

Paweł Mościcki

Cienie w kamieniejącym mieście

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (144), 67-83

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Paweł MOŚCICKI

Cienie w kamieniejącym mieście

spadła nam na głowy lawina
kamieni kamyków kamyczków
Tadeusz Różewicz

Niewykluczone, że każdy reżyser stara się w swych w filmach – w każdym z kolei i we wszystkich naraz – stworzyć pewien szczególny, własny plan, który wyrażałby jego stosunek do świata i do samego kina. Tak jak filozof myśli cały czas jedną ideę, której pozostaje wierny mimo mnogości i różnorodności swych zainteresowań, tak też filmowiec, choć komponuje swoje obrazy z wielu różnych elementów, faktycznie poszukuje cały czas tego samego planu. Według Pascala Bonitzera tym, czego poszukuje w swych dziełach Michelangelo Antonioni, jest „puste ujęcie, ujęcie wyludnione”¹. Jego kino wciąż krąży wokół abstrakcji, kadru, który zaznaczy w swojej przestrzeni pustkę. Włoski reżyser byłby więc, jak wskazuje z kolei José Moure, twórcą oryginalnej „poetyki pustki”, określającej zarówno typ filmowej przestrzeni, tożsamość postaci czy konstrukcję narracji, jak i samą organizację pola widzenia².

Poetyka pustki u Antonioniego nie ma jednak nic wspólnego z ulotnością, lekkością czy efemerycznością. To raczej poetyka bazująca na pustce, która dużo waży; to pustka przeciążenia, które przytłacza i dusi. Jakkolwiek paradoksalnie może to

¹ P. Bonitzer *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris 1999, s. 62. Tu i dalej przekład autora.

² Por. J. Moure *Vers une esthétique du vide au cinéma*, L'Harmattan, Paris 2000.

zabrzmieć, pustka u Antonioniego jest pustką wynikającą z pełni, która raczej zalewa znaczenia i krępuje ruch postaci, niż odsłania przed nimi wolny pejzaż gotowy do zasiedlenia. Pustka ta, mówiąc inaczej, jest raczej pustką kamienia niż pustką powietrza.

Praktyka filmowa Antonioniego sprawia, że pustka zostaje zawarta również – a może przede wszystkim – w kadrze wypełnionym po brzegi, zaludnionym ludzkimi cieniami błędzącymi bez celu po miejskiej pustyni. Pełniejszego argumentu na rzecz uwzględnienia ciężaru kamienia w poetyce pustki dostarczyć może scena z *Nocy*, w której Lidia wychodzi nagle ze spotkania promocyjnego książki Giovanniego, aby udać się w bezcelową wędrówkę po mieście. Z pewnością mamy tutaj do czynienia z jednym z klasycznych zabiegów spowalniających i rozpraszających narrację, jakie stosuje w swych filmach Antonioni. Z perspektywy jakkolwiek rozumianej akcji, sekwencja ta jest niemal pusta, choć wcale nie mało się w niej dzieje. Jednocześnie zwiedzanie przez bohaterkę pustych ulic miasta albo odwiedzanie jego pobocznych obszarów wskazuje na jej własne zagubienie, chęć ucieczki od dotychczasowej egzystencji i – jak się później dowiemy – powolnego wymierania emocjonalnego związku z mężem. Nieprzypadkiem jednak, jak się wydaje, Antonioni śledzi kroki Lidii, pokazując jej nieustanne ocieranie się o kamienne ściany otaczających ją budynków, błędzenie po betonowym labiryncie. Wiele ujęć ukazuje ją jako drobną postać w rogu kadru niemal w całości wypełnionego ciężkim i nieprzenikliwym murem bloku. Pustka, o którą tutaj chodzi – egzystencjalna, psychologiczna, narracyjna i wizualna – jest właśnie pustką zastygłego minerału, a filmowanie go przypomina malarstwo *en grisaille*, w którym światłocien rysunku zbliża się nieustannie do kamiennego reliefu.

Złożona modalność widzenia

Jednym z najbardziej ogólnych – a jednocześnie frapujących – kluczy interpretacyjnej całej poetyki filmowej Antonioniego jest zaproponowana przez Pasoliniego kategoria „mowy pozornie zależnej” jako zasady nie tyle narracji, ile widzenia, jakie konstruują jego utwory. A więc na przykład w *Czerwonej pustyni* patrzymy na świat tak, jakbyśmy czytali opowieść napisaną w mowie pozornie zależnej.

Oznacza to, że autor widzi świat oczami swoich bohaterów. Mowie niezależnej odpowiada w kinie coś, co nazwałem „subiektywnością”: oznacza to, że kamera zastępuje dosłownie oczy bohaterów. [...] Antonioni wyzwolił się z tego dzięki wynalezieniu własnej formuły stylistycznej: zdołał wreszcie ujrzeć świat swymi własnymi oczami, utożsamiając swoje deliryczne widzenie estety z widzeniem neurotyczki³

Współobecność w jednym filmie dwóch punktów widzenia, które dzielą tę samą przestrzeń kadru, prowadzi do ich nieuchronnej kontaminacji, ponieważ, jak za-

³ P.P. Pasolini *Je défends Le Désert rouge*, w: tegoż *Ecrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films (1957-1974)*, przeł. H. Joubert-Laurencin, Cahiers du Cinéma, Paris 2000, s. 128-129.

uważa Pasolini, „nie sposób ich łatwo odróżnić, przenikają się one wzajemnie, a przez to wymagają tego samego stylu”⁴. W efekcie emocje bohaterów, ich subiektywne przeżywanie otaczającego świata znajdują wyraz w zewnętrznych elementach obrazu skomponowanych przez samego autora. Od psychologicznie rozumianych emocji obraz przechodzi w wymiar afektu, kształtowany przez wszystkie elementy filmu – kolor i fakturę materiałów, rozmieszczenie figur, tempo ujęć i ich montaż itd.

Kontaminacja różnych rodzajów wizji pociąga za sobą jednak dalsze konsekwencje, o których najczęściej się nie wspomina (nie czyni tego również Pasolini). Jeśli zewnętrzne przedmioty odpowiadają subiektywnym stanom emocjonalnym, wówczas również zachowania i emocje bohaterów stają się wyrazem materialnej zewnętrzności świata. Kontaminacja, mówiąc inaczej, działa w dwie strony. Jeśli – jak głosi popularny pogląd – puste, wyludnione i mgliste pejzaże, które przemierza Aldo w *Krzyku*, wyrażają jego wewnętrzną tragedię i osamotnienie, to również sam bohater upodabnia się w tym filmie do krajobrazu, stając się, wraz z całą głębią swojego doświadczenia, nieodłącznym elementem pokazywanych w nim pustkowi.

Kino pozornie zależne Antonioniego ukazuje więc charakterystyczne powiązanie między podmiotowością a przedmiotowością, rodzaj skrępu albo wymieszania charakterystycznego dla struktury betonu. Tylko dzięki tak rozumianej kontaminacji reżyser może osiągnąć pułap „wewnętrznego neorealizmu”⁵, do którego aspiruje. I tylko dzięki niemu może na przykład puentować dramatyczną scenę szpitalną w *Nocy*, podczas której Lidia i Giovanni odwiedzają umierającego przyjaciela, nagłym pojawieniem się na niebie głośnego helikoptera. Albo w zakończeniu sekwencji otwierającej *Zaćmienie* ukazać – po długiej rozmowie rozstających się kochanków – majestatycznie stojącą naprzeciw nich betonową wieżę. Te nagłe manifestacje materialnej rzeczywistości przypominają na poziomie narracji erupcję afektów, którym poddani są niekiedy – na poziomie bardziej indywidualnym – bohaterowie. Dlatego mogą tak płynnie się z nimi zazębiać.

Pomieszenie obiektywnego z subiektywnym, przedmiotowego z podmiotowym dosięga w *Zaćmieniu* samej pracy kamery, jej definicji dokonywanej w praktyce przez każdego filmowca. W filmie wielokrotnie powraca pewien wyrafinowany zabieg, który można by nazwać zatrzymywaniem spojrzenia albo kamienieniem widzialności. Dzieje się tak, gdy zamiast postaci w oknie, której obecności się spodziewamy, pojawia się kadrze jej przedstawienie na ścianie. W ten sposób widz jest jednocześnie zaskakiwany pojawieniem się nieoczekiwanej postaci, ale też jego wzrok musi zatrzymać się na ścianie, nie może przeniknąć w głąb kadru. Po raz

⁴ P.P. Pasolini „*Kino poezji*”, przeł. M. Salwa, w: tegoż *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, red. M. Werner, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa 2012, s. 166.

⁵ M. Antonioni *A talk with Antonioni on his films*, w: tegoż *The architecture of vision. Writings & interviews*, red. C. di Carlo, G. Tinazzi, M. Cottina-Jones, University of Chicago Press, Chicago 2007, s. 23.

pierwszy dzieje się tak, gdy Vittoria wraca do swojego mieszkania, zapala w nim światło, a my (kamera umieszczona jest na zewnątrz budynku) widzimy przez okno nie bohaterkę, ale postać stojącą w oknie, przedstawioną na zawieszonym w pokoju Vittori plakacie. Po raz drugi taki zabieg funkcjonuje w mieszkaniu jej sąsiadki, Marty, gdzie w kadrze pojawia się fotografia Murzynki przy otwartej okiennicy (we wnętrzu domu). To pierwsze ujęcie w nowym pomieszczeniu zaraz po tym, jak Anitę i Vittorię widzieliśmy w oknie mieszkania tej ostatniej. Wydaje się, jakby kobiety na ścianie i kobiece bohaterki filmu miały ze sobą jakiś fundamentalny związek, który kamera stara się zasugerować. Otwarte okno kamery – będące przeciwieństwem fundamentalną metaforą dla całego zjawiska głębi ostrości i realizmu filmowego⁶ – ukazuje nam zamiast widoku zewnętrznego świata mur, na którym ewentualnie widnieją jakieś figuratywne reprezentacje. Sam kadr wówczas staje się jednak bardziej kamieniem domagającym się reliefu niż oknem otwierającym przed sobą swobodną przestrzeń.

Gdy Vittoria pierwszy raz odwiedza Piero w jego mieszkaniu znów mamy do czynienia z podwojeniem okna, tyle tylko że teraz konfrontujemy się z postacią starszej kobiety, która wygląda z okna naprzeciw tego, do którego podchodzi główna bohaterka. Wydaje się jednak jakby jedno okno zawierało w sobie drugie, a wówczas staruszka zajmowałaby wirtualnie miejsce Vittorii. Możemy więc nie tylko zostać zatrzymani przez ścianę, ale także przez Innego i jego spojrzenie. A może Antonioni sugeruje, że te dwie wersje blokady widzenia wcale tak bardzo się od siebie nie różnią, a kontakt ze spojrzeniem Innego działa podobnie jak nagle pojawiające się przed oczami płaskiej ściany?

Napięcie między głębią i płaskością ekranu wydaje się fundamentalnym problemem w całej kompozycji *Zaćmienia*. Już w pierwszych ujęciach tego filmu widzimy Vittorię, która po całonocnej rozmowie z Ricardo zmierza do wyznania mu, że od niego odchodzi. Stoi zmęczona przy biurku i próbuje chwycić stojącą na nim figurkę, ale robi to tak, jakby chciała wyjąć ją z ekranu, który tworzy stojąca przed nią pusta ramka obrazu. Sięgnięcie w głąb kadru staje się tym samym znakiem niemożliwego wyzwolenia, gdyż bohaterka po chwili wahania cofa rękę, jakby przerażona powagą swoich starań. Przez całą sekwencję w mieszkaniu Ricardo, Vittoria stara się też rozsunąć zasłony, aby uzyskać widok z okna; utworzyć w ten sposób nowy kadr, nowy punkt widzenia na świat, który zastąpiłby nieudane wspólne życie z kochankiem. Również tym razem otwarcie okazuje się pozorne, a ukazująca się w końcu za oknem betonowa wieża raczej wprawia bohaterów w konsternację, niż przynosi ulgę. O tym, że formalna strategia zatrzymywania spojrzenia widza odpowiada emocjonalnemu stanowi bohaterów filmu, może świadczyć fakt, że Vittoria i Piero są w stanie całować się niemal wyłącznie przez okienną szybę, która minimalnie oddziela od siebie ich ciała, zatrzymuje pragnienie.

⁶ Na temat metafory okna jako podstawy kinowej ideologii głębi ostrości por. J.-L. Comolli *Cinéma contre spectacle*, Editions Verdier, Paris 2009, s. 17-55.

Stan świata

Zaćmienie to być może najbardziej zwarty, gęsty film Antonioniego. Dość wspomnieć, że – zgodnie ze słowami reżysera projekt obejmował początkowo dwa filmy, kręcone z punktu widzenia dwojga głównych bohaterów – Vittorii i Piero⁷. A więc charakterystyczny dla kina Antonioniego stop jego własnego spojrzenia z widzeniem postaci ulegałby tutaj multiplikacji i łączył w sobie co najmniej trzy perspektywy. Główny powód wyjątkowości tego filmu polega jednak na tym, że w większym być może stopniu niż w innych obrazach Antonioniego dochodzi tutaj do głosu jego panoramiczny wymiar. Mówiąc inaczej, jest to film nie tyle opowiadający, nawet meandrycznie, jakąś historię dziejącą się w świecie, ile podejmujący próbę przedstawienia ogólnego stanu tego świata. „Czym jest dzisiejszy świat?” – to podstawowe pytanie, które w nim pobrzmiewa, i jednocześnie fundamentalne zadanie sformułowane wobec kina: ukazać świat w jego aktualnej postaci, stać się oknem, przez które da się zobaczyć całą ziemię⁸. Antonioni unika jednak opisanej przez Heideggera pułapki łatwego uprzedmiotowienia świata w „światoobrazie”⁹, ponieważ jego próba zakłada radykalną redefinicję języka filmowej narracji, rozpuszczając metafizyczne uwarunkowania i uproszczenia kategorii obrazu. Co jak nie nowoczesne kino będzie w stanie w medium wizualnym przełamać nieuchronną z punktu widzenia filozofa reifikację świata w przedstawieniu?

Stawką warunkującą powodzenie przedsięwzięcia Antonioniego jest więc to, czy będzie on w stanie ująć w swym dziele związek między aktualnym stanem świata i przemianami filmowego języka, sprawić, że obraz ziemi nie będzie wyabstrahowanym z narracji wnioskiem, ale będzie wynikał z samej dynamiki filmowej organizacji materiału. Niektórzy filmoznawcy podkreślają, że tym, co liczy się w *Zaćmieniu*, przede wszystkim jest nie przebieg zdarzeń, ale pewien rodzaj ich sąsiedztwa, przylegania do siebie poszczególnych sekwencji filmu – i pojawiających się w nich motywów – raczej niż ich przyczynowo skutkowego wynikania z siebie nawzajem. Pisze Marie-Claire Ropars-Wuilleumier:

Świat Vittorii nie zna już ani trwania, ani zmiany; opisane tutaj doświadczenie otwiera się wraz z zatrzymaniem czasu, które oznacza również zatrzymanie wszelkiego życia wewnętrznego [...]. Czas już nad nią nie panuje, podobnie jak ona już nie panuje nad bytami, odpowiednikami rzeczy, które powoli je zastępują zamiast je wyjaśniać.¹⁰

⁷ M. Antonioni *Interviews on films. The Eclipse*, w: tegoż, *The architecture of vision. Writings & Interviews*, s. 281.

⁸ Na temat związków między kinem i światowością por. S. Cavell *The world viewed. Reflections on the ontology of film*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts & London 1979.

⁹ M. Heidegger *Czas światoobrazu*, przeł. K. Wołicki, w: tegoż *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasymczuk, R. Marszałek, J. Mizera i in., Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 67-97.

¹⁰ M.-C. Ropars-Wuilleumier *L'espace et le temps dans l'univers d'Antonioni*, „Etudes cinématographiques (*Michelangelo Antonioni, l'homme et l'objet*)” 1964 nr 36-37, s. 115.

Powyższe słowa można by równie dobrze odnieść do całości struktury *Zaćmienia*, a nie tylko do stanu emocjonalnego bohaterki. Fabuła jest tutaj zawieszona w próżni, nie pomaga odczytać upływu czasu. Zatrzymanie życia wewnętrznego oznacza również zintensyfikowaną współzależność między przedmiotami i ludźmi, miejscowym otoczeniem i afektami, które się w nim ujawniają.

Również związek między poszczególnymi sekwencjami filmu wydaje się dość luźny, a sposób ich powiązania w opowieści prawdziwie poetycki. Charakteryzując swoje podejście do kompozycji, Antonioni powiedział:

Mając do dyspozycji pewną ilość materiału, postanowiłem zmontować je na zasadzie absolutnej, poetyckiej wolności. I zacząłem szukać sposobów i środków ekspresji, nie tyle przez uporządkowanie ujęć nadające scenie wyraźny początek i koniec, ale raczej przez zestawienie ze sobą oddzielnych planów i sekwencji, które nie miały ze sobą bezpośrednich związków, ale bez wątplenia nadały więcej znaczenia idei, którą chciałem wyrazić.¹¹

Oglądając *Zaćmienie*, ma się również wrażenie, że kolejne ujęcia następują po sobie w sposób niczym niezdeteminowany albo – gdy już budują jakąś sekwencję – zwracają na siebie uwagę, dążą do separacji. Proces odbioru polega tutaj zatem na montowaniu we własnym widzeniu coraz to nowej mozaiki ujęć odsyłających w różne strony i zwracających wciąż uwagę na elementy poboczne wobec ewentualnej osi narracji. Już Christian Metz zauważył, że Antonioni jest mistrzem w wykorzystywaniu martwego czasu, straconych i nieistotnych chwil jako potężnego środka wyrazu i narzędzia budowania złożonych konstrukcji wizualnych¹². Tak też dzieje się w *Zaćmieniu*, gdzie względna swoboda poszczególnych sekwencji pozwala mnożyć różnorodne, znaczące zestawienia, które poszerzają granice przedstawianego świata.

John Rhym, autor interesującej interpretacji filmu Antonioniego skupionej na kategorii afektu, stwierdza, że dzieło to

nie pozwala nam uchwycić nie tylko możliwej organizacji filmu i jego znaczenia, ale także wewnętrznych motywacji postaci, takich jak pożądanie czy zamiar, na których opierają się konwencjonalne formy ich identyfikacji.¹³

Innymi słowy, również główni protagoniści wydają się występować w filmie na podobnych zasadach co przedmioty. Są figurami swobodnie krążącymi po strukturze dzieła i wchodzącymi w rozliczne konstelacje znaczeniowe z pozostałymi elementami filmu. Antonioni buduje więc pewną płaszczyznę horyzontalnego sąsiedztwa, przyległości różnych elementów pozbawionych zwyczajowej hierarchii.

¹¹ M. Antonioni *A talk with Antonioni on his films*, s. 24.

¹² Ch. Metz *Le cinéma moderne et la narrativité*, w: tegoż *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 2, Klincksieck, Paris 1983.

¹³ J. Rhym *Towards a phenomenology of cinematic mood: boredom and the affect of time in Antonioni's Leclisse*, „New Literary History” 2012 nr 43, s. 480.

Zagadkę aktualnego stanu świata stara się natomiast pokazać, akcentując niektóre z tych zestawień.

W krótkim liście-eseju stanowiącym jednocześnie hołd dla reżysera Roland Barthes odwołał się do jego strategii docierania do teraźniejszości, kreślenia jej aktualnych zarysów.

Dzielo Pana nie jest statycznym odbiciem, ale migotliwą falą, po której przetaczają się pod różnymi kątami widzenia i pod naporem czasu, figury Życia Społecznego i Życia Uczuciowego, figury innowacji formalnych, sposobów narracji i zastosowania Koloru. Pana zainteresowanie epoką nie jest zainteresowaniem historyka, polityka czy moralisty, ale raczej utopisty, który usiłuje dostrzec punkty odniesienia w nowym świecie, ponieważ pragnie tego świata i chce się stać jego częścią. Czujność artystyczna, która i Panu jest właściwa, to czujność pełna miłości, czujność przesycona pożądaniem.¹⁴

Jeśli można dostrzec czułość autora *Zaścienia* do świata, jaki w nim ukazuje, byłaby to przede wszystkim odmiana uważności, bliskiego powinowactwa ze szczegółem, wyczekiwania najmniejszych poruszeń ukazywanych sytuacji. To właśnie czyni go – jak słusznie, choć z przesadną jak zwykle stanowczością, zauważa Gilles Deleuze – „jedynym współczesnym autorem, który podjął Nietzscheański projekt realnej krytyki moralności, a to dzięki metodzie «symptomatologicznej»”¹⁵.

Antonioni nie jest więc w tym filmie ani historykiem, ani moralistą, ani nawet – jak chciał Barthes – utopistą, ale badaczem symptomów w pełnym skupieniu wyczekującym sygnałów gruntownych przemian, które przechodzi świat i które, przy właściwym podejściu, można dostrzec nawet w najmniejszym grymasie kobiecej twarzy albo w przedmiotach, które ogląda w czyimś mieszkaniu.

Nie powiedziałbym, że chodzi mi o przemiany naszych psychologicznych czy emocjonalnych stanów, ale przynajmniej o symptomy zaniepokojenia oraz zachowania, które zaczęło rysować zmiany i przesunięcia pojawiające się później w naszej psychologii, uczuciach, a być może także w naszej moralności.¹⁶

Obiegowe, krytyczne rozpoznanie jakoby Antonioni zajmował się przede wszystkim atrofią uczuć współczesnego człowieka, nie jest dalekie od prawdy, z tym jednak zastrzeżeniem, że obiektem jego zainteresowania są, po pierwsze, raczej warunki globalnej zmiany życia afektywnego i jego form niż psychologiczne przypadłości takich czy innych podmiotów oraz, po drugie, że warunki te są analizowane przede wszystkim od strony symptomów, czyli tam, gdzie ludzki gest zbliża się do nieożywionej materii: z definicji bowiem symptom oznacza taki rodzaj śladu, który wymyka się regułom psychologicznej identyfikacji czy konwencji narracyjnych, pojawiając się w doświadczeniu podmiotu niczym obca intruzja.

¹⁴ R. Barthes *Drogi Michelangelo!*, przeł. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 1994 nr 6, s. 160.

¹⁵ G. Deleuze *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008, s. 236.

¹⁶ M. Antonioni *A talk with Antonioni on his films*, s. 23.

Jak zauważa w swym szkicu Barthes, filmowa nowoczesność Antonioniego

jest aktywnym trudem śledzenia przemian Czasu, nie tylko na poziomie wielkiej Historii, ale w obrębie tej małej Historii, której miarą jest istnienie każdego z nas. [...] Każdy z Pana filmów był, na swój sposób, doświadczeniem historycznym, a więc odchodzeniem od starego problemu i sformułowaniem nowego.¹⁷

Mamy tu więc do czynienia z bezpośrednim kontaktem dwóch poziomów: najbardziej ogólnego (stan świata) i najbardziej szczegółowego (symptom) z pominięciem etapu pośredniego, który zazwyczaj określa ramy filmowej opowieści i narracji o emocjach bohaterów. Dopiero z tego krótkiego spięcia między tym, co globalne i tym, co idiomatyczne może wyłonić się obraz nowoczesności, jej zasadnicza, nieredukowalna Nowość. Stan świata jest w *Zaćmieniu* przede wszystkim zbiorem sąsiadujących ze sobą elementów, których swobodne pogrupowania odpowiadają poetyckiej strukturze filmu a zarazem pokazują – w tych połączeniach właśnie – nowe symptomy współczesnej sytuacji. Tę statyczność powiązaną z regułą przyległości trafnie opisał Pasolini, skądinąd odnosząc się do tej taktyki bardzo krytycznie:

Dla Antonioniego świat, w którym istnieją wydarzenia i emocje podobne do tych, które ukazuje w swoim filmie, jest światem nieruchomym, niewyraźnym, absolutnym systemem, który zawiera w sobie nawet coś sakralnego. Lęk działa w nim, nie będąc nawet rozpoznany, jak dzieje się to we wszystkich systemach naturalnych: pszczoła nie wie, że jest pszczołą, róża nie wie, że jest różą, dziki nie wie, że jest dzikiem. Uniwersa pszczoły, róży i dzikusy są światami poza historią, trwającymi wiecznie dla samych siebie, bez innych perspektyw niż zmysłowa głębia.¹⁸

Dotyczy to również postaci, które nie zdają sobie sprawy z podstawowych parametrów swojego współistnienia ze światem innych. Dlatego „zadawają się cierpieniem, nie wiedząc, co to takiego”¹⁹. Symptomatyczny wymiar przylegania do siebie światów poszczególnych istot polega właśnie na tym, że nie uświadamiają one sobie właściwych reguł tej koegzystencji. Są jak śpiący obok siebie kochankowie – to mogłaby być dobra metafora relacji między kobietami i mężczyznami we wszystkich niemal filmach Antonioniego – którzy pochłonięci swoimi własnymi marzeniami zapominają o łączącej ich cielesnej bliskości. Jednocześnie każdy ich ruch, każdy gest mówi coś o ich wzajemnej relacji, nawet jeśli nie należy do jej uświadomionej i jawnej perypetii.

Tym, co najbardziej zdumiewa w *Zaćmieniu*, rzuca się w oczy i wciąż powraca w różnych odsłonach, jest ludzkie sąsiedztwo z kamieniem, egzystencja człowieka jako istoty zamieszkującej świat złożony z betonu, asfaltu, cegły itd. Można nawet powiedzieć, że zawieszenie akcji w tym filmie, wstrzymanie czasu, które określa jego poetykę, potrzebne jest właśnie po to, by zwrócić uwagę na zagadkę tego in-

¹⁷ R. Barthes *Drogi Michelangelo!*, s. 159.

¹⁸ P.P. Pasolini *Moravia et Antonioni (La Nuit)*, w: tegoż *Ecrits sur le cinéma...*, s. 122-123.

¹⁹ Tamże, s. 123.

tymnego, nieustannego a zarazem abstrakcyjnego sąsiedztwa, które określa podstawowe warunki nowoczesnej ludzkiej egzystencji. Już w zwieńczeniu pierwszej sceny, jak wspomnieliśmy, kadr okna w mieszkaniu Ricardo ukazuje nam wielką betonową konstrukcję w kształcie grzyba przypominającego skamieniały kształt atomowego wybuchu, o którym wspominają gazety w finałowej scenie filmu. Bohaterowie stoją naprzeciw tego widoku strapieni nie tylko swoją nieuchronną rozłąką, ale zapewne także samą obecnością tego obiektu w ich intymnej, gęstej od sprzecznych uczuć sytuacji. W scenie poszukiwania psów na osiedlu betonowych bloków Vittoria, błądząc nieco w ciemności, napotyka równie tajemniczy kamienny pomnik ludzkiej postaci, któremu przygląda się tak, jakby przedstawiał kogoś jej bliskiego albo sugerował jej własne, emocjonalne skamienienie. W tej perspektywie fakt, że miejsce ponawianych spotkań Vittorii z Piero otoczone jest zwałem pogruchotanych betonowych paneli już nie dziwi, a jedynie zwraca uwagę na obsesyjność tego motywu, jego związek z najważniejszym problemem filmu.

Zaćmienie afektu

Główny temat *Zaćmienia* nie odbiega, można powiedzieć, od innych dzieł w dorobku Antonioniego. „Eros jest chory; człowiek czuje się nieswojo, coś go gnębi”, jak mówił sam twórca²⁰. Podstawowy dylemat nowoczesności polega na tym, że człowiek gubi się w nadmiarze i złożoności własnych uczuć, przestaje się z nimi identyfikować, nie potrafi dostosować ich do swych praktycznych potrzeb i społecznych aspiracji.

Żyjemy dziś w epoce skrajnej destabilizacji – politycznej, moralnej, społecznej, a nawet fizycznej. Świat zewnętrzny, podobnie jak wewnętrzny jest niestabilny. Robię film o niestabilności uczuć, ich tajemnicy.²¹

Jednym z możliwych tropów afektywnego kryzysu, jaki śledzi w swej twórczości Antonioni, jest więc zaburzenie opozycji między wnętrzem a zewnątrz, kontaminacja między afektem i rzeczą, podmiotem i światem. Dokładnie odpowiada temu wspomniana już poetyka filmów włoskiego reżysera, w której otoczenie bohaterów wyraża ich stany emocjonalne, a oni sami stają się elementami pejzażu. Od strony podmiotowej kontaminacja ta musi prowadzić do głębokich zaburzeń, destabilizacji blokującej rozumienie i komunikację.

Postaci w *Zaćmieniu* ulegają więc pewnej defiguracji, tracą twarz na rzecz tego, co je otacza. Jak zauważa Bonitzer „celem kina Antonioniego jest dotarcie do tego, co niefiguratywne, przez perypetię ukazującą zaćmienie twarzy, zatarcie postaci”²². Być może jednym ze sposobów na wyrażenie tego stanu jest to, że niemal

²⁰ M. Antonioni *A talk with Antonioni on his films*, s. 34.

²¹ Tamże, s. 20

²² P. Bonitzer *Le champ aveugle...*, s. 62.

zawsze, gdy postaci z jego filmów patrzą w lustro, ogarnia je coś w rodzaju paniki, ich twarze wykrzywia grymas cierpienia. W pierwszej scenie *Zaćmienia* wydaje się to szczególnie silne, ponieważ decyzja Vittorii o zerwaniu z Ricardo zostaje tutaj pokazana jako próba wyjścia przez nią ze wspólnego kadru. Oglądamy więc mężczyznę pogrążonego w rezygnacji na fotelu oraz kobietę, która – odwrócona tyłem do kamery – przesuwa się ku lewej krawędzi kadru. Wychodzi z niego, ale nie znika, ponieważ przed sobą napotyka jeszcze lustro ukazujące jej postać (czarna sukienka wydaje się jakby ukrywać korpus, ukazując twarz jakby oderwaną od reszty ciała) początkowo jedynie widzom, a następnie jej samej, gdy zwróci ku niemu wzrok, patrząc na swoje odbicie. Vittoria reaguje ze wstrętem i dopiero wówczas znajduje się w osobnym kadrze, gdyż kamera przesuwa się za nią, pozostawiając zwierciadło z boku. Separacja, autonomia wydaje się więc tutaj okupiona pokawałkowaniem osobowości, utratą twarzy i wstrętem do samej siebie. Bohaterka podejmuje decyzję o odejściu od swego kochanka, ale wciąż jakby czeka na to, aż rzeczywistość zweryfikuje jej plany, odpowie jakoś, potwierdzając albo wykluczając takie rozwiązanie. Ciekawe wydaje się zresztą to, że zaraz po scenie z lustrem Vittoria, szukając wyjścia z klaustrofobicznego zamknięcia we własnym odbiciu, podchodzi do okna i odsłania je, ukazując wielką betonową konstrukcję, która w logice sekwencji niemal odpowiada jej własnej postaci odbitej w lustrze.

Defiguracja polegająca na zastąpieniu ludzkiego podmiotu przez materialność najwyraźniej wybrzmiewa oczywiście w słynnej finałowej scenie filmu, gdzie zamiast umówionych na spotkanie kochanków – tym razem Vittorii i Piero – obserwujemy głównie puste asfaltowe ulice, betonowe ściany bloków, zwały paneli i inne elementy miejskiego pejzażu z okazjonalnie pojawiającymi się, anonimowymi osobami. „Wszystkie ujęcia odwiedzone przez parę pojawiają się podobnie, ale są skorygowane «przez pustkę», jak wskazuje tytuł filmu: chodzi w nim o zaćmienie twarzy. Nikt się już nie zjawia, nawet «persona»”²³, jak zauważa Bonitzer. W filmie przechodzilibyśmy zatem od kryzysu rozpoznania – defiguracji polegającej na lęku przed własnym odbiciem, paniką na widok własnej twarzy – do całkowitego zaćmienia, w którym zamiast ludzkiego oblicza widać już tylko puste miejsce wypełnione betonem, żelazem i asfaltem.

Jacques Lacan, który z „fazy lustra”, a więc rozpoznania przez małe dziecko swojego zwierciadlanego odbicia, uczynił konstytutywny moment dla genezy podmiotu, używał również w swoich pismach pojęcia jego zaćmienia.

Tak więc nasz podmiot odesłany zostaje do *vel* pewnego oczekiwanego sensu albo petryfikacji. Zachowuje jednak sens, to w polu (sensu) bowiem pojawi się ukąszenie bez-sensu, które powstaje w wyniku jego zamiany w znaczące. To właśnie z pola Innego wyłania się bez-sens, choć wytwarzany jest jako zaćmienie podmiotu.²⁴

²³ Tamże, s. 62.

²⁴ J. Lacan *Position de l'inconscient*, w: tegoż *Ecrits*, vol. 2, Editions du Seuil, Paris 1999 (1966), s. 322.

Moment zaćmienia podmiotu, zwany przez Lacana również alienacją, pojawia się wówczas, gdy w swym mówieniu – szczególnie w trakcie psychoanalizy – podmiot natrafia na znaczące, które wydają mu się obce, narzucone skądinąd, choć sam je wypowiedział. Istnieją wówczas dwie możliwości: albo uda się znaleźć jakiś rodzaj rozumienia ich związku z podmiotem, albo będzie on trwał w stuporze i poczuciu wyobcowania, które Lacan nazywa, w cytowanym przed chwilą fragmencie, petryfikacją. Albo zgodzi się, że w polu jego wypowiedzi obecna jest domieszka bez-sensu – czyli rodzaj podświadomej fantazji albo pragnienia – albo ów bez-sens będzie wiecznie nadgryzał kurczowo ochraniającą przez podmiot całość sensu. Jednocześnie jednak zgoda na to, że obce z pozoru znaczące należą do podmiotu, nie wyklucza tego, że przypisany im bez-sens pochodzi od Innego, to znaczy określa nieuchronne wyobcowanie podmiotu przez język. W obu przypadkach stawką całego napięcia pozostaje niemożliwość pełnego samorozumienia podmiotu, jego transparencji.

Postaci z filmów Antonioniego wydają się nieustannie przeżywać owe momenty niedookreślenia, wstrzymania, w których ich rozumienie samych siebie napotyka na radykalny opór. Dlatego właśnie ich pomieszanie nie jest wcale wyzwalające, lecz stanowi rodzaj wiecznej i wzajemnej petryfikacji. „Choć nie są one wyraźnie zdeterminowane – pisze José Moure – nie są też wolne. Ich nieokreśloność, nie będąc źródłem wolności, działa jako zasada alienująca, która odrywając je od świata i odbierając im jakiegokolwiek panowanie nad tym, co się dzieje, zmusza je do życia w niepewnej postawie wycofania i egzystencjalnego dystansu, niepozwalającego im nigdzie się zakotwiczyć, wypełnić życia sensem ani urzeczywistnić swoich właściwości”²⁵.

Antonioni byłby więc kronikarzem nowoczesnej alienacji, której podstawowym wymiarem jest życie afektywne.

Nigdy nie starałem się definiować tego, co robię w sposób filozoficzny. To nie ja przecież wymyśliłem słowo „alienacja”; przez lata było ono obecne w terminologii europejskiej, krytycznej myśli filozoficznej, od Marksa do Adorno. Wyraża ono zatem realne zjawisko, konkretny problem ludzkości, który prawdopodobnie nasilił się w ostatnich latach.²⁶

Twórca *Zaćmienia* wpisywałby się zatem w długą tradycję krytyki nowoczesności jako epoki alienacji, tyle tylko, że rozumiałby ją raczej podobnie do Lacana niż do teoretyków marksizmu. Alienacja interesuje go bowiem przede wszystkim jako strukturalny element nowoczesnego pejzażu afektywnego, a nie wymiar zastrzeżony dla relacji społeczno-politycznych.

Jednym ze znanych twierdzeń Lacana na temat afektu, które prezentował on na przykładzie lęku, jest to, że afekt nie może ulec wyparciu. Może zostać odwrócony, przemieszczony, przekształcony czy zaogniony, ale wyparte może być jedynie znaczące, określające pragnienie, z którym podmiot nie może sobie poradzić²⁷. Filmy

²⁵ J. Moure *Michelangelo Antonioni. Cinéaste de l'évidement*, L'Harmattan, Paris 2001, s. 49.

²⁶ M. Antonioni *Preface to six films*, w: tegoż *The architecture of vision...*, s. 60.

²⁷ Por. J. Lacan *Le séminaire. Livre X: L'angoisse*, Editions du Seuil, Paris 2004, s. 23.

Antonioniego wydają się zawierać pewne uzupełnienie w tej kwestii, zgodnie z którym afekt, w wyniku nadmiaru znaczących, może ulec zaćmieniu, stać się nieprzejrzysty, ciężki, abstrakcyjny niczym betonowe ściany budynków, w których mieszka ją bohaterowie *Zaćmienia*. Ten rodzaj afektywnego zaćmienia pojawiałby się wówczas, gdy rozumienie znaczących, nadawanie im znaczeń i wpisywanie ich w nowe konteksty życia podmiotu nie tylko nie leczą jego petryfikacji, ale wręcz ją potęgują. Nie chodzi tu zresztą wyłącznie o poznawczą dezorientację, której doświadczają bohaterowie filmu, ale także o energetyczne skutki samej obecności natężonego rozumienia w codziennym życiu. Ciągła dyskursywizacja swoich uczuć – od której protagoniści Antonioniego, zwłaszcza kobiety, wydają się uzależnieni – obniża ich moc, czyni nieco przysłoniętymi, przyprószonymi, na granicy zaniku. Te ledwie tłące się uczucia nie wystarczają już, żeby nawiązywać relacje, dlatego jedynym ratunkiem przed ich nieznośną obecnością jest ucieczka w skamienienie, w reifikację dającą minimalne oparcie.

W jednej ze wspomnianych już tutaj scen Vittoria wraca do swojego mieszkania, niosąc zawinięty w papier przedmiot. Po chwili okazuje się, że jest to płyta kamienna z odciśniętym na niej kwiatem. Oto schematyczna sytuacja, w której kobieta wracająca do domu trzyma w ręku kwiaty, które następnie wkłada do wazonu i stawia na oknie, aby nadać swojej intymnej przestrzeni więcej życia i powabu, zostaje przetransponowana w obraz podmiotowego skamienienia bohaterki. Można odczytać tę scenę jako prostą ilustrację stanu emocjonalnego Vittorii. Można też uznać, że wyraża ona skrajną, źródłową nudę, w jakiej pogrążona jest bohaterka²⁸. Być może jednak trafniejsze będzie stwierdzenie, że mamy tutaj do czynienia nie tyle z obrazem jej uczuć, ile z efektem jej obrony przeciwko ich niejasności, pomieszaniu, zaćmieniu. Kobieta wydaje się bowiem żyć w świecie, w którym kobiety nie przynoszą już do mieszkań kwiatów, ale ich skamieliny, ponieważ tylko w ich towarzystwie nie odczuwają lęku. Wolą wygaśnięcie w kamieniu od pętli uczuć, nad którymi nie umieją już zapanować, a wciąż analizując ich różne aspekty, popadają w całkowitą dezorientację.

Mowa tutaj raczej o zaćmieniu niż o wyparciu, przede wszystkim dlatego, że afekty wydają się w filmie Antonioniego kwestią różnicy stopnia, a nie natury. Nie zamieniamy uczucia na coś innego, ale obniżamy jego intensywność, przysypujemy gruzem nowoczesnego życia albo pustoszymy dzięki przedmiotom gromadzonym w naszych mieszkaniach (jak Ricardo i Marta). Problem z natężeniem uczuć polega, jak się wydaje, na tym, że cały czas utrzymują się na poziomie pośrednim, byle jakim, ani nie obezwładniają podmiotu swoją siłą (dając mu pewność tego, co czuje), ani nie znikają bez śladu (pozostawiając wolne pole dla dalszych doświadczeń). W jednym z końcowych dialogów między Vittorią i Piero problem ten dochodzi wyraźnie do głosu:

²⁸ Ciekawą interpretację *Zaćmienia* w perspektywie Heideggerowskiej kategorii nudy zaproponował John Rhym, por. tegoż *Towards a phenomenology of cinematic mood...*, s. 477-501.

Piero: Powiedz mi jedno. Czy myślisz, że my we dwoje będziemy się zgadzali?

Vittoria: Nie wiem tego, Piero.

Piero wstaje trochę zniecierpliwiony.

Piero: Właśnie, nie potrafisz powiedzieć nic innego, tylko: nie wiem, nie wiem, nie wiem...

Dlaczego więc spotykasz się ze mną?

Vittoria również się podnosi i patrzy na niego onieśmielona tymi słowami.

Piero: I nie próbuj powiedzieć mi, że nie wiesz dlaczego.

Znowu milczenie.

Vittoria: Chciałabym nie kochać cię [wcale] lub kochać o wiele bardziej.²⁹

Jeśli wcześniej, w rozmowie z Anitą Vittoria mogła powiedzieć, że „są dni, kiedy trzymanie w rękach materiału, igły, książki czy mężczyzny to jedno i to samo”³⁰, to nie dlatego bynajmniej, że myli je ze sobą, ale ponieważ wywołują one w niej ten sam, nikły stopień pobudzenia. I być może to właśnie jest źródłem zarówno petryfikacji w znaczących, jak i lęku, jaki ona wywołuje.

Kapitalizm i egzaltacja

Społeczny wymiar alienacji zostaje w *Zaćmieniu* całkowicie zastąpiony przez analizę jednostkowych relacji emocjonalnych, lecz powraca widziany właśnie z perspektywy afektywnej. Szczególnie istotne wydaje się w tym względzie umieszczenie dużej części akcji filmu w budynku giełdy oraz w środowisku maklerów, do którego należy Piero. To właśnie gwarantuje obecność w nim, jak twierdził Antonioni, „znaków przemocy związanych z pieniądzem”³¹. Widoma obecność kapitalizmu jako systemu organizacji przede wszystkim ludzkich emocji dochodzi w ten sposób do głosu.

Fabularnym – a zarazem teoretycznym – aspektem kapitalizmu wskazywanym przez Antonioniego w jego filmie jest zdolność rozbijania tradycyjnych więzi rodzinnych. Vittoria przychodzi po raz pierwszy do budynku giełdy w poszukiwaniu matki, która zatraciła się w rynkowej spekulacji, próbując w ten sposób uciec od bliżej nieokreślonego zagrożenia. Terapia staje się oczywiście przyczyną pogłębienia choroby i uzależnienie matki od ryzyka komplikuje, jeśli nie uniemożliwia, trwanie więzi emocjonalnej z córką. Można więc powiedzieć, że Antonioni – za *Manifestem komunistycznym* – uznaje współczesny kapitalizm za system, w którym

wszystkie stężale, zaśnieżone stosunki, wraz z nieodłącznymi od nich z dawien dawna uświęconymi pojęciami i poglądami ulegają rozkładowi, wszystkie nowopowstałe starzeją się, zanim zdążą skostnieć.³²

²⁹ M. Antonioni *Zaćmienie*, w: tegoż *Scenariusze*, przeł. W. Gall, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 205.

³⁰ Tamże, s. 164.

³¹ M. Antonioni *Interviews on films...*, s. 277.

³² K. Marks, F. Engels *Manifest komunistyczny*, Jirafa Roja, Warszawa 2006, s. 35.

Choć kapitalizm rozbija tradycyjne instytucje społeczne, nie jest wcale tożsamy z procesem oświecenia, racjonalizacji i emancypacji. Jest raczej krokiem w tył na drodze postępu. W miejsce podmiotu przywiązanego do odwiecznych instytucji umieszcza bowiem podmiot ogarnięty archaicznym szaleń, poszukujący mistycznej partycypacji w nieustannym obiegu pieniądza. Zamiast tradycji mamy więc archaiczne wierzenia, które nie tylko nie kłócą się z kapitalistyczną formą uspołecznienia, ale wręcz ulegają dzięki niej wzmocnieniu. Nie przypadkiem, jak się wydaje, budynek giełdy pokazywany w *Zaćmieniu* przypomina kościół, z jego kamiennymi posadzkami, kolumnami i zdobieniami. Matka Vittorii, rozpoczynając swój dzień na giełdzie, posypuje podłogę solą „na szczęście”, a potem żegna się, czekając na pozytywny obrót swoich interesów: oto magia pieniądza idealnie wcielona w zabobon. Wydaje się zresztą, że giełda – oprócz maklerów i inwestorów – jest pełna starszych kobiet, które przychodzą do budynku giełdy niczym dewotki do nowego typu kościoła, w którym szukają odpowiedzi na swoje rozterki.

Nie ma wątpliwości, że kapitalizm jest również w *Zaćmieniu* swego rodzaju religią i to charakteryzującą się podobnymi cechami do tych, które Walter Benjamin wymienił w swojej niepublikowanej za życia notatce zatytułowanej właśnie *Kapitalizm jako religia*. Pisze w niej:

kapitalizm jest czystą religią kultu, być może najsakrajniejszą z istniejących do tej pory. Wszystko nabiera w nim znaczenia jedynie w bezpośrednim związku z kultem, nie posiada on żadnych szczególnych dogmatów, żadnej teologii. Z tej perspektywy utylitaryzm nabiera religijnego zabarwienia. Z konkretyzacją kultu wiąże się druga właściwość kapitalizmu: permanentne trwanie kultu. Kapitalizm jest sprawowaniem kultu *sans reve et sans merci*. Nie ma w nim ani jednego „dnia powszedniego”, ani jednego dnia, który nie byłby dniem świątecznym, budzącym grozę przejawem całej sakralnej pompy, dniem najwyższego napięcia wyznawców.³³

Antonioni pokazuje system nowej religii niejako od środka, portretując cierpliwie i wnikliwie codzienne życie w gmachu giełdy. Są to zresztą jedyne sceny w filmie, w których mamy do czynienia z intensywnie wyrażanymi afektami, prawdziwym patosem rynkowej gorączki.

Reżyser *Zaćmienia* stara się pokazać w ten sposób zasadniczy afekt związany z kapitalizmem, źródłowy nastrój, *Stimmung* tego systemu. Podstawowym afektem kapitalizmu nie jest dla niego jednak żadna znana wcześniej jednostka chorobowa, choćby dalece zreinterpretowana (jak schizofrenia u Deleuze’a i Guattariego³⁴), lecz egzaltacja, stan wyjątkowy uczuć, którego nie można zdefiniować mimo jego niezwykłej intensywności i siły „obowiązywania”. Tę zasadniczą

³³ W. Benjamin *Kapitalizm jako religia*, przeł. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 11-12/2008, s. 132.

³⁴ Por. G. Deleuze, F. Guattari *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Editions du Minuit, Paris 1972 oraz G. Deleuze, F. Guattari *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie, II*, Editions du Minuit, Paris 1980.

puszkę intensywnych emocji ujawnia rozmowa między Piero i Vittorią dotycząca jego pracy:

Piero: Nie lubisz giełdy, prawda?

Vittoria: Nie zrozumiałam jeszcze, czy jest to biuro, targ, czy ring.

Piero: Aby zrozumieć, trzeba tam często przychodzić. Gdy ktoś zacznie, wciąga się w grę, zaczyna się nią pasjonować.

Vittoria zaczęła przechadzać się po pokoju. Odwraca się, jej biała suknia jest jakby świetlną plamą na ciemnym tle ściany. Jej głos jest pełen smutku.

Vittoria: Czym się pasjonować, Piero?³⁵

Sąsiedztwo między człowiekiem i wirtualnym pieniądzem wydaje się kolejnym rodzajem zestawienia – oprócz związku człowieka z kamieniem – który Antonioni stara się podkreślić w swoim filmie. Zmieniające się nieustannie ceny akcji i notowania indeksów występują tutaj jako znaczące, które poddają podmioty nieustannej, choć w gruncie rzeczy jałowej i pustej, egzaltacji. Gesty maklerów – przekrzykujących się wzajemnie, biegających wciąż do telefonów, wymachujących rękami i pokazujących na palcach proponowane przez siebie transakcje – wyrażają skrajny patos zupełnie nieprzystający do reszty filmu, w którym bohaterowie wydają się ospali, przytępieni, wyrażeni. Montaż ujęć z udziałem maklerów sugeruje, jakoby ich pełne ekspresji zachowania, grymasy i nawoływania były znakami pokazwanymi jakimś Innemu, próbami zwrócenia na siebie jego uwagi za wszelką cenę. Jednak bogiem tej świątyni – w której Piero należy jednocześnie do kasty kapłanów i wiernych – nie jest żadna osoba, ale abstrakcja pieniądza.

Można powiedzieć, że o ile w *Nocy* Antonioni starał się pokazać powolny, ale nieuchronny rozpad związku głównych bohaterów, o tyle w *Zaćmieniu* – rozpoczynając od zerwania – chciał opowiedzieć o warunkach zawiązania się nowej relacji miłosnej. I chyba jest to film o wiele bardziej dotkliwy, ponieważ całkowicie dekonstruuje mit pięknego początku intymnej relacji. Alain Badiou w swojej filozofii miłosnej „procedury” zwraca uwagę na to, że powstanie pary zależy od wydarzenia, które dokona wyłomu w życiu pojedynczych podmiotów, czyniąc ich dalszą, osobną egzystencję niemożliwą. Spotkanie jest takim wydarzeniem, w którym jednostka dowiaduje się, że istnieje możliwość doświadczania świata już nie z punktu widzenia pojedynczości, ale właśnie pary³⁶. Takie narodziny nowej podmiotowości wydaje się właśnie obserwować Antonioni. Utożsamia on jednak wydarzenie w procedurze miłosnej z wydarzeniem w porządku kapitalistycznej spekulacji, jakim jest załamanie na giełdzie. To właśnie niespodziewany i dotkliwy krach giełdowy – pokazujący rodzaj pęknięcia w wymianie towarowej i codziennej rutynie maklerów – sprawia, że Piero i Vittoria zbliżają się do siebie.

Wydają się jednak parą, która nie przeżyła żadnego wyjątkowego momentu spotkania, być może dlatego, że zastąpił go wstrząs z innego porządku. I ten rodzaj przesunięcia może odpowiadać za fiasko ich miłości. Już w scenie ich pierw-

³⁵ M. Antonioni *Zaćmienie*, s. 203.

³⁶ Por. A. Badiou, N. Truong *Eloge de l'amour*, Flammarion, Paris 2009.

szej rozmowy Antonioni rozdziela ich kamienną kolumną. Wymiana spojrzeń, a następnie zdań, skomponowana w formie sekwencji ujęcie-przeciwujęcie, jest naznaczona jej masywną obecnością, przez którą bohaterowie nachylają się do siebie. W następnym, niezwykle sugestywnym ujęciu Antonioni pokazuje ich razem w kadrze, przedzielonych jednak kolumną, która częściowo zasłania ich sylwetki. Ich potencjalna miłość jest od początku przyćmiona przez kamienne wsporniki nowej religii, która nie znosi żadnych wyjątków i nie pozwala na autentyczne wydarzenia. Dla Piero krach jest tylko kolejnym załamaniem i tak świetnie działającego systemu, kolejnym dniem świątecznym upływającym pod znakiem składania ofiar bóstwu pieniądza. Niemożliwość pojawienia się w kapitalizmie wydarzenia naprawdę nowatorskiego albo chociaż naprawdę odrębnego, mimo że – a być może ponieważ – podmioty są utrzymywane w stanie ciągłej egzaltacji, pokazuje również scena, gdy zebrani w gmachu giełdy maklerzy próbują uczcić minutą ciszy śmierć jednego ze współpracowników. W budkach telefonicznych cały czas rozlega się dźwięk dzwonek, który nie pozostawia wątpliwości, że system działa cały czas, nie zna ani chwili przerwy.

Symptomatologia zawarta w *Zaćmieniu* ujawnia więc zasadniczy impas, w jakim znaleźli się nie tylko bohaterowie filmu, ale cały świat. Afekty uległy w nim bowiem zatarciu i petryfikacji, a jedynym elementem, który pojawia się w ich miejscu jest pusta egzaltacja, stanowiąca napęd dobrze naoliwionego mechanizmu kapitalistycznej wymiany. Wszystkie afekty zlewają się ze sobą, stają się idealnie wymienne. Przedostatnia scena filmu, jedyna, gdy Vittoria i Piero wydają się zadowoleni, stanowi jednocześnie gorzką zapowiedź nieuchronnej klęski ich relacji.

Piero: Zobaczymy się jutro?

Vittoria potakuje ruchem głowy.

Piero: Zobaczymy się jutro i pojutrze...

Vittoria: ... i pojutrze, i następnego dnia...

Piero: i następnego...

Vittoria: ... i dzisiaj wieczorem.

Piero: O ósmej, tam gdzie zwykle.³⁷

Zamiast ich umówionego spotkania następuje słynny finał filmu, w którym dominuje odczłowieczony pejzaż i powolnie zbliżający się mrok. Właśnie w momencie, kiedy miłość Vittorii i Piero mogła zyskać kontynuację, otworzyć nową perspektywę doświadczenia, same postaci znikają, użyczając miejsca pustym ulicom, anonimowym przechodniom, atomowym lękom wyeksponowanym na okładce gazety, a przede wszystkim nieożywionej materii miasta: betonowym ścianom, asfaltowym jezdniom, metalowym latarniom, wreszcie samemu słońcu, które wydaje się nieodróżnialne – wszakże system musi przestawić się na tryb nocny – od zapalającej się przy nadchodzącym zmierzchu latarni. Wszystkie nowo powstałe związki bowiem starzeją się i kończą, zanim zdążą okrzepnąć – nie zmieni tego nawet zaćmienie słońca.

Abstract

Paweł MOŚCICKI

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

Shadows in the Petrified City

The article is an attempt to analyze Michelangelo Antonioni's *Eclipse* from the perspective of the construction of the affect. It aims at showing that modern cinema is no longer concentrated on the emotions of protagonists expressed through acting, but it rather constructs affects in all dimensions of cinematographic work and thus creates the more general vision of the affective "state of the world". The author tries to demonstrate it through the notions of the void, fossilization, gaze frustration, the eclipse of the affect and last but not least the relation Antonioni is establishing between contemporary petrification of emotions and capitalism.