obserwacja Michała Hellera, że dysponujemy dwoma rodzajami rozumowań: słownymi i matematycznymi – i o ile te pierwsze przynoszą uporządkowanie przyczynowo-skutkowe („liniowe”), o tyle te drugie mogłyby się bez niego obyć, gdyby tylko było to możliwe: gdyby wcielić w życie możliwość nieliniowej logiki (Heller 2014, 101).

Rozwiązanie nawet dość prostego równania różniczkowego jest czymś tak misternym w porównaniu z „rozumowaniami słownymi”, że prawdopodobnie w ogóle nie byłibyśmy w stanie przełożyć procesu znajdowania rozwiązania na ciąg słownych rozumowań. [...]

Myślowy eksperyment. Jak wyglądałby świat naszych myśli, gdyby budowa naszego mózgu pozwalała na rozumowanie matematyczne, bez konieczności przekładu ze „zwykłego języka” na matematykę i potem na końcu znowu na „zwykły język”? Przez bezpośrednie wejście ujmowalibyśmy problem w jakąś strukturę matematyczną, na przykład równanie, i prostym namysłem znajdowalibyśmy rozwiązanie. Prawdopodobnie większość naszych obszarów poznawczych miałaby postać zbliżoną do obecnych nauk ścisłych (Heller 2014, 100–101).

Jako komponent formy artystycznej dający się uchwycić nie inaczej jak w odbiorze, fabuła wtapia się w całość tejże formy, co zwłaszcza w odniesieniu do audiowizualnych mediów prezentatywnych oznaczać musi ściśle współistnienie z innymi elementami dzieła. Właśnie wyciągając wnioski ze specyfiki medialnej estetyki filmu – ze sposobu wiązania i podawania treści audiowizualnych¹⁹ – Werner Faulstich dokonał najostrzejszego bodajże cięcia w obrębie filmoznawczej refleksji nad fabułą, odrzucając kategorię *story* jako pozbawioną racji bytu, otrzymaną w spadku po mediach drukowanych. Nawet jeśli sąd, iż w akcie odbioru filmu nie buduje się *story* (Faulstich 1982, 156), może wydawać się radykalny, to z pewnością otwiera on nowy kierunek namysłu nad fabułą i zjawiskami z nią

¹⁸ „Yes – oh dear yes – the novel tells a story [...] and I wish that it was not so, that it could be something different – melody, or perception of the truth, not this low atavistic form”.

¹⁹ „Wprawdzie także w przypadku dzieła prezentatywnego [...] mamy do czynienia z rozwojem linearnym, ale od razu w wielowymiarowych jednostkach, które zostają powiązane już na etapie produkcji”. Tym samym dzieło filmowe odbieramy „jako jedno, za to wysoce kompleksowe doświadczenie” (Faulstich 1982, 156).

związanymi²⁰. Idąc drogą wytyczoną przez Arystotelesa, Faulstich, tak jak Béla Balázs²¹, David Bordwell²² czy Jerzy Ziomek – który fabułę wolał rozumieć już nie jako przebieg wydarzeń, lecz „przebiegu tego komunikowanie” (Ziomek 1980, 54)²³ – próbuje oddać sprawiedliwość nowej sytuacji medialnej: odbioru dzieła skonstruowanego podług praw dyktowanych przez medium inne niż książka czy teatr. Nawiązując do myśli Hellera, można by powiedzieć, że zwłaszcza w filmie – przez wielu wielkich reżyserów przyrównywanym *notabene* do muzyki – fabuła jawi się jako struktura wsparta na linearności, lecz ostatecznie budująca ponad nią nową logikę.

Logika fabularna *Pustyni Tatarów*

Pustynia Tatarów jest dziełem o kompozycji zamkniętej, mającym początek i koniec, mogącym uchodzić za oddramatyzowany jedynie w takim sensie, że zwarty, wartki, ukierunkowany teleologicznie postęp akcji, dostępny formie dramatycznej, ulega w nim rozproszeniu (por. Ostaszewski 2015, 31–58). Istotnych napięć dramatycznych należy poszukiwać w filmie w planie gradacji akcji wewnętrznej²⁴. Oczywiście o tyle, o ile zdecydujemy się rozumieć dramatyczność szerzej niż jako „nadawanie zdarzeniom struktury przyczynowego narastania napięcia” (Ostaszewski 2015, 57). Logika fabuły operuje wzorem stopniowego wtajemniczenia, w którym epicko rozplanowany postęp zdarzeń pełni – jak już wspomnieliśmy – rolę bodźca dla coraz intensywniejszej kontemplacji zjawisk z porządku metafizycznego. Fabuła, choć skonstruowana zupełnie inaczej niż tragiczny *mythos* Arystotelesa, wykazuje tę samą ogólność, której znaczenie wyinterpretowaliśmy z *Poetyki*.

Skonkretyzujmy na dwóch przykładach charakterystyczną dla całego filmu poetykę powtórzeń, dobrze wiedząc, że powtórzenie jest podstawowym środkiem formotwórczym wielu sztuk, dającym ogromne wprost możliwości budowania sensu wypowiedzi i angażowania odbiorcy w aktywne jego konstruowanie (zob. Kühn 2015, 141–146).

²⁰ U Faulsticha będzie to problem swoistej dla filmu „przemocy” pokazywania i obie jego strony: konstrukcyjna i recepcyjna (w tym problem negacji dydaktyzmu za sprawą negacji dyskursywności właściwej opowiadaniu w medium książki).

²¹ Dodajmy, że Balázs nie tylko dostrzegał filmową specyfikę budowania opowieści poprzez obraz, lecz także zwracał uwagę na uzależnienie kształtu fabuły filmowej od długości czasu projekcji.

²² Wprawdzie Bordwell (Bordwell 2014, 49–53) za stały punkt odniesienia aktywności odbiorczej przyjmuje właśnie konstruowanie „czystej” *story*, ale podkreśla, że dzieje się to w stałej konfrontacji ze „stylem” filmowym. „In the fiction film, narration is the *proces* whereby the film’s *syuzhet* and *style* interact in the course of cueing and channeling the spectator’s construction of the *fabula*” (Bordwell 2014, 53). Relacja *story* i *syuzhetu*, widziana z perspektywy relacji mediów drukowanych i prezentatywnych, jest zdecydowanie anachronicznym elementem koncepcji Bordwella.

²³ Świetna rekapitulacja argumentacji Ziomek w: Przyłipiak 1994, 155–160.

²⁴ Źródło oddramatyzowania Jacek Ostaszewski (Ostaszewski 2015, 57) poszukuje w XIX-wiecznym dramacie, między innymi w twórczości Antona Czechowa. Umberto Eco przypomni, że około 1880 roku (a więc równoległe do Czechowskiego *Płatonowa*, 1878) nabiera kształtu poetyka punktu widzenia Henry’ego Jamesa, przenosząca „akcję z faktów zewnętrznych do wnętrza postaci”. Cała proza współczesna spleca tę poetykę, zdaniem autora, dług wdzięczności (Eco 1998, 84–85).

Przykład 1

140-minutowy utwór Zurliniego – długi, wymagający wytężonego panowania nad tempem opowieści i rozdysponowaniem momentów znaczących – rozpoczyna się sceną pobudki i kończy sceną zaśnięcia głównego bohatera. Waga tego klamrowego rozwiązania jest oczywista i potwierdza pełne ukierunkowanie opowieści na jednego bohatera: Giovanniego Droga. W niejednej recenzji możemy przeczytać, że filmowy Drogo się starzeje, „spędza całe życie w fortecy” na bezowocnym czekaniu (Niecikowski 1978, 5) i „opuszcza ją jako stary, schorowany człowiek” (Oleksiewicz 1978, 10). Owszem, mijają lata, wspinanie się po kolejnych stopniach kariery wojskowej świadczy o ich upływie, podobnie jak dialogi bohaterów na temat upływu czasu. Pozostajemy jednak z wrażeniem, że im bliżej końca, tym jawniej porządek empiryczny ustępuje miejsca symbolicznemu. Dopiero choroba Droga w pełni uprawomocni (budowane podczas ostatnich 20 minut filmu) wrażenie, że bohater odjeżdża z twierdzy Bastiano jako stary mężczyzna. Jak o tym świadczą losy pułkownika Nathansona i hrabiego von Amerlinga, choroba jest widzialnym znakiem zmierzania ku śmierci. Stary ma jednak wydawać się tylko Giovanni. Osoby wokół są tak samo odwieczne jak samo miejsce. Ten zabieg zawężenia perspektywy do jednego bohatera świadczy o tym, że ludzki kosmos utworu powołany został do życia nie jako ze względu na Giovanniego Droga i modelowany będzie stosownie do tego, co – w sensie poznawczym – ma przynieść ze sobą protagonista. Takie pozostające w sferze prawdopodobieństwa naruszenie praw rzeczywistości empirycznej to także świadectwo, iż Zurlini doskonale wie, jak działa realizm filmowy.

Film rozpoczyna się od przyjazdu młodzieńca do fortecy i kończy jego odjazdem; przybywa on konno, o własnych siłach, wyjeżdża kareta, jako pasażer. Pobudce Droga towarzyszy bicie porannych dzwonów – ten sygnał, bezpośrednio odsyłający do obrzędowości chrześcijańskiej, znajdzie przedłużenie w wielokrotnie rozlegających się z twierdzy fanfarach trąbek (Ennio Morricone włączy ten materiał brzmieniowy do muzyki skomponowanej do filmu). Odjazdowi bohatera spod twierdzy towarzyszy trzykrotna fanfara trębacza z charakterystyczną dla niej wznoszącą się progresją. Nie widzimy źródła dźwięku, ale sens tego muzycznie wyrażonego wezwania jest czytelny: rzeczywistość nadciągającego starcia z wrogiem splata się w finale filmu z sytuacją przymusowego opuszczenia posterunku przez dotkniętego niemocą Giovanniego. Zwróćmy uwagę, że instrument daje się z łatwością uplasować zarówno w kontekście wyłącznie militarnym, jak i w kontekście biblijnym (z uwzględnieniem istotnego przesunięcia znaczeniowego między Starym a Nowym Testamentem), co czyni go wdzięcznym obiektem dla filmu, będącego „medium widzialnej rzeczywistości” i zmuszonego w granicach tej rzeczywistości pozostawać (Faulstich 2017, 5–46).

Jasno brzmiące trąbki wykonane ze srebra, a potem także z miedzi albo brązu służyły – już w czasach wędrówki po pustyni – sygnalizowaniu chwili wymarszu w dalszą drogę. Podobnie jak puzon, tak też i trąba przypomina związek pomiędzy Bogiem i Jego ludem. „Gdy w waszym kraju będziecie wyruszać na wojnę przeciw nieprzyjacielowi, który was napadnie, będziecie przeciągle dąć w trąby. Wspomni wtedy na was Pan, wasz Bóg, i będziecie uwolnieni od nieprzyjaciół” (LB 10,9). [...] W Nowym Testamencie trąba jest

symbolicznym zwiastunem zmartwychwstania. Na głos trąby umarli zmartwychwstaną (1 Kor 15, 52). [...] Srebrne trąbki [...] w sztuce średniowiecznej są przedstawione jako zapowiedź zmartwychwstania. Ponieważ w tekstach nowotestamentalnych trąby są wspominane najczęściej przy zapowiedziach zmartwychwstania i ostatniego zgromadzenia wybranych, szczególnie często spotyka się ten instrument na wszelkich przedstawieniach Sądu Ostatecznego (Lurker 1989, 195-196).

Wróćmy do początku. Zanim Giovanni Drogo dotrze do bramy wjazdowej u stóp twierdzy Bastiano, przemierzy rozległy pas niskich ruin, wśród których ulokowano mogiły poległych żołnierzy z zatkniętymi na nich karabinami. Pozostawiając bohatera na chwilę na uboczu, Zurlini pokaże nam jeszcze ściany z wymalowanymi na nich symbolami krzyża, po czym całą uwagę skupi na wjeździe nowo przybyłego do wnętrza budowli. Uwagę zwrócić muszą zastosowane w tym miejscu rozwiązania wizualne: nagłe umieszczenie kamery za otwierającymi się wrotami i sposób ukazania wolno wyłaniających się z półmroku oficerów. Scena ta sprawia wrażenie cytatu z wcześniejszego dzieła reżysera – *Pierwszej spokojnej nocy* (1972). Główny bohater i jego przyjaciel zwiedzają tu ruiny willi, a towarzyszy im echo słów Ewangelii wg św. Łukasza (Łk 24, 5-6) o szukaniu „żywego wśród umarłych”.

Epizod wyjazdu Droga z twierdzy poprzedza ujęcie ukazujące oczekujących na wroga żołnierzy, gotowych do ataku, wpatrzonych w dal, z której – w kolejnym ujęciu – wyłonią się zastępy galopujących jeźdźców. Pozostając wciąż tylko fotograficznym odwzorowaniem pewnej ulotnej chwili w ciągu wydarzeń, obraz ten jednocześnie unieruchamia czas i tym samym jego znaczenie ulega uogólnieniu i metaforyzacji – zapewne dlatego mówiono, iż „poraża wewnętrzną siłą i pięknem” (Czaja 2018, 30). Staje się absolutnie jasne, że rysujące się na horyzoncie wojsko oznacza dotarcie do kresu życia (*bios*); jest symbolem śmierci, która zawsze jest na horyzoncie, zawsze się przybliża, zawsze zagraża. W ujęciu Zurliniego śmierć jawi się jako tragiczny i heroiczny moment przypieczętowania, nad którym rozbrzmiewa dręczące pytanie o sens²⁵. Tak przynajmniej można wnioskować z treści wizualnej ujęcia, śmiało doprecyzowanej przez włączenie symbolu krzyża. Zajmuje on niewielki wycinek wolnej przestrzeni drugiego planu, pozostawionej pomiędzy ustawionymi na pierwszym planie oficerami, a konkretniej pomiędzy ich nogami. Znak ukazano wprawdzie frontalnie do widza (oś akcji pokrywa się z osią postrzegania), ale górujące nad nim wielkością ludzkie postacie (dzięki zastosowaniu obniżonej perspektywy ujęcia percepcja odbiorcy skupia się na górnej części obrazu) i wizualne ukierunkowanie całej akcji w lewą stronę kadru (stosunek osi akcji do osi postrzegania widza wynosi nieco mniej niż 90°) sprawiają, że – dzieląc z żołnierzami niepokój oczekiwania i kierunek patrzenia – nie zwracamy na niego uwagi.

²⁵ Warto przypomnieć w tym miejscu znane przeciwstawienie życia skończonego (*bios*) i nieskończonego (*zoe*), jako że właśnie to drugie stało się podstawą chrześcijańskiego wyobrażenia o życiu „wiecznym”. Zob. Kerényi 2008, 13-18. „Kto chciałby na gruncie greki mówić o «przyszłym życiu», mógłby tu użyć słowa *bios*, kto zaś, jak Plutarch, snułby rozważania o wiecznym życiu boga albo wręcz głosiłby «życie wieczne», musiałby uciec się do słowa *zoe*, tak jak robili to chrześcijanie, tworząc zwrot *aionios zoe*” (Kerényi 2008, 17). Autor odsyła do właściwych miejsc w Ewangeliach: Mt 19, 16; Mk 10, 17; Łk 18, 18; J 3, 36; J 11, 25; 14,6 (Kerényi 2008, 340).



Ilustr. 1. Statyczne ujęcie wieńczące poziomy ruch kamery od strony lewej do prawej, przedstawiające moment oczekiwania na natarcie wrogiego wojska na twierdzę Bastiano. Sposób wprowadzenia znaku krzyża w tym obrazie, montowanym jako paralelny do sceny odjazdu Giovanniego Droga, poświadcza zamiar umyślnego nieskupiania uwagi widza na elemencie symbolicznym.
Zurlini Valerio (reż), *Pustynia Tatarów (Il deserto dei Tartari)*, 1976.
Źródło: DVD Istituto Luce Roma, 2001.

Scena ta jest punktem krystalizacji całej struktury fabularnej. Dzięki niej po raz kolejny wracamy niejako w to samo numinotyczne „miejsce”, naznaczone uczuciem lęku (*tremendum*) i tajemnicy (*mysterium*) (zob. Otto 1968, 41–60), tylekroć ukazywane za pośrednictwem zdarzeń z porządku pozaracjonalnego. Tyle tylko, że teraz miejsce to jawi się wreszcie w pełni swego znaczenia i „oświeśla jakby wstecznym światłem” (por. Tomaszewski 1935, 157) momenty do tej pory jawiące się jako enigmatyczne. Scena finałowa doprowadza tym samym do końca temat śmierci, pieczołowicie budowany na przestrzeni całego filmu w serii przybliżeń momentów życia wybranych postaci, a ostatecznie kulminujący w zawężeniu perspektywy do jednostkowego losu głównego bohatera. Słowo „kulminacja” nie jest tu użyte na wyrost, bo też dokonujące się w finałowym epizodzie skrzyżowanie porządków realnego i symbolicznego ma istotnie cechy kulminacji dramatycznej, tyle że budowanej w planie akcji wewnętrznej. Spójrzmy:

Faza I	1. Opuszczenie domu rodzinnego przez Giovanniego Droga
34 minuty	2. Droga Giovanniego do twierdzy Bastiano • spotkanie z kapitanem Hortizem • wjazd do fortecy
	3. Pierwsze chwile w twierdzy Bastiano • przed dowódcą, majorem Mattisem • powitanie w kasynie oficerskim • rozmowa z Simeonem • atak bólu pułkownika Nathansona
	4. Pożegnanie Rathenaua z von Amerlingiem
	5. Umowa Giovanniego z majorem Mattisem: pobyt na 4 miesiące

Napięcie dramatyczne w pierwszej fazie akcji przesuwają się coraz bardziej z płynącego z akcji zewnętrznej na związane z życiem fortecy. Kolejne dwie fazy pogłębiają je poprzez powiązanie decyzji Giovanniego Droga o pozostaniu w twierdzy Bastiano z jego postępującą inicjacją w tajemnicę istnienia Tatarów, dostępną tylko wybranym.

Faza II 22 minuty	1. Pierwsza warta w reducie • koń tatarski • śmierć szeregowego Lazara 2. Pogrzeb Lazara i bunt plutonu
Faza III 11 minut	1. Zaświadczenie lekarskie uprawniające do przeniesienia z twierdzy 2. Ćwiczenia szermiercze: walka von Amerlinga z Hortizem 3. Nabożeństwo wielkanocne w towarzystwie Jego Ekscelencji Generała: „wyznanie wiary” Hortiza 4. W kasynie oficerskim: Drogo postanawia zostać w twierdzy

Czwartą fazę akcji, rozpoczynającą się w połowie filmu nagłą konfrontacją z obcym wojskiem, inicjuje nagły wzrost i spadek napięcia związanego z realnym istnieniem zagrożenia ze strony Tatarów. Pojawieniu się kompanii kroczącej pod sztandarami towarzyszy to samo poruszenie, które miało miejsce w chwili pojawienia się niezidentyfikowanego białego konia. Po przybyciu posłańca, dostarczającego list wyjaśniający znaczenie ingerencji, punkt ciężkości przenosi się na śledzenie losów Amerlinga w jego ostatniej potyczce ze śmiercią, do końca noszącej znamiona wyniosłego wyzwania rzucanego temu, co małosłowne i ograniczone, a czego uosobieniem pozostaje w filmie major Mattis.

Faza IV 16 minut	1. Polowanie na dzika 2. Naruszenie spokoju twierdzy przez wojsko Państwa Północnego 3. Wyprawa w góry w celu wytyczenia granicy: pożegnanie z von Amerlingiem
---------------------	--

Krótkie interludium w postaci powrotu na niziny stanowi wstęp do istotnej rekonfiguracji relacji międzyosobowych. Perspektywa oglądu zawęża się coraz bardziej – Drogo będzie odtąd już nie obserwatorem i adeptem wiedzy, lecz głównym protagonistą, a świat wokół będzie wydawał się pustoszeć – i spustoszeje literalnie za sprawą redukcji kadry. W tej fazie akcji Bastiano nie przypomina już pełnej splendoru i rytuałów twierdzy, skrywającej nieznane tajemnice, a miejsce niespełnionych nadziei i rozczarowań.

Faza V 10 minut	1. Eskorta zwłok von Amerlinga do domu 2. Awans majora Mattisa, równoznaczny z opuszczeniem fortecy 3. Drogo u generała: odmowa przeniesienia z twierdzy Bastiano 4. W pustym domu rodzinnym: oznaki choroby
Faza VI 25 minut	1. Pożegnanie z Jego Ekscelencją pułkownikiem Filimorem 2. Z Simeonem: światła na pustyni 3. W kasynie oficerskim 4. Komendant Hortiz i jego brak reakcji na widok światła („iluzja optyczna”) Nominacja Droga na kapitana 5. Konfiskata lornetek 6. Opuszczenie reduty przez Hortiza i przekazanie nadzoru nad nią Drogowi 7. Odejście Hortiza z Bastiano. Samobójstwo

O ile szósta faza akcji stoi pod znakiem niezrozumiałej metamorfozy postawy Hortiza, sprawiającego ostatecznie tylko pozory przechodzenia z pozycji wiary na pozycję niewiary, o tyle faza siódma – ostatnia – w centrum stawia już tylko Droga i jego walkę z gasnącą siłą życia, uchwyconą w metaforycznym obrazie spełniającego się, lecz w tym samym momencie stającego się nieosiągalnym marzenia o wielkim czynie.

- | | |
|----------|--|
| Faza VII | 1. Warta w reducie: trzech jeźdźcy na białych koniach. Pierwsze omdlenie |
| 25 minut | 2. Alarm w fortecy: najazd wroga. Drugie omdlenie |
| | 3. Konfrontacja z lekarzem Rovinem |
| | 4. Dotarcie do reduty dowodzonej przez Simeona. Trzecie omdlenie |
| | 5. Konfrontacja z Simeonem |
| | 6. Odjazd Droga z fortecy w chwili nadciągania wrogiego wojska |

Rozwiązanie fabularne doskonale odzwierciedla generalna koncepcja muzyczna filmu. Dwa podstawowe tematy – pierwszy fortepianowy, kameralny, melancholijny, związany z upływem życia (*La casa e la giovinezza* w tonacji h-moll), drugi organowy, monumentalny, niepokojący, związany z przestrzenią pustyni i Tatarami, reprezentującymi porządek metafizyczny (*Il deserto* w paralelnej do h-moll tonacji D-dur) – są ze sobą harmonicznym tożsame, a na poziomie melodycznym funkcjonują na prawach symetrycznego odwrócenia (zob. Hausmann 2008, 100–102). Pierwszy temat otwiera wznosząca się tercja mała, do której dołącza opadająca seksta mała (h' – cis'' – d'' – fis'), drugi natomiast inicjuje melodia oparta na odwróceniu formuły początkowej pierwszego tematu (a' – d'' – cis'' – h' – a'). Muzyka dotyka tu wymiaru ogólności fabularnej i ją współkonstruuje.

Przykład 2

W pierwszej części filmu szczególne miejsce zajmuje scena uroczystego witania się Giovanniego Droga z oficerami służącymi w fortecy Bastiano. Odpowiednikami tego epizodu będą: druga scena rozgrywająca się w oficerskim kasynie – z udziałem Jego Ekscelencji Generała, któremu Drogo nie wręczy zaświadczenia lekarskiego uprawniającego do opuszczenia twierdzy – a następnie rozbudowana seria ponownych powitań i pożegnań, rozpoczynających drugą część filmu, w której bohater po raz wtóry, w innych już okolicznościach, przybywa do fortecy, pozostawiając za sobą świat „nizin”²⁶. Skupmy się na sposobie realizacji pierwszego ogniwa tego układu.

Przedstawienie nowo przybyłego podporucznika ma charakter podniosły, odbywa się podczas wystawnej kolacji w kasynie, przy stole nakrytym białym obrusem, zastawionym odświętną zastawą (talerze ze złotymi brzegami, złote sztucce, po trzy kieliszki, napełnione trzema różnymi kolorystycznie napojami), złotymi kandelabrami z płonącymi świecami, wokół którego – zasiadając na obitych w szkarłat krzesłach – gromadzą się żołnierze. Ruch kamery, wybrany dla ukazania kolejno wstających i siadających oficerów – powolna pozioma panorama, został wraz z muzyką (graną na żywo przez mały zespół, ustawiony na podium w sąsiedz-

²⁶ Por. ze sceną przyjazdu Hansa Castorpa do Davos: „Ojczyzna i ład były nie tylko daleko, ale leżały, w dosłownym znaczeniu, głęboko pod nim, a on wciąż się jeszcze ponad nie wznosił” (Mann 1965, 7–16). Na temat relacji pomiędzy przestrzeniami miasta (*profanum*) i twierdzy (*sacrum*) w filmie Zurliniego zob. Marczak 1992, 215–218 i in.

twie płonącego kominka) podporządkowany figurze wyliczenia: powtarzające się czynności i powracające formuły melodyczne nadają celebrowanemu momentowi wzniosłość rytuału. Akcent kładzie się tu tyleż na zidentyfikowanie żołnierzy, co na ukazanie ich jako grupy, do której przywilejem jest przynależeć. Oko widza prowadzone jest od człowieka do człowieka – wydaje się, że widzimy wszystko, co najważniejsze, wszak chodzi o scenę przedstawiania się. Dopiero po wielokrotnym obejrzeniu fragmentu zdajemy sobie sprawę z tego, że mamy do czynienia z jednocześnie odkrywaniem i ukrywaniem. Reżyser korzysta niejako z niedostatków naszej percepcji, by odwieść wzrok od przedmiotu zajmującego centralne miejsce na stole – ozdobnego złotego naczynia, przypominającego paterę, pustego.



Ilustr. 2. Kasyno oficerskie w twierdzy Bastiano. Scena przywitania Giovanniego Battisty Droga. Na środku stołu złote naczynie w kształcie pater. Zurlini Valerio (reż), *Pustynia Tatarów (Il deserto dei Tartari)*, 1976. Źródło: DVD Istituto Luce Roma, 2001.



Ilustr. 3. Kamera - usytuowana w miejscu zajmowanym przez nowo przybyłego Giovanniego i filmująca z poziomu stołu - rejestruje moment skierowania wzroku zebranych na przewrócony przez Droga kieliszek z czerwonym winem. Zurlini Valerio (reż), *Pustynia Tatarów (Il deserto dei Tartari)*, 1976. Źródło: DVD Istituto Luce Roma, 2001.

Inscenizacja, motywy fabularne, *dramatis personae*, „atmosfera tajemnicy i niejasne poczucie nadprzyrodzoności” (Bruce 1923, 295, za: Loomis 1998, 80) – wszystko to nieodparcie narzuca wyobrażenie o Graalu i tych, którzy go widzieli. Przypomnijmy sobie początek przygody młodego Percevala z najstarszej spisanej wersji opowieści:

[...] Podjechał zatem do bramy, przed którą znajdował się most zwodzony. Gdy go przemierzył, zbliżyło się doń czterech giermków; dwóch zdjęło mu zbroję, trzeci odprowadził konia, by dać mu obrok i owies, a czwarty odział młodzieńca w szkarłatny płaszcz, nowy i świeży. Potem zawiedli go ku arkadzie, z którą żadna inna aż po Limoges nie mogła się równać.

Zaczekał tam, póki pan zamku nie przysłał po niego dwóch giermków, po czym podążył z nimi do kwadratowej sali, tak samo długiej jak szerokiej. Pośrodku ujrzał siedzącego na łożu urodziwego szlachcica o posiwiałych kędziarach, w sobolowej czapce na głowie, czarnej jak morwa, z purpurową wstążką, i w sobolowej szacie. Wspierał się on na łokciu, a przed nim, pomiędzy czterema kolumnami, płonął wielki ogień z suchych gałęzi. [...]

Giermkowie przywiedli młodzieńca przed gospodarza i stanęli po obu jego stronach. Widząc, że się zbliża, pan powitał go, mówiąc: — Przyjacielu, nie miej mi za złe, iż nie wstanę, by cię powitać, gdyż przychodzi mi to z trudem. [...]

Gdy tak gawędzili, z komnaty obok wyszedł giermek dzierżący w połowie długości białą włócznię i przeszedł pomiędzy ogniem a siedzącymi na łożu. Wszyscy obecni ujrzeni białą włócznię i białe ostrze, z którego kropla czerwonej krwi spływała na dłoń giermka. Młodzieniec przybyły tego wieczoru widział ten dziw, lecz powstrzymał się od zapytania, co by to znaczyło [...].

Potem weszło dwóch gładkich giermków, niosących lichtarze z czystego złota, zdobione czarną emalią, a w każdym lichtarzu było co najmniej dziesięć świec. Z giermkami weszła panna trzymająca graala. Była piękna, wdzięczna, bogato odziana, a gdy weszła z graalem w dłoniach, rozbłysło tak jasne światło, że świece straciły blask [...]. Za nią weszła panna trzymająca w dłoniach półmisek ze srebra. Graal był z czystego złota, wysadzany wieloma drogimi kamieniami [...].

Pan zamku rozkazał potem, by wniesiono wodę i rozpostarto obrusy [...]. Żaden legat, kardynał, a nawet papież nie jadł na tak białym obrusie (za: Loomis 1998, 39-45).

Dla pełnej konkretyzacji tego istotnego kontekstu przywołajmy niektóre rozpoznawalne motywy fabularne z różnych wersji opowieści o Graalu i wskażmy ich odniesienie do rzeczywistości przedstawionej filmu *Pustynia Tatarów*. Większość z nich pochodzi z XII-wiecznej *Le Conte del Graal* Chrétiena de Troyes, którą – uogólniając – można uznać za literacki punkt odniesienia ekspozycji filmu Zurliniego.

1. Młody rycerz wyrusza konno i przybywa do zamku.

2. W drodze do zamku ma miejsce spotkanie i rozmowa. Wskazuje się rycerzowi drogę do zamku.

1. Giovanni Drogo wyrusza konno do twierdzy Bastiano.

2. W drodze do zamku Drogo spotyka kpt. Hortiza, z którym rozmawia i który wskazuje mu drogę do twierdzy.

- | | |
|--|---|
| <p>3. Przed bramą wjazdową znajduje się most zwodzony. Po jego przemierzeniu giermkowie zdejmują zbroję przybyłemu, odprowadzają jego konia, przyodziejają w szkarłatny płaszcz.</p> <p>4. Młodzieniec zaproszony jest na ucztę, którą spożywa w otoczeniu króla (u Chrétiena: siwiejący szlachcic odziany w czarne sobolowe futro) i rycerzy (Perlesvaus, La Queste del Saint Graal).</p> <p>5. Młodzieniec zostaje przyprowadzony do stołu i zajmuje przygotowane dla niego miejsce²⁷.</p> <p>6. Król cierpi fizycznie. Nie podnosi się, by przywitać przybyłego rycerza.</p> <p>7. Stół uczających: biały obrus, zapalone lichtarze, obfitość potraw i napojów, usługujący giermkowie.</p> <p>8. Uczta ma charakter misterium: pojawia się Graal i krwawiąca włócznia.</p> <p>9. Rycerz nie zadaje „uzdrawiającego” pytania o znaczenie Graala i cud krwawiącej włóczni.</p> | <p>3. Giovanni musi się przedstawić, by otwarto mu bramę wjazdową. Po przemierzeniu bramy jego konia odprowadza szer. Łazar, a sam Drogo udaje się z por. Simeone do dowódcy.</p> <p>4. Giovanni Drogo bierze udział w uroczystej kolacji w otoczeniu oficerów i Jego Ekscelencji płk. Filimore’a (hrabia, siwiejący, wyróżniający się urodą i czarnym strojem obitym kożuchem).</p> <p>5. Giovanni Drogo zostaje przedstawiony Jego Ekscelencji i zajmuje miejsce przy stole.</p> <p>6. W najbliższym otoczeniu płk. Filimore’a znajdują się chorzy: unieruchomiony gorsetem płk. Natanson (nie podnosi się, by przywitać się z przedstawianym mu Drogiem) i hr. Amerling (z którym łączy Filimore’a szczególna więź).</p> <p>7. Stół: biały obrus, zapalone lichtarze, złota zastawa, muzyka, służący.</p> <p>8. Kolacja ma podniosły nastrój. Incydent przyciągający uwagę zebranych: Giovanni wylewa na obrus czerwone wino.</p> <p>9. Giovanni milczy, zebrani wpatrują się w niego.</p> |
|--|---|

Przypisując znaczenie liczbie uczestników kolacji, zestawiano już ten obraz ze sceną Ostatniej Wieczery (12 oficerów, major Mattis i mistrz ceremonii: Jego Ekscelencja pułkownik hrabia Filimore, dowódca garnizonu), nie wyciągając wprowadzie z tego porównania dalej idących wniosków (Sikora 1999, 280).

²⁷ W *La Queste del Saint Graal* odziany w białą szatę starzec wiedzie nieznanego młodzieńca, sir Galahada – w obecności króla Artura i rycerzy Okrągłego Stołu – na Miejsce Niebezpieczne. Zob. Loomis 1998, 171.

A biorąc pod uwagę sposób funkcjonowania symboli w tej scenie i w całym filmie Zurliniego – strategię ich wizualnego „zasłaniania” i rozluźniania więzi odsyłającej do znaczenia źródłowego, idącą w parze z doskonałym wyczuciem granic realizmu filmowego i niechęcią do ich przełamywania²⁸ – nie można wykluczyć, że Zurlini przeobraża znaną z powieści Dina Buzzatiego parabolę o życiu jako łudzeniu się nadzieją, że jego „najlepsza część dopiero się rozpoczyna” (Buzzati 1977, 162) w opowieść usianą treściami paschalnymi.

Pytanie o sens nadziei paschalnej jest stale obecne w fabularnej twórczości Valeria Zurliniego. W *Kronice rodzinnej* (1962) umierający młodo Lorenzo wspomina oglądane w kościołach w Wielką Sobotę figury Jezusa składanego do grobu – i wątpi, by były czymś więcej niż posągami. W *Żołnierzach* (1965) dochodzi już do głosu obecna w *Pustyni Tatarów* poetyka wizualnego szyfrowania: zmuszona przez wojnę opuścić swą kilkuletnią córkę, bohaterka ogląda w opuszczonym wagonie kolejowym przytwierdzony do ściany obraz, przedstawiający twarz dziecka bardzo przypominającego jej własne. Jest to twarz postaci, która na obrazie Jacopo Pontorma (*Trasporto di Cristo*, 1525/26–1528) podtrzymuje ciało zdjętego z krzyża Chrystusa. W *Pierwszej spokojnej nocy* (1972) Zurlini – jak już wspomniano – umieszcza symboliczną scenę odwiedzin opustoszałej willi, nadając jej funkcję świeckiego ekwiwalentu ewangelicznej sceny nawiedzenia grobu Jezusa. *Pustynia Tatarów* jawi się wyraźnie jako kontynuacja indywidualnych poszukiwań Zurliniego.

Około sześćdziesiątej minuty akcji ma miejsce scena pod tym względem najbardziej jednoznaczna. Stanowi ona bez wątpienia zwornik wszystkich rozsianych w filmie sygnałów, których znaczenie wymaga doprecyzowania przez umieszczenie ich w szerszym polu relacji organizujących dzieło. Wydarzenie z porządku wojskowego – wizytacja generała – ma miejsce w Niedzielę Wielkanocną Zmartwychwstania Pańskiego, celebrowaną militarnie i religijnie. Po wygłoszeniu przez pułkownika Filimore’a i żołnierzy modlitwy wstępnej – jest to najprawdopodobniej, według rytu rzymskiego, introit przeznaczony na niedzielę w oktawie Wniebowstąpienia, tj. antyfona na wejście, oparta na psalmach 27 [26] i 56 [55], odmawiana responsorialnie (zob. Szmyd 1935, 680) – następuje odczytanie Ewangelii o spotkaniu Marii i anioła przy pustym grobie Jezusa, która, wyjąwszy opuszczony fragment na temat „wielkiego trzęsienia ziemi” towarzyszącego zstępującemu posłańcowi (początek 2 wersu), jest przytoczeniem relacji Mateuszowej (Mt 28, 1–7)²⁹. Po chwili jeden z żołnierzy, w postawie na baczność, odśpiewuje pierwszą strofę tradycyjnego łacińskiego hymnu *Vexilla regis pro-*

²⁸ Niedostateczne zrozumienie tego aspektu może skutkować przedyktowaniem interpretacji filmu w niektórych punktach – tak w tekście: Marczak 221–224, 230–231. W eseju Dariusza Czai mowa o „realizmie metaforycznym” dzieła i udostępnianej za jego pośrednictwem wizji życia trwale „podszytego śmiercią”. Zob. Czaja 2018, 25.

²⁹ „FILIMORE: Boję się i pokładam ufność w Tobie, mój Boże. ŻOŁNIERZE (chórem): Panie, daj nam pokój. FILIMORE: Wysłuchaj mnie, Panie, nie odwracaj ode mnie Twego wzroku. Przybliż się do mojej duszy i odkup moje grzechy. ŻOŁNIERZE (chórem): Jezu, zmiłuj się nad nami. FILIMORE: W sobotni wieczór, gdy pierwszy dzień tygodnia już świtał, Maria Magdalena i druga Maria, kupiwszy wonności, przyszły do grobu, aby zabalsamować Jezusa. Anioł Pański zstąpił z nieba, podszedł, obrócił kamień i usiadł na nim. Jego wygląd był jak błyskawica, a szata biała jak śnieg. Przerażeni strażnicy zadrżeli i upadli na ziemię jak martwi. Ale anioł uśmiechnął się i powiedział do kobiet: «Nie

deunt, z brewiarza przewidzianego na Wielki Tydzień (Starowieyski 2007, 156), z mszału rzymskiego na Wielki Piątek. W tym krótkim fragmencie pieśni, rozpoczynającym się od znamienego (militarnego) obrazu nadciągających chorągwi Króla, opiewa się misterium Krzyża, w którym śmierć złączyła się z życiem. Pieśń została w filmie doskonale skoordynowana co do długości ze świadectwem kapitana Hortiza na temat Tatarów. Jego ostatnie słowo wybrzmiewa wraz ze słowem „protulit” (102:50–103:35):

Vexilla Regis prodeunt:
Fulget Crucis mysterium,
Qua vita mortem pertulit,
Et morte vitam protulit³⁰.

HORTIZ: Mają miecze i tarcze.
DROGO: Przepraszam, kapitanie? O kim pan mówi?
HORTIZ: O jeźdźcach pustyni. Tych, których widziałem pewnego dnia, dawno temu. Dosiadają białych koni. Nie chcą, by widziano ich ostrza błyszczące w słońcu, więc je zaciemniają. Stara wojenna sztuczka. To chciałeś usłyszeć? Dlaczego zostałem? By na nich czekać.

Jak widzimy, rozczytanie jednego układu paralelnego pociąga za sobą nieuchronnie sytuowanie go wobec kolejnych układów i elementów znaczących. Nie sposób mówić o roli symbolu krzyża w klamrowym ujęciu kompozycyjnym zastosowanym przez Zurliniego, łączącym (pod względem stopnia odsłonięcia treści symbolicznej) początek i koniec filmu, nie wspominając jednocześnie o innych momentach akcji, w których znak ten pojawia się bezpośrednio lub pośrednio. Całość tworzy oczywiście zwartą strukturę wzajemnych relacji. Poprzestając na zauważeniu jednej czy drugiej, nie dotrzemy – jak pouczał Edward Morgan Forster – do fabuły. Rozpoznanie fabuły wymaga bowiem objęcia całości dzieła i stanięcia niejako ponad budującymi go od wewnątrz konstrukcjami. Tylko tak odsłoni się właściwa mu logika, a poprzez nią – fabuła literacka. „Fakty w wysoce zorganizowanej powieści [...] często mają charakter wzajemnych korespondencji, a idealny odbiorca nie może oczekiwać, że zobaczy je właściwie, dopóki na końcu nie ujrzy ich z lotu ptaka” (Forster 1966, 95)³¹.

Wobec powieści Dina Buzzatiego

Na próżno szukalibyśmy w powieści Buzzatiego epizodu wielkanocnego apelu, podniosłej sceny kolacji w kasynie czy świadectwa wiary Hortiza. Inaczej

bójcie się. Tego, którego szukacie, nie ma tutaj; zmartwychwstał trzeciego dnia, jak przepowiedział. I poszedł przed wami do Galilei. Idźcie, a tam Go spotkacie». Tłum. z włoskiego na podstawie: Mancino 2011, 69.

³⁰ „Idą królewskie proporce,/ Jasne krzyża tajemnice,/ Na nim, który ciało stworzył,/ Podług ciała się zawiesił”. Anonimowy przekład XV-wieczny cyt. za: Starowieyski 2007, 156.

³¹ „The facts in a highly organized novel [...] are often of the nature of cross-correspondences and the ideal spectator cannot expect to view them properly until he is sitting up on a hill at the end” (Forster 1966, 95).

też ukształtowany jest moment wjazdu do twierdzy Bastiano, wydobywający główny – a różny od filmowego – temat dzieła: nie groby mijają Drogo, lecz „dzięsiatki wart z karabinami na plecach, które kroczyły miarowo tam i z powrotem, każda po swym małym odcinku. Przypominały ruch wahadła i tym silniej akcentowały upływ czasu, nie niszcząc czaru zacisza, które wydawało się wieczne” (Buzzati 1977, 17). W tych kilku węzłowych punktach struktury fabularnej, w których pisarz sugeruje pozaracjonalną motywację pozostawiania bohatera w twierdzy, sięga on po język anamnezy. Obserwowana przez bohatera rzeczywistość zdaje się przypominać tę już kiedyś widzianą lub w jakiś sposób rozpoznaną jako własną, a która odsłania się jako przeznaczenie i w niejasny sposób przyciąga do siebie. Obrazy służące wyrażeniu tego wymiaru doświadczenia mają charakter aczasowy i imaginacyjny. Dwukrotnie zatem – na początku i na końcu powieści – mówi się o kresie wędrówki Droga jako chwili jego samotnego stania nad brzegiem szarego nieruchomego morza³²; dwukrotnie też – w chwili podejmowania decyzji o pozostaniu w Bastiano i w chwili opuszczania placówki w powozie – wydaje się Giovanniemu, że mury twierdzy unoszą się do góry³³. Dopiero w ostatnim rozdziale, opisującym śmierć protagonisty, pojawia się nowa nomenklatura: jako ostatni nieprzyjaciel nadciąga „byt wszechpotężny i złośliwy” („un essere onnipotente e maligno”) (Buzzati 1977, 181; Buzzati 2004, 199). Zurlini³⁴ konsekwentnie wprowadza w tę fabularną tkankę pytanie o sens nadziei paschalnej. Sytuuje tym samym swą *pittura metafisica*³⁵ niczym

³² Fragment ten za każdym razem brzmi nieco inaczej: rozdz. 6: „Aż wreszcie Drogo zostanie zupełnie sam, a na horyzoncie ukaże się pasmo bezgranicznego, nieruchomego morza koloru ołowiu” („[...] e all'orizzonte ecco la striscia di uno smisurato mare immobile, colore di piombo”); „Bieda mu, gdyby mógł siebie zobaczyć tego dnia, kiedy droga się skończy: nieruchomy nad brzegiem ołowianego morza, pod niebem szarym i jednolitym, a wokół ani domu, ani ludzi, ani drzew, nawet żółta trawa, i wszystko tak od niepamiętnych czasów” („[...] fermo sulla riva del mare di piombo, sotto un cielo grigio e uniforme e intorno né una casa né un uomo né un albero, neanche un filo d'erba, tutto così da immemorabile tempo”); rozdz. 30: „Ścieżka Droga dobiegała swego kresu; oto on na samotnym brzegu szarego i jednolitego morza, a wokół ani domu, ani drzewa, ani człowieka i wszystko takie samo od niepamiętnych czasów” („[...] eccolo ora sulla solitaria riva di un mare grigio e uniforme, e attorno né una casa né un albero né un uomo, tutto così da immemorabile tempo”) (Buzzati 1977, 41 i 180; Buzzati 2004, 41–42 i 199).

³³ „Potem, chociaż może się to wydać nieprawdopodobne, mury, już obleczone ciemnością nocy, uniosły się wolno aż do zenitu” („[...] si alzarono lentamente verso lo zenit”) (Buzzati 1977, 56); „Giovanniemu wydało się – ale przez ułamek sekundy – że mury nagle uniosły się ku niebu, jakby w świetle błyskawicy” („[...] che le mura si allungassero improvvisamente verso il cielo, balenando di luce”) (Buzzati 2004, 58 i 196).

³⁴ Z braku możliwości ustalenia na tym etapie pracy stopnia ingerencji Zurliniego w otrzymany od Jacquesa Perrina scenariusz autorstwa André G. Brunelina, przygotowany we współpracy z Jeanem-Louisem Bertucellim, przypisuję tu Zurliniemu – jako panującemu nad całością – odpowiedzialność za ostateczny kształt dzieła. Jak mówił reżyser, realizacja scenariusza Brunelina w jego oryginalnym kształcie dałaby film 9-godzinny, niemniej – jak twierdził – posiadał on już właściwe punkty konstrukcyjne i dające się wyczuć „napięcie narracyjne” („[...] si sentiva nella sua tensione narrativa che aveva trovato dei punti di costruzione: non si navigava più nel nulla”). „Moja interwencja ograniczyła się do adaptacji, redukcji, przepisania dialogów” („In mio intervento si è limitato a un lavoro di adattamento, di riduzione, di riscrittura dei dialoghi”) – dodawał Zurlini. Cyt. za: Savelloni 2007, 88.

³⁵ Odniesienie do malarstwa Giorgia de Chirico (z *La nostalgia dell'infinito* [1910] i *La torre rossa* [1913] włącznie) i sposobu wyrażania przez tego artystę treści metafizycznych językiem wizualnym jest bardzo wyraźne i odnotowywane wielokrotnie w literaturze przedmiotu. Zasługujący na osobne omówienie jest związek filmu z piosenką Jacquesa Brela *Zangra* (1962). Za zwrócenie mi uwagi na

znak zapytania wobec chrześcijańskiej opowieści o tym, co najmocniej i najogólniej dotyczy ludzkiego życia – zawsze tylko poszczególnego³⁶.

Bibliografia:

- Ajdukiewicz Kazimierz, 1983, *Zagadnienia i kierunki filozofii: teoria poznania, metafizyka*, Szaniawski K. (wstęp), Warszawa.
- Arystoteles, 2009, *Poetyka*, w: Arystoteles, *Retoryka, Retoryka dla Aleksandra, Poetyka*, Podbielski H. (tłum., wstęp i komentarz), Warszawa.
- Bal Mieke, 2012, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład zespołowy, Kraków.
- Balázs Bela, 1987, *Wybór pism*, Jung K., Porges R. (tłum.), Jackiewicz A. (wybór i wstęp), Warszawa.
- Bordwell David, 2014, wyd. 2, *Narration in the Fiction Film*, New York-London.
- Buzzati Dino, 1977, *Pustynia Tatarów*, Pałasz A. (tłum.), Warszawa.
- Buzzati Dino, 2004, oryg. 1940, *Il deserto dei Tartari*, Milano.
- Czaja Dariusz, 2018, *Ostatnia granica. O „Pustyni Tatarów”*, w: Czaja D., *Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych*, Kraków.
- Dahlhaus Carl, 2001, *Dramaturgie der italienischen Oper*, w: *idem, Allgemeine Theorie der Musik II: Kritik – Musiktheorie/Opern – und Librettotheorie – Musikwissenschaft*, hrsg. von H. Danuser in Verbindung mit H.-J. Hinrichsen u. T. Plebuch, Laaber.
- Domański Juliusz, 1992, *Dlaczego poezja jest bardziej filozoficzna od historii? Glosa do dziewiątego rozdziału „Poetyki” Arystotelesa*, „Przegląd Filozoficzny”, nr 2.
- Eco Umberto, 1996, *Nadinterpretowanie tekstów*, w: Eco U. et al., *Interpretacja i nadinterpretacja*, Collini S. (red.), Bieroń T. (tłum.), Kraków.
- Eco Umberto, 1998, *Poetyki Joyce’a*, Kośnik M. (tłum.), Warszawa.
- Faulstich Werner, 1982, *Medienästhetik und Mediengeschichte. Mit einer Fallstudie zu ‘The War of the Worlds’ von H.G. Wells*, Heidelberg.
- Faulstich Werner, 2008, wyd. 2, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn.
- Faulstich Werner, 2017, *Estetyka filmu. Badania nad filmem science fiction „Wojna światów” (1953/1954) Byrona Haskina*, Kasprzyk K., Kozłowski K. (tłum.), Kozłowski K. (przedmowa i oprac.), Poznań.
- Fergusson Francis, 1949, *The Idea of a Theater. A Study of Ten Plays. The Art of Drama in Changing Perspective*, Princeton.

ten utwór serdecznie dziękuję Panu Johnowi Comberowi. Francesco Savelloni nazwie piosenkę Bre-la „muzyczną wersją” powieści Buzzatiego, której publikacja we Francji w 1949 roku odniosła niebywały sukces. Zob. Savelloni 2007, 88.

³⁶ Por. Swieżawski 1995, 27: „Opisywać rzeczywistość to znaczy zgodzić się na pewną próbę wyjaśnienia struktury tej rzeczywistości, która pozwala w pełni utrzymać przekonanie, że naprawdę istnieją tylko jednostki, a równocześnie pozwala zrozumieć, jaka jest najgłębsza wewnętrzna struktura tych jednostkowych bytów, które nas otaczają”. Zob. także: Swieżawski 1995, 30 (na temat kontemplacji jako patrzenia „pokornego w stosunku do rzeczywistości”) oraz Swieżawski 1995, 76-82 (na temat istnienia jako właściwego przedmiotu metafizyki).

- Forster Edward Morgan, 1966, oryg. 1927, *Aspects of the Novel*, Harmondsworth.
- Fuhrmann Manfred, 1992, *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‘Longin’*. Eine Einführung, Darmstadt.
- Hausmann Christiane, 2008, *Zwischen Avantgarde und Kommerz. Die Kompositionen Ennio Morricones*, Hofheim.
- Heller Michał, 2014, *Podróże z filozofią w tle*, Szczerbińska-Polak M. (wybór i oprac.), Kraków.
- Juszczak Wiesław, 1988, *Historia i trwanie*, w: *Sztuka i wartość. Materiały XI Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 26-28 czerwca 1986*, Poprzęcka M. (red.), Warszawa.
- Kerényi Karl, 2008, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, Kania I. (tłum.), Warszawa.
- Kloppenburg Josef, 1986, *Die dramaturgische Funktion der Musik in den Filmen Alfred Hitchcocks*, München.
- Kozłowski Krzysztof, 2011, *Co to jest medium?*, „Images”, nr 15-16.
- Kozłowski Krzysztof, 2013, *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Warszawa.
- Krąpiec Mieczysław Albert, 1988, wyd. 5, *Metafizyka. Zarys teorii bytu*, Lublin.
- Królak Tomasz, 1999, *Kontemplacja i zdradzony świat. Rozmowy z prof. Stefanem Swieżawskim*, Poznań.
- Kühn Clemens, 2015, *Muzyczne środki formotwórcze*, Świdarska B. (tłum.), „Images” 2015, nr 25, Suplement: *Niemieckie studia nad muzyką i dramatem: antologia przekładów na język polski*, Igielska A., Lisiecka K. (wybór, oprac. i posłowie), Kozłowski K. (wstęp), Poznań.
- Lessing Gotthold Ephraim, 1956, *Dramaturgia hamburska*, przeł. i oprac. Dobijanka O. (tłum., oprac.), Wrocław.
- Lessing Gotthold Ephraim, 1962, *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*, Zymon-Dębicki H. (tłum.), Maurin-Białostocka J. (oprac.), Wrocław.
- Loomis Roger Sherman, 1998, *Graal. Od celtyckiego mitu do symbolu chrześcijańskiego*, przeł. J. Piątkowska J. (tłum.), Kraków.
- Lurker Manfred, 1989, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Romaniuk K. (tłum.), Poznań.
- Mancino Anton Giulio, 2011, *„Due torti non fanno una ragione”: disappunti per un vangelo africano*, w: *Destino e finitezza. Su Valerio Zurlini*, Di Mauro E., Mancini G. (red.), Ancona.
- Mann Tomasz, 1965, *Czarodziejska góra*, Kramsztyk J. (tłum.), Karst R. (posł.), Warszawa.
- Marczak Mariola, 1992, *Na tropach tajemnicy, czyli o znaczeniach symbolicznych w „Pustyni Tatarów” Valerio Zurliniego*, „Studia Filmoznawcze”, t. XIII.
- Maritain Jacques, 1977, *Creative Intuition in Art and Poetry*, Princeton-New Jersey.

- Niecikowski Jerzy, 1978, *Spóźniona „Pustynia Tatarów”*, „Film”, nr 44.
- Oleksiewicz Maria, 1978, *Czekając na nieprzyjaciół*, „Film”, nr 46.
- Ong Walter Jackson, 2011, wyd. 2, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, Japola J. (tłum., wstęp i red.), Warszawa.
- Ortega y Gasset José, 1980, *Uwagi o powieści*, w: Ortega y Gasset J., *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Niklewicz P. (tłum.), Cichowicz S. (wybór i wstęp), Warszawa.
- Ostaszewski Jacek, 2015, *Nowe kino, nowa narracja*, w: *Kino epoki nowofalowej*, red. Lubelski T., Sowińska I., Syska R. (red.), Kraków.
- Otto Rudolf, 1968, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Kupis B. (tłum. i indeks), Keller J. (przedmowa), Warszawa.
- Płażewski Jerzy, 1998, *Dramaturgia twierdzy Bastiani*, „Kino” 1998, nr 5.
- Przylipiak Mirosław, 1994, *Fabula*, w: *Słownik pojęć filmowych*, Helman A. (red.), t. 7: *Aparat, wrażenie realności, sen, fabuła*, Wrocław.
- Ricoeur Paul¹, 2008, *Intryga i historyczna opowieść*, Frankiewicz M. (tłum.), Kraków.
- Ricoeur Paul², 2008, *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, Jakubowski J. (tłum.), Kraków.
- Sarbiewski Maciej Kazimierz, 1954, *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer*, Plezia M. (tłum.), Skimina S. (oprac.), Wrocław.
- Savelloni Francesco, 2007, *La spiaggia nel deserto: I film di Valerio Zurlini*, Firenze.
- Schadewaldt Wolfgang, 1991, *Die griechische Tragödie*, Frankfurt am Main.
- Sikora Sławomir, 1999, *Granica i sytuacja graniczna w „Pustyni Tatarów”*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 26-27.
- Starowieyski Marek (oprac.), 2007, *Muza łacińska. Antologia poezji wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej (III – XIV/XV w.)*, Wrocław.
- Stróżewski Władysław, 2002, *O metafizyczności w sztuce*, w: Stróżewski W., *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków.
- Swieżawski Stefan, 1995, *Święty Tomasz na nowo odczytany*, Poznań.
- Szmyd Gerard (oprac.), 1935, *Mszał rzymski na niedziele i święta I i II klasy roku kościelnego w języku łacińskim i polskim*, Lwów.
- Toffetti Sergio (red.), 1993, *Valerio Zurlini*, Lindau.
- Tomaszewski Boris, 1935, *Teoria literatury*, przeł. Gołkowski C., Kowalska T., Szczygielska I. (tłum.), Grabowski T. (red.), Poznań.
- Wysłouch Seweryna, 2001, *Literatura i semiotyka*, Warszawa.
- Ziomek Jerzy, 1980, *Powinowactwa przez fabułę*, w: Ziomek J., *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa.
- Zurlini Valerio (reż.), *Pustynia Tatarów (Il deserto dei Tartari)*, 1976.
- Zurlini Valerio (reż.), *Pierwsza spokojna noc (La prima notte di quiete)*, 1972.

Akcja i kontemplacja. O logice fabularnej *Pustyni Tatarów* Valeria Zurliniego (1976)

Zurlini Valerio (reż.), *Kronika rodzinna (Cronaca familiare)*, 1962.

Zurlini Valerio (reż.), *Żołnierki (Le soldatesse)*, 1965.

O autorce:

Anna Igielska – doktor, adiunkt w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych UAM w Poznaniu. Autorka monografii *Tradycje opery, tradycje sztuki. Szaleństwo i patos w utworach scenicznych Georga Friedricha Händla* (Poznań 2012), współredaktorka (wraz z Katarzyną Lisiecką) tomu *Niemieckie studia nad muzyką i dramatem. Antologia przekładów na język polski* (Poznań 2015). Główne obszary badawcze: sztuka filmowa lat 60. i 70., dramaturgia filmu ze szczególnym uwzględnieniem muzyki, film i estetyka, historia mediów. Ostatnie artykuły dotyczą twórczości Luchina Viscontiego, Valeria Zurliniego, Ingmara Bergmana, Wernera Herzoga, Terrence’a Malicka.

