

Emilia Walczak

O braku tożsamości człowieka tłumem – hipostaza miejsca – dekonstrukcja czasu, czyli co można powiedzieć o "Zawodzie: reporter" Michelangela Antonioniego w kontekście flâneuryzmu, nomadyzmu, dromomanii

Panoptikum nr 8 (15), 27-44

2009

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.

Emilia Walczak

O braku tożsamości człowieka tłumu – hipostaza miejsca – dekonstrukcja czasu, czyli co można powiedzieć o *Zawodzie: reporter* Michelangela Antonioniego w kontekście flâneurystyki, nomadyzmu, dromomanii

To – człowiek tłumy. Pogoń za nim jest nadaremna, gdyż nie zdobędę żadnej innej wiedzy ani o nim, ani o jego czynach. Najgorsze na świecie serce jest księgą bardziej odpychającą niż „Hortulus animale” i, być może, że jest to jedna z wielkich task bożych, iż „es loesst sich nicht lesen” – że księga owa sprzeciwia się odczytaniu swej treści.

Edgar Allan Poe, *Człowiek tłumy*

Ostatni człowiek metropolii chce żyć już nie jako jednostka, lecz jako typ, jako zbiorowość; w tej wspólnotowości wygasa lęk przed śmiercią.

Oswald Spengler

1. Człowiek tłumy i człowiek na pustyni

W znanym filmie Michelangela Antonioniego *Zawód: reporter* (1975) powraca temat poruszony przezeń pięć lat wcześniej – człowiek na pustyni. Pustynny krajobraz ma tutaj identyczne znaczenie jak w amerykańskim filmie włoskiego reżysera – *Zabriskie Point* (1970) – jest totalnym przeciwieństwem pustyni miejskiej, z jaką do czynienia

mieliśmy już wcześniej w przypadku między innymi *Czerwonej pustyni* (1964) i tym samym stanowi tu przeciwieństwo „złej” cywilizacji. Antonioni jest pod tym względem – w pewnym sensie – kontynuatorem myśli Rousseau, patrona nowoczesnej krytyki kultury, oraz Nietzschego, który twierdził, iż cywilizacja jest przyczyną cierpienia, działa destrukcyjnie na człowieka, czy też Freuda, przekonanego, że kultura krępuje go ciasnymi węzłami norm, rygorów i ograniczeń. Według wyznawców Rousseau i ich epigonów, ośrodkiem krytykowanej kultury – jako przeciwieństwa natury – jest miasto.

Michel Foucault pisał, że „w każdym dziecku rzeczy odnawiają nieustannie swoją młodość, świat odzyskuje swoją pierwotną postać: nigdy nie dojrzewa w oczach kogoś, kto pierwszy raz nań spogląda. Po oderwaniu się od swych odwiecznych zależności oko może otworzyć się na rzeczy i epoki; ze wszystkich zmysłów i organów poznania jest w swojej zdolności najbardziej nieprzystosowane, powracając z największą łatwością do swej zamierzcłej nieświadomości. Ucho ma swoje preferencje, ręka swoje linie i bruzdy, oko zaś, które jest spowinowacone ze światłem, zaledwie znosi jego obecność. Właśnie ta czysta, wyraźna otwartość – naiwność spojrzenia – pozwala człowiekowi powrócić do dzieciństwa i stać się świadkiem ciągłego odradzania się prawdy. Stąd dwa wielkie doświadczenia mityczne, które osiemnastowieczna filozofia uczyniła swoim fundamentem: obcy obserwator w nieznanym kraju oraz niewidomy od urodzenia, który odzyskał wzrok²⁴. Owe dwie postaci pojawiają się w filmie *Zawód: reporter* Antonioniego i są dla analizy tego dzieła niezwykle istotne.

1a) Obcy obserwator w nieznanym kraju

Pierwowzorem literackim głównego bohatera filmu *Zawód: reporter*, Davida Locke’a (Jack Nicholson), mógłby być z łatwością Walter Faber ze znanej modernistycznej powieści Maksa Frischa *Homo Faber* (1957): działania obydwu są wynikiem chłodnej kalkulacji, gdyż obaj wyrastają z tradycji nowoczesnej. Martin Jay określił tytułową koncepcję *homo faber* jako: „podmiot zanurzony przede wszystkim w żywiole praktycznych działań”²⁵. Podobnie jak w przypadku Fabera, tak u Locke’a dopiero pewien wypadek decyduje o dalszym, zgoła nieoczekiwanym biegu zdarzeń w jego życiu, mianowicie śmierć nowo poznanego Robertsona (Chuck Mulvehill), która jest dla Locke’a sytuacją przełomową. „Wedle Heideggera doświadczenie śmierci jest doświadczeniem możliwości, które można zdefiniować jako imminencję przyszłego zdarzenia. Śmierć jest tutaj, blisko, przy mnie, jest czymś, co może mi się przytrafić, jest więc jedną z moich własnych możliwości bycia, należy do mnie właśnie jako moja możliwość” – pisze Andrzej Leśniak⁶. Można by zatem fakt ujrzenia martwego Robertsona nazwać momentem pewnego olśnienia Locke’a. Można też, za współczesnym socjologiem brytyjskim Anthonyem Giddensem, określić ją jako tak zwany moment przełomowy w życiu protagonisty *Zawodu: reporter*. „Momenty przełomowe to takie sytuacje, w których jednostki zostają powołane do podjęcia decyzji szczególnie ważnych ze względu na ich ambicje lub, ogólnie, decyzji, które zaważą na ich życiu. Momenty przełomowe mają szczególnie wpływ na losy jednostek” – wyjaśnia Giddens⁷. I dalej dodaje, iż „momenty przełomowe wynikają często z przypadkowego zbiegu różnych okoliczności”⁸. Moment przełomowy to też pewna granica, próg, po przekroczeniu którego nie można już wrócić do tego, co było wcześniej. Locke podejmuje decyzję o zmianie tożsamości, a wraz z nią – całego swojego światopoglądu.

Świadectwem postawy Locke’a jeszcze sprzed owego przełomu jest przywołana w formie retrospekcji rozmowa:

ROBERTSON: Pięknie tu, prawda?

LOCKE: Pięknie? Nie wiem.

ROBERTSON: Taki spokój, jakby... oczekiwanie.

LOCKE: Jest pan bardzo poetycki, jak na biznesmena.

ROBERTSON: Jestem? A pana pustynia tak nie nastroja?

LOCKE: Nie. Wolę ludzi od pejzaży.

ROBERTSON: Na pustyni też żyją ludzie⁹.

Istotne jest przede wszystkim to, że Locke'a wyróżnia tu brak wrażliwości, Robertsona natomiast cechuje „poetyckie” nastawienie do rzeczywistości. Po przejęciu tożsamości Robertsona, Locke przejmie także jego wrażliwość. Lecz w rozmowie przytoczonej wyżej ważne jest również to, co mówi Robertson: „na pustyni też żyją ludzie”. Z jednej strony może tu być mowa o różnicach kulturowych, o których film również po części traktuje. Z drugiej, na myśl przychodzi Jean Baudrillard, jak również Zygmunt Bauman, ze swą ideą pustyni: cały dzisiejszy świat jest pustynią, a my błakamy się po niej bez celu. Ciekawie wypada w tym kontekście film Antonioniego z pustynią w tytule – wspomniana wcześniej *Czerwona pustynia* – tam bowiem współczesny świat, symbolizowany przez modernistyczne miasto, był jedną wielką pustynią; lepszy świat istniał tylko w wyobrażeniach i na mapach, które nie wiadomo czy wciąż jeszcze pokazują drogę do jakichkolwiek „wysp szczęśliwych”. Moim zdaniem jednak, jak już zresztą wspominałam, pustynia w *Zawodzie: reporter* – a już na pewno w *Zabriskie Point* – nie ma wymiaru pejoratywnego. Robertson mówi do Locke'a: „spokój, jakby oczekiwanie”¹⁰, wpatrując się w nastrojowy pejzaż pustynny. Pustynia jest więc dla niego miejscem, gdzie można odetchnąć od miejskiego zgiełku, zebrać siły, oddać się refleksji. Na pustyni bowiem zdaje się nie obowiązywać czas – wydaje się, że stoi tu w miejscu, podczas gdy w „normalnym” świecie goni nas nieustannie. To samo, co Robertson, powtarza później sam Locke, już wcielony w nowo poznanego, przejmując jakby nawet jego sposób myślenia. Locke zmienia się więc diametralnie. Z rasowego tytułowego reportażysty, operującego na co dzień suchymi faktami, przemienia się w kontestatora kultury i cywilizacji i wiecznego, niczym Jack Kerouac, włóczęgę. Chce żyć chwilą i czerpać z życia jak najwięcej, a na zarzut, że „świat nie jest tak zorganizowany”¹¹, aby funkcjonować w nim w taki właśnie sposób, odpowiada po prostu: „źle jest zorganizowany”¹². *Zawód: reporter* jest zatem wyrazem historycznej chęci rejterady przed cywilizacją, a także ucieczki głównego bohatera przed sobą samym. Przypomnijmy tu drugoplanową postać *Czerwonej pustyni* – Corrada. Pisano o nim tak: „klasycznym przykładem nieprzystosowania był także Corrado, przenoszący się z miejsca na miejsce w ciągłej ucieczce przed sobą samym”¹³. Tak zatem Locke jest kontynuacją tego samego bohatera, którego wcieleniem była również „znikająca” Anna w *Przygodzie* (1960), czy też wcześniej – odbierająca sobie życie, nieprzystosowana Rosetta w *Przyjaciółkach* (1955).

1b) Niewidomy od urodzenia, który odzyskał wzrok

Wymowna jest w *Zawodzie: reporter* opowieść wysnuta przez Locke'a w trakcie ostatniej rozmowy z dziewczyną (Maria Schneider), towarzyszką podróży/ucieczki – opowieść o ślepcu, który dopełnia samobójstwo w trzy lata po tym, jak za sprawą osiągnięć medycyny

(*ergo*: nauki, cywilizacji), w wieku czterdziestu lat zostaje mu przywrócony wzrok. Człowiek ten wszędzie widział brzydotę, co było dlań absolutnie nie do zniesienia. Można sobie dopowiedzieć, że chodziło tu o brzydotę będącą efektem ubocznym dziejowego procesu



Fot. 1. Casa Milà. Źródło: Internet

cywilizacyjnego, bo w naturze niczego brzydkiego nie ma, jest ona stworzona rozumnie i harmonijnie. Można też interpretować tę historię inaczej – jako ponowoczesną krytykę widzialności i nowocześniejszą krytykę wzrokocentryzmu: „w osiemnastowiecznej myśli oświeceniowej ślepiec funkcjonował jako model pozwalający nam zrozumieć logikę widzenia: możemy powiedzieć, że rozumiemy widzenie tylko wówczas, gdy potrafimy przełożyć akt widzenia na procedurę dostępną również osobie, która właśnie *nie* widzi”¹⁴. Autor tej wypowiedzi, słoweński filozof

Slavoj Žižek, nie bez przyczyny podkreślił słowo „nie” kursywą. Ślepiec bowiem również „widzi”, inaczej, ale „widzi”. Žižek twierdzi również, że „pojawienie się czegoś i jego utrata współwystępują”¹⁵. Richard Sennett pisał na przykład: „wylupiwszy sobie oczy, Edyp na nowo poznaje świat, którego już nie widzi; teraz, upokorzony, zbliża się do bogów”¹⁶. Znika wzrok, ale wyostają się inne zmysły. Ponadto wyobrażony przez ślepcę obraz rzeczywistości jest zapewne ładniejszy niżeli nasz, dostępny oczom jej obraz, a ponadto nie ogłupia go, jak nas, nowoczesna „obrazomania kapitalizmu”. „Widzi” świat bowiem takim, jakim sam chce go widzieć, nieindoktrynowany przez nikogo. Žižek w swej książce *Przekleństwo fantazji* również, jak Antonioni, przywołuje opowieść o mężczyźnie, który odebrał sobie wzrok, bo tylko wtedy mógł w pełni wyobrazić sobie pewną scenę. Mniejsza o dokładną treść tej opowieści i zawartość sceny – obrazuje ona po prostu „wybór między rzeczywistością a fantazmatyczną realnością, dostępną jedynie niewidomemu podmiotowi. Luka między nimi jest luką anamorfozy: z punktu widzenia rzeczywistości realność jest jedynie bezkształtną plamą, natomiast punkt widzenia fantazmatycznej realności zamazuje kontury «rzeczywistości»”¹⁷. Na myśl przychodzi w tym momencie także teoria wizjoniki Paula Virilio, czyli „widzenia bez patrzenia – sankcjonującej kult ślepoty jako antidotum na wszechwidzenie”¹⁸. „[Ż]ycie dalej mogło toczyć się szczęśliwie, bo wszyscy wylupili sobie oczy” – konkluduje przewrotny Boris Vian w utworze o wymownym tytule *Miłość jest ślepa*¹⁹.

Powracając do krytyki cywilizacji, w *Zabriskie Point* Antonioni posunął się jeszcze dalej niż w *Zawodzie: reporter*, stwierdzając w samym zakończeniu filmu, że jedyne, co ładne w cywilizacji, to jej rozpad, dekonstrukcja. Wszak wyobrażony, wymarzony, upragniony przez bohaterkę Darię (Daria Halprin) wybuch budynku mieszkalnego – przejawu cywilizacji, „symbolu aspiracji na nowoczesne życie”²⁰ – jest sceną najbardziej w tym filmie estetyzowaną. Fragmenty materii rozpadają się tu w zwolnionym tempie (fazowanie ruchu), „eksploduje świat burżuazji”²¹, artefakty ulegają destrukcji²², tak że widz może uważnie przyjrzeć się w tym czasie wszystkim „zbytkom”, bezużytecznym przedmiotom ukazany na ekranie. Jest więc czas na refleksję, na zadanie sobie i próbę

odpowiedzi na pytania: po co to wszystko? Czy to jest naprawdę ważne? Czy to, czym „obrastamy” od urodzenia aż po śmierć, w ogóle jest nam niezbędne do życia? Wszystkiemu towarzyszy dodatkowo monumentalny utwór zespołu Pink Floyd *Come in Number 51, Your Time Is Up*²³, nadający scenie charakter nowoczesnej wzniosłości czy nawet, jak chce sądzić Konrad Klejsa, wymiaru wręcz apokaliptycznego²⁴.

Antonioni w filmie *Zawód: reporter* wskazał na powierzchowność ludzkich kontaktów, relacji, a także na wielkomijski antyindywidualizm. Zwróćmy uwagę na to, z jak niezwykłą łatwością Locke przejmuje tożsamość Robertsona, a później na fakt, że nawet żona Locke’a „rozpoznaje” teoretycznie zmarłego męża w obcym człowieku, a gdy na koniec odnajduje Robertsona – którym jest przecież Locke! – widzi kogoś, kogo nie zna, widzi Robertsona (a przynajmniej tak twierdzi). Jest to prawdziwa ironia w wydaniu Antonioniego, którą po głębszym zastanowieniu możemy uznać za ostrze krytyki skierowane przeciwko wyjałowionej z prawdy i wyższych wartości wielkomijskiej pustyni emocjonalnej (jak wcześniej w *Zaćmieniu*, 1962).

Wśród milionowych mas ludzkich łatwo jest się zgubić. „Najbardziej dominującą cechą wielkiego miasta, pisał Walter Benjamin, jest «wymazanie śladów jednostki w wielkomijskim tłumie»”²⁵. Rozwój wielkich miast, ciągle poszerzanie ich granic, przyrost terenu sprzyjały wszak wyobcowaniu. Zauważmy, że w małych, prowincjonalnych miasteczkach istnieje pewna prawidłowość, iż wszyscy wszystko o wszystkich wiedzą; sprzyja temu mała przestrzeń owych miasteczek, w których możliwość spotkania drugiego człowieka jest znacznie większa niż w wielkim mieście, gdzie szansa na ujrzanie tego samego człowieka po raz drugi często równa się praktycznie zero. Człowieka raz poznanego można już nigdy więcej nie zobaczyć, wciąż rozmijając się z nim na wielkich przestrzeniach miejskich. W filmie Antonioniego uciekająca samochodem wypożyczonym przez Locke’a dziewczyna bez najmniejszego problemu gubi wśród miej-



Fot. 2. Hundertwasserhaus. Źródło: Internet

skiego zgiełku jadącą za nią taksówkę z szukającym Robertsona Martinem Nightem (Ian Hendry) w środku. W filmie padają także znamienne dla owej kwestii „gubienia się” słowa: „ludzie codziennie znikają”²⁶. Ważnym tropem jest tutaj architektura budynków Antonia Gaudiego – stanowiąca *leitmotiv* filmu. Jak mawia w filmie ich młoda znawczyni, „łatwo się w nich ukryć”²⁷.

Zacznijmy od odnalezienia przyczyny tego, że Antonioni nawiązał do sztuki architektonicznej Gaudiego. Włoski reżyser był bez wątpienia estetą, takim, który odnajdywał piękno w rzeczach niebanalnych, poszukującym nowatorskich form i rozwiązań w kinie. „Jednego tylko nie odmawiano Antonioniemu nigdy – mistrzowskiego panowania nad formą, wyrafinowania stylu” – pisze Hanna Książek-Konicka²⁸. Filmy twórcy *Przygody* to diamenty doskonale oszlifowane i wyjątkowe, jedyne i niepowtarzalne. Wyszukany styl Antonioniego nie ma dziś kontynuatorów, podobnie jak żadna współczesna budowla nie ma charakterystycznej linii Gaudiego, a budowle takie jak na przykład kompleks mieszkalny Hundertwasserhaus (1983-1985) w Wiedniu (fot. 2), autorstwa Friedensaicha Hundertwassera, zbudowany pod kierownictwem Josefa Krawiny, z założenia mający podejmować – jak Casa Milà Gaudiego – dialog z przyrodą, są moim zdaniem jedynie dość nieudaną próbą zastosowania pomysłów Gaudiego.

Podobnie jak Gaudí, „Antonioni był artystą bezkompromisowym, dlatego nikt już nie podejmuje jego sposobu opowiadania. [...] Przede wszystkim opierał się on na odrzuceniu fabuły. W filmach Antonioniego wszystko jest zawarte w obrazie, każdy szczegół jest ważny, niczego nie można usunąć. Każde ujęcie to skończone malowidło, które przedstawia złożoną naturę międzyludzkich relacji i działa na widza w sposób nieoczywisty” – stwierdził po śmierci włoskiego reżysera Andrzej Werner²⁹. Przemysław Trzeciak pisał z kolei o Gaudím tak: „znamiennosc charakteru, skłonność do przesady, umiłowanie formy i gestu, intensywność przeżyć, pragnienie olśnienia i zaskoczenia”³⁰. Zauważmy, iż opis ten doskonale oddaje charakter twórczości również Antonioniego, podobnie jak fakt – o którym wspominał Trzeciak – iż „każdemu twórcy, który jest bardziej samodzielny, oryginalny, niepodporządkowujący się istniejącej modzie, grozi niezrozumienie, a często powszechna kpina”³¹. Taki właśnie los spotkał Antonioniego na samym początku jego kariery filmowej: w połowie lat pięćdziesiątych cenzura odrzuciła jego szesnaście scenariuszy filmów dokumentalnych (w sumie w latach 1945-1950 powstało dziesięć scenariuszy niezrealizowanych nigdy scenariuszy dokumentów³²) i kilku fabularnych³³, swoisty film *noir*, *Kronika pewnej miłości* (1950), przez długi czas nie mógł znaleźć dystrybutora; moralizatorskich *Zwyciężonych* (1952) – paradoksalnie – okaleczyła włoska cenzura³⁴, a później wycofała z kin cenzura francuska; opera mydlana *Dama bez kamelii* (1952-1953) musiała czekać na premierę aż osiem lat³⁵. Antonioni odniósł sukces dopiero w wieku, bagatela, czterdziestu ośmiu lat, dzięki przełomowej *Przygodzie*, którą nie bez atmosfery skandalu uhonorowano Nagrodą Jury na Festiwalu w Cannes w 1960 roku, i którą w roku 1962 British Film Institute okrzyknął najlepszym po *Obywatelu Kane* (1941) Orsona Wellesa filmem wszechczasów.

Postaci hiszpańskiego architekta i włoskiego reżysera są zatem pełne analogii, są paralelne, Antonioni musiał w jakiś sposób widzieć siebie w Gaudím. Warto również zaznaczyć, że karierę filmową Włocha poprzedziły studia architektoniczne na Politechnice Bolońskiej³⁶, gdzie wykonywał liczne własne projekty budowlane, a historia architektury nie była mu obca, gdyż interesował się nią, tuż obok malarstwa, już od wczesnych lat dziecięcych. „Gdybym nie stał się reżyserem, byłbym architektem albo może malarzem. Innymi słowy, myślę, że jestem kimś, kto ma więcej do pokazania niż do powiedzenia” – mawiał Antonioni³⁷.

Po tym krótkim zarysie relacji Antonioni – Gaudí, przejdźmy do przedstawionej w filmie *Zawód: reporter* kwestii „gubienia się”.

1c) Gaudí v. zabójcza racjonalność

Architektonicznym „bohaterem” filmu jest kuriozalny budynek o nazwie Casa Milà (budowany w latach 1906-1910) w Barcelonie (fot. 1). „Kamieniołom”, jak zwykli określali go mieszkańcy stolicy Katalonii³⁸, jest ostatnim projektem, który Gaudí zrealizował przed włożeniem resztek sił w materializowanie swej wizji totalnej, równie buńczucznej jak katedra św. Piotra w Beauvais, czyli w nieukończoną nigdy katedrę Sagrada Família. Casa Milà, podobnie jak wcześniejsza Casa Batlló (1904-1906), naśladuje formy podparzone w przyrodzie i, paradoksalnie, choć tak dziwaczna i anormalna, wynik skrajnych poszukiwań umysłu ludzkiego i bodaj najbardziej wymyślny projekt architektoniczny zrealizowany ludzką ręką, jest jednocześnie jakby formą organiczną i wydaje się stworzona przez samą naturę. Przypomina stromą ścianę skalną, a jej „gliniana” fasada przywodzi na myśl – na przykład – faliste ślady na piasku³⁹. Gaudí był pod tym względem prekursorem święcące dziś triumfy tak zwanej architektury biomorficznej.

Spontaniczny Hiszpan był także niewątpliwym przeciwieństwem pragmatycznego Szwajcara (od 1929 roku obywatela francuskiego), symbolu nowoczesności, Le Corbusiera, o którym także należy tu wspomnieć. Tylko odrobinę późniejszy corbusieryzm był całkowitym zaprzeczeniem twórczości Gaudiego. Le Corbusier miał bowiem zupełnie inny plan działania, zakładający inne priorytety. Gaudí dążył do zawiłości i komplikacji form, Le Corbusier – przede wszystkim do ich funkcjonalności⁴⁰. Le Corbusier pragnął zrealizować szczytne idee, chciał, aby wszystkim ludziom po prostu żyło się dobrze. Jednakże jego koncepcja „człowieka typowego”, będącego średnią wyekstrahowaną ze wszystkich ludzi, z czasem doprowadziła do nieznośnej uniformizacji, której to właśnie sprzeciwiał się głośno Antonioni w swoich filmach. W zamierzeniach Le Corbusiera, w architekturze miał urzeczywistnić się głęboki humanizm, tymczasem pod znacznym wpływem jego działań nastąpiła właśnie dehumanizacja społeczeństwa, a nowoczesna architektura stała się czymś na miarę prokrustowego łoża dla ludzi, którzy ją zamieszkują.

Idee Corbusiera udało się wcielić w życie, i to dosłownie, „największemu architektowi Ameryki Łacińskiej”⁴¹, Oskarowi Niemeyerowi⁴²; oraz planiście Lucio Coście w mieście Brasilia (fot. 3), które miało być miejscem o doskonałej (utopia) strukturyzacji miejskiej przestrzeni. (Swoją drogą, Brasilia mogła stanowić inspirację dla iście antyutopijnego filmu Terry’ego Gilliana *Brazil* – stąd być może jego tytuł). Zygmunt Bauman pisze, że „dla mieszkańców miasta Brazylia okazało się koszmarem. Nieszczęsne ofiary miasta szybko ukuły termin «*brasilitis*», określając nim nowy syndrom patologiczny, którego Brazylia stała się prototypem, do dziś pozostając jego najbardziej znanym ogniskiem. W powszechnym odczuciu najbardziej widoczne objawy *brasilitis* to brak tłumy i tłoku, puste rogi ulic, anonimowość miejsc i ludzkie postaci pozbawione twarzy oraz odrętwiała monotonia otoczenia, które nie kryje żadnych zagadek, pozbawione jest wszystkiego, co mogłoby podniecać lub zdumiewać. Mistrzowskie rozplanowanie Brasili redukowało do zera szanse spotkania drugiego człowieka poza miejscami przeznaczonymi do zebrania. Kpiono powszechnie, że randka na jedynym «forum», jakie przewidzieli projektanci – ogromnym Placu Trzech Sił – przypominała do złudzenia spotkanie na pustyni Gobi”⁴³. Cytowany tu autor śpieszy również dodać, iż struktura miast idealnych, takich jak Brasilia, „eliminowała konieczność dokonywania wyboru i ryzyko oraz szansę jakiegokolwiek przypadku”⁴⁴. A przed takim właśnie pozbawionym elementu zaskoczenia i no-

wości rutynowym funkcjonowaniem w nowoczesnym świecie przestrzegał nas przecież wielokrotnie w swych filmach Antonioni, jakby nawiązując do Foucaulta, który pisał, iż „pełne światło i spojrzenie nadzorcy zniewalają bardziej niż mrok, który ostatecznie osłaniał. Widzialność jest pułapką”⁴⁵. Tytuł modernistycznego filmu Antonioniego *Przygoda* był więc bardzo przewrotny – przygoda jest bowiem niemożliwością. W *Nocy* natomiast miasto przypominało antyseptyczną klinikę. W *Zaćmieniu* nad miastem górowała dziwna modernistyczna rzeźba, jako żywo przypominająca grzyb atomowy, a zamiast księżycy na niebie nocą odznaczało się tylko światło ulicznej latarni. *Czerwona pustynia* była najgłośniejszym wyrazem sprzeciwu wobec współczesnego świata i jego symbolu – miasta – a także jałowego życia w nim. Kamera Antonioniego często pokazywała je w sposób tendencyjny – jako pustynię, jak Brasilia: bez ludzi, a co za tym idzie, jako miejsce, gdzie nie mają szansy zagościć absolutnie żadne uczucia.

Architektura modernistyczna to zatem kolejna, po przepelnionym mieście nowoczesnym, przyczyna utraty ludzkiej tożsamości. Architektura Gaudiego jest zatem w filmie *Zawód: reporter*, obrazie o kontestacji kultury i cywilizacji, niewątpliwym symbolem, gdyż zmierza w zupełnie innym kierunku niż wspomniane wyżej projekty miast i budynków „idealnych”. Jest zaprzeczeniem „zabójczo” racjonalnej architektury nowoczesnej, stanowi zjawisko niecodzienne; spowodować może szok, by potem przynieść ukojenie. Nie przez przypadek też w filmie Cédrica Klapischa *Smak życia* (2002) twórczość Gaudiego – najpierw surrealistyczny park Güella, później katedra Sagrada Familia – pojawiają się w momentach przełomowych w życiu jego bohaterów.

2. Hipostaza miejsca

*Język miejsca i chwili nie daje się rozłożyć na dwie zupełnie odrębne części: miejsce jest zawsze chwilowe, a chwila jest zawsze gdzieś, w jakimś miejscu. Nie ma jednego absolutnego Miejsca ani jednej absolutnej Chwili. Takie pojęcia byłyby wewnętrznie sprzeczne. Sens miejsca niesie ze sobą możliwość innego miejsca, a sens chwili stałą jej przemijalność. Język przestrzeni i czasu jest jedną nierozdzieloną całością*⁴⁶.

Hanna Buczyńska-Garewicz



Fot. 3. Brasilia. Źródło: Internet

[Bieguni] to prawosławni starowiercy, którzy nie przyjęli reform Cerkwi i byli przekonani, że świat dostał się we władzę szatana. I tylko jedna rzecz nie podlegała temu władcy – ruch. Tak więc, żeby być dobrym chrześcijaninem i na końcu zostać zbawionym, trzeba być nieustannie w ruchu – przemieszczać się, podróżować, uciekać na peryferia świata. Szatan zaś posługuje się wszystkim, co próbuje nas przytrzymać w miejscu, ustalić raz na zawsze⁴⁷.

Olga Tokarczuk

Dla odbioru filmu *Zawód: reporter* bardzo ważny jest także namysł nad znaczeniem miejsca w kontekście ontologicznym (w znaczeniu Heideggerowskim: ontologia jako pytanie o bycie – *Sein*) i epistemologicznym. Zastanówmy się: czy może istnieć podmiot nieumiejscowiony? Pewnym jest, że to właśnie umiejscowienie w konkretnym „punkcie na mapie”, który możemy określać jako swój – podług powiedzenia: „tu jest moje miejsce” – daje nam, stwarza czy określa naszą tożsamość. Potrzeba posiadania „swojego” miejsca, tego, co Gaston Bachelard nazwał „przestrzenią osobną”⁴⁸, jest po prostu potrzebą stabilizacji. Bohater filmu, David Locke, nie ma takiego punktu oparcia. Dlatego właśnie tak łatwo może wcielić się w kogoś innego, zmienić tożsamość, stać się kimś innym; stać się Robertsonem.

Locke jest postacią symboliczną. Film obrazuje hipotezę: jak wyglądałby człowiek „bez miejsca”, bez zakorzenienia, człowiek nieumiejscowiony. (Pozornie) tacy ludzie nie istnieją, dlatego postać ta, jak i cały film, są dla wielu odbiorców zgola niewiarygodne. Każdy ma bowiem jakiś swój punkt odniesienia w postaci miejsca. Miejsca, do którego wraca. Na tym polega ludzka wiara w miejsce.

W 1969 roku powstał, niezwykle ceniony przez Antonioniego, film *Easy Rider* Dennisa Hoppera, uznany za pierwszy film drogi, który – jako swoisty manifest – rozpoczął cykl produkcji kinowych, z podróżą jako motywem głównym. Filmem o podróżowaniu jest także o sześć lat późniejszy *Zawód: reporter*. Podróż głównego bohatera nie jest jednak zwyczajną wędrówką⁴⁹. Jego sposób bycia określić powinniśmy raczej mianem nomadyzmu. Nomadologia jest także zdecentralizowaną przestrzenią myślową (Deleuze), rozumianą jako ciągłe stawanie się. „Myślenie w tym systemie jest przygodą, jest otwarte na niewiadomą, stawia pytania nie znając odpowiedzi”⁵⁰. W filmie *Zawód: reporter* nie tylko sposób myślenia głównego bohatera jest nomadyczny, ale sam David Locke wciąż „staje się” na nowo. W filmie nie ma żadnej stagnacji, bohater w każdej kolejnej minucie filmu jest kimś innym. (Szczególnie ciekawie wypada też kwestia nomadyzmu obrazów, którą poruszył już Antonioni we wcześniejszym *Powiększeniu*: „obrazy są nomadami mediów” – pisze Hans Belting⁵¹ – wędrują, są nieuchwytny). Brak w tym filmie jakiegokolwiek zakotwiczenia bohatera, jakiegokolwiek stabilizacji, zastanych schematów. „Znajomość miejsca i znajomość drogi (kierunku) to dwa aspekty stosunku z otoczeniem”⁵² – pisze Hanna Buczyńska-Garewicz. Bohater *Zawodu: reporter* nie zna ani miejsca, ani swej drogi – wszak nie wie, dokąd zmierza. „Obcość i swojskość są sposobami życia”⁵³ – postuluje dalej Buczyńska-Garewicz. David Locke jest bez wątpienia obcym. Wszędzie i zawsze. Nie ma w nikim ani w niczym swego oparcia: „być w ruchu, znaczyło nie należeć nigdzie. A nie należeć nigdzie, znaczyło nie móc liczyć na czyjąkolwiek pomoc. Im szybciej biegniesz, tym bardziej tkwisz w miejscu” – stwierdza Zygmunt Bauman⁵⁴.

Istnieje jednak coś takiego jak zakotwiczenie pamięci w konkretnym miejscu. Pamięć stwarza człowiekowi zupełnie inne możliwości. Można być jednocześnie zakotwiczonym i niezakotwiczonym – opcje te nie wykluczają się, gdyż funkcjonują na dwu zupełnie różnych płaszczyznach: psychologicznej i ontologicznej. To dwa różne porządki interpretacji. Rozpatrzmy film *Zawód: reporter* na płaszczyźnie ontologicznej. Gdyby zastanowić się głębiej, sięgając wstecz do historii filozofii, dojść można by do paradoksalnego wniosku, że istnieją wyłącznie tacy ludzie jak David Locke.

Sięgając do tradycji platońskiej, dowiadujemy się, że miejsca nie da się upewnić, na świecie nie ma miejsca idealnego, stąd też konkretność człowieka – nieprzypisanego żadnemu miejscu – jest nieopisywalna. Nie istnieje więc coś takiego jak człowiecza tożsamość związana z miejscem. „Chcąc opisać człowieka przekonująco, możemy to uczynić, tylko umieszczając go w jakimś ruchu, skądś – dokądś. Fakt powstawania tak wielu nieprzekonujących opisów człowieka stabilnego, stałego, wydaje się kwestionować istnienie «ja» rozumianego nierelacyjnie. To sprawia, że od jakiegoś czasu w psychologii podróży pojawiają się pewne idee supremacji głoszące, iż nie może istnieć inna psychologia niż psychologia podróżna” – pisze Olga Tokarczuk⁵⁵. Jak słusznie zauważył Richard Sennett, „fizyczny stan ciała podróżującego wzmacnia poczucie oderwania od przestrzeni”⁵⁶. Nie tylko nomada z filmu *Zawód: reporter* jest wciąż w podróży i przez to zawsze nie na (w) miejscu, niezwykle istotny jest bowiem także w kontekście tych rozważań status człowieka (po)nowoczesnego, mieszkańca miasta, który podobnie jak ono, jest w ciągłym ruchu. Można powiedzieć, że ten również nie ma swojego miejsca w mieście. Jak zauważył Paul Virilio, będąc w ruchu, inaczej postrzegamy przestrzeń, a różnica między miastem a wsią to jak różnica między spoczynkiem a ruchem⁵⁷. Domeną człowieka nowoczesnego jest „miejski” brak skupienia i w konsekwencji namysłu nad tym, co nieustannie wymyka się władzy wzroku. Henri Bergson zdecydowanie twierdził, że przedmiotem naszego intelektu mogą być tylko ciała nieorganiczne, nierozciągliwe i nieruchome⁵⁸. Wynika stąd po pierwsze – co szczególnie ważne w kontekście wszystkich filmów Antonioniego – że największy nawet intelektualista (a intelektualistami jest większość bohaterów jego filmów) nie zrozumie drugiego człowieka (i właśnie o niemożności porozumienia się są przecież filmy Antonioniego!). Po drugie – kwestia nieruchomości. Nie ma wszak rzeczy nieruchomych. Wszystko jest w ruchu, gdyż wszystko istnieje w czasie. Założmy, że aby dotrzeć do istoty rzeczy, trzeba by wznieść się ponad czas, wykroczyć poza niego. Lecz nie jest przecież możliwe myślenie inne niż tylko myślenie w czasie, gdyż myślenie to proces czasowy. Zatem zarówno bycie, jak i myślenie o byciu (i bycie) to nieustanne stawanie się. „Ruch jest bez wątpienia rzeczywistością samą, zaś nieruchomość jest zawsze tylko pozorna lub względna” – pisał Bergson⁵⁹.

Pewnym jest zatem, iż czas wprowadza znaczne zamieszanie także w myślenie o przestrzeni (jednej, „idealnej”). Tutaj znowu należałoby sięgnąć do filozofii klasycznej, mianowicie do Heraklita. Lecz – za Emmanuelem Lévinasem – nie chodzi dokładnie o sam „mit rzeki, do której nie można wejść dwa razy, ale jego wersję w wydaniu Kratylosa, gdzie mowa o rzece, do której nie można wejść ani razu; gdzie nie może powstać sama stałość jedności, forma wszystkiego tego, co istniejące. Byłaby to rzeka, w której zanika ostatni element stałości, przez odniesienie do której rozumiane jest stawanie się”⁶⁰. Heidegger słusznie zaproponował zatem, by pytać nie o Byt, lecz o Bycie; w tym samym duchu Ewa Rewers, w książce *Post-Polis: wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, pisze, że nie można odpowiedzieć na pytanie, czym „jest” miasto; winniśmy raczej pytać o to, jak się ono „staje”⁶¹. Na myśl przychodzi tu Wim Wenders i jego film *Lisbon Story*, gdzie

według członków grupy Madredeus, rzeka Tejo to jedyny świadek życia miasta Lizbony. Jej nurt płynie bowiem równolegle z życiem miasta. Ani do niej, ani do miasta nie można wejść dwa razy. Wszystko się zmienia.

Podróż/ucieczka Locke'a – rozumiana jako ruch – jest więc symboliczna. Bohater podróżuje, bo nie ma swojego miejsca, podobnie jak bohaterowie filmu *Pod ostoną nieba* Bernarda Bertolucciego (scenariusz do obu filmów napisał ten sam człowiek, Mark Peploe). Jest to zatem ucieczka – jak twierdzi Jack Turner – zarówno od trosk życiowych, jak i Lacanowskiego „braku”⁶² – tu: braku miejsca. Jednak w odwrotnej kolejności stwierdzenie to również jest prawdziwe i obrazuje to, co staram się tu udowodnić: Locke nie ma swojego miejsca, bo podróżuje, ale podróżuje symbolicznie – po prostu: jest w ruchu. Tak zatem zniknięcie Locke'a możemy z jednej strony uznać – podobnie jak na przykład w przypadku zniknięcia Anny w *Przygodzie* – za efekt zaniku więzi społecznych i braku oparcia w sensie psychologicznym, lecz również jako rezultat braku zakotwiczenia w sensie ontologicznym i epistemologicznym. To fenomenologiczny punkt widzenia, przeczący klasycznym Arystotelesowskim teoriom, że aby „ujrzeć” miejsce, potrzebny jest ruch⁶³. Žižek pisze, w Bergsonowskim duchu, że „jeśli chodzi o pierwotny status fenomenologiczny ruchu, jest on równoznaczny ze ślepotą, zamazuje kontury tego, co postrzegamy, to znaczy, aby wyraźnie dostrzec przedmiot, musi on być znieruchomiały, unieruchomiony – nieruchomość sprawia, że rzecz staje się widzialna”⁶⁴. Ale idąc dalej tym tropem, również osoba patrząca winna być nieruchoma, bo „zgodnie z [zachodnioeuropejską] tradycją, jeśli widz ma w ogóle zobaczyć obraz, jego ciało musi zostać unieruchomione”⁶⁵. Dlatego właśnie wierzono niegdyś w prawdę fotografii, która „zatrzymywała czas”, podobnie jak w pewnym sensie kino, które „jest «ruchomym obrazem», stanowi continuum martwych obrazów, które sprawiają wrażenie życia dzięki temu, że biegną z odpowiednią prędkością; martwy obraz jest «nieruchomy», jest «stop-klatką», czyli ruchem zatrzymanym”⁶⁶. Tak zatem film jest to, podobnie jak diaporama, ciąg „stop-klatek” – znieruchomiałych, zatrzymanych obrazów, jednostek trwania (istny „Frankensteinian project” Noëla Burcha – czyli jeden żywy obraz z wielu martwych części⁶⁷). Gdyby nie problem reprezentacji rzeczywistości, można by w tym miejscu wysunąć hipotezę, że dopiero dzięki zapisowi/uwiecznieniu rzeczywistości na taśmie celuloidowej, możemy ją ujrzeć – oczywiście analizując film klatka po klatce, gdyż ruch – projekcja filmu – znowu „zamazałby” wszystko. I choć możemy ujrzeć tylko określony wycinek rzeczywistości – to może lepiej zobaczyć tyle, aniżeli nie ujrzeć nic? Tak zatem, czy byłoby tak, że dopiero fotografia, a potem kino pozwoliły nam zobaczyć mały fragment rzeczywistości, unieruchamiając obrazy?

Powróćmy do statusu ontologicznego historii zekranizowanej przez Antonioniego w filmie *Zawód: reporter*. Wynikający z wyżej opisanego fenomenologicznego pnia myślenia brak miejsca oznacza jednocześnie brak człowieczej tożsamości. Jednakże przypomnijmy to, o czym pisał Žižek w kontekście *Powiekszenia* Antonioniego – że gra może funkcjonować bez obiektu⁶⁸. Poczynania Locke'a możemy więc uznać za swego rodzaju grę z pseudorzeczywistością. Ta gra pozorów stanowi z kolei „fundament istnienia, w którym liczy się jedynie udawanie i gra”⁶⁹. Wołałabym mówić jednak o czymś innym niż gra, mianowicie o swoistej schizofrenii głównego bohatera filmu *Zawód: reporter*. Schizofrenia czy rozdwojenie (rozszczepienie, zwielokrotnienie) jaźni, patologiczne MPD (Multiple Personality Disorders)⁷⁰ – oto bowiem sytuacje modelowe wynikające z powyższego braku zakotwiczenia. Dotknięty tą psychozą jest moim zdaniem David Locke. Produktem braku (tu: miejsca) jest nadmiar; w przypadku bohatera u Antonioniego jest to nadmiar aktywności – fizycznej, ale i myślowej, kierującej jego spojrzenie

do wnętrza samego siebie, przez co traci on kontakt z otoczeniem. Mamy do czynienia z sytuacją z *Powiekszenia* – choć tam była ona wyłożona bardziej wprost – „brak [...] uruchamia nadmierne bogactwo wyobraźni”⁷¹, co prowadzi do schizofrenii (w znaczeniu bardziej symbolicznym niż klinicznym). Wojciech Chyła opisuje ten stan następująco: „schizofrenia to stan, w którym podmiot zagubiony w swoim wewnętrznym śnie nie może już komunikować się z nikim. Cierpi z powodu ogromnych dziur w swoim rzeczywistym doświadczeniu [...] i dysponuje jedynie «komunikacją paradoksalną» – wyłącznie ze swoją sfantazmowaną myślą. Podmiot komunikuje się jednokierunkowo z fantazmatem pragnienia, a mówiąc ściślej – komunikuje się jednokierunkowo, zmysłowo, z brakującym przedmiotem swego pragnienia. Cierpi na brak komunikacji z zewnętrzem, z obecnością”⁷².

Locke przejawia więc zachowania mogące świadczyć o ponowoczesnym rozpadzie osobowości, nie znajduje jednak w sobie zgody na ten stan. Człowiek ponowoczesny jest bowiem pogodzony ze swoją płynną tożsamością. Marcin Dulemba w tekście „*Księga Życia*”: *bardzo mała Apokalipsa* porównuje następujące filmy: postmodernistyczne *The Book of Life* (1998) oraz *Amateur* (1994) Hala Hartleya z czysto modernistycznym *Lokatorem* (1976) Romana Polańskiego (na podstawie modernistycznej powieści Rolanda Topora): „nie ulega wątpliwości, że świat przedstawiony w filmie Hartleya to świat pozabawiony uniwersalnego, stałego punktu odniesienia. Pomimo to bohaterowie *Księgi Życia* nie mają poczucia kryzysu. Takiej refleksji nie wzbudza w nich nawet perspektywa nadchodzącej apokalipsy. Wbrew temu, co pisze [Fredric] Jameson, człowiek ponowoczesny nie jest pogrążony w metafizycznej rozpacz, lecz postrzega swoją sytuację jako całkiem komfortową. Tak samo kwestia rozpadu osobowości podejmowana przez wybitnych modernistów, takich jak Kafka, Nabokov czy [...] Musil, w postmodernizmie nabiera zupełnie innej wartości. Istotę różnicy tych dwóch perspektyw łatwo dostrzeżemy, porównując ze sobą modernistyczny obraz Romana Polańskiego *Lokator* (*The Tenant*, 1976) z postmodernistycznym *Amatorem* Hala Hartleya. Bohater pierwszego z wymienionych filmów gubi się w wielości możliwych «Ja», co ostatecznie prowadzi go do samobójczej śmierci. Natomiast postać zakonniczy-nimfomanki z *Amatora* swobodnie porusza się w garderobie różnych osobowości, dowolnie konstruuje swoją kontrowersyjną tożsamość. Wygląda na to, że w postmodernizmie problemy modernizmu przestały być problemami”⁷³. *Amator* Hala Hartleya – podobnie jak *Zawód: reporter* podejmuje kwestię utraty własnej tożsamości przez głównego bohatera. Thomas Ludens (Martin Donovan) u Hartleya na początku filmu traci tożsamość w wyniku powypadkowej amnezji; David Locke z filmu Antonioniego wyrzeka się natomiast własnej tożsamości. Następnie w obu przypadkach mamy do czynienia z nieustanną podróżą bohaterów, aby na koniec oba dzieła skończyły się tragiczną śmiercią swych protagonistów. Najważniejsze są jednak niemalże identyczne zakończenia owych filmów – w obu przypadkach kobiety, które towarzyszyły bohaterom w ich podróży, jednocześnie tak naprawdę wcale ich nie znając, po ich śmierci, na pytanie, „czy znały tego mężczyznę”, (przewrotnie?) odpowiadają, że tak⁷⁴.

Filmowa konstrukcja bohatera wspomnianego *Lokatora* Polańskiego jest oczywiście porównywalna z konstrukcją postaci Davida Locke’a, zatem można się zastanawiać, czy protagonista filmu Antonioniego cierpi na „nowoczesną”, czy też może „ponowoczesną” schizofrenię. Bohater *Zawodu: reporter* ostatecznie nie zdomawia się w żadnej z „wypróbowywanych” przez siebie tożsamości. Jest martwy za życia, a fizyczne unicestwienie jedynie konsekwentnie puentuje jego bezcelową podróż/wędrowkę/ucieczkę.

3. Dekonstrukcja czasu

O ile schizogeny problem miejsca istniał zawsze, a w ludzkiej świadomości pojawił się już w starożytności, o tyle w dobie społeczeństwa konsumpcyjnego, czyli w świecie ponowoczesnym, narodził się dodatkowo problem z kategorią czasu. Według Fredrica Jamesona winniśmy go również rozpatrywać w odniesieniu do psychozy, jaką jest schizofrenia. Ponowoczesność cechuje, według Jamesona, „rozdrobienie czasu na serie wiecznych «teraz»”⁷⁵. Schizofrenik „żyje [...] w wiecznej terażniejszości, z którą zróżnicowane momenty jego przeszłości nie mają prawie żadnej łączności i dla której nie widać na horyzoncie żadnej wyobraźalnej przyszłości. [...] Schizofrenia nie zna więc tożsamości jednostkowej w naszym sensie, jako że nasze poczucie tożsamości zasadza się na niezależnym od upływu czasu poczuciu trwałości «ja» dla siebie i dla innych”⁷⁶. Locke z *Zawodu: reporter* po przemianie w Robertsona – który przed śmiercią wyznał, iż jest globtroterem, żyje z dnia na dzień⁷⁷ – też „żyje chwilą” terażniejszą, pragnie „codziennie wszystko wyrzucić”⁷⁸. Buntuje się też po części – jak bohaterowie *Zabriskie Point* – przeciwko kulturze jako narzuconej ludziom konwencji. David Locke niczym siedemnastowieczny filozof empiryk John Locke⁷⁹ wierzy, że nie ma wrodzonych zasad, „wszystko wyrzucając”, chce stać się panem samego siebie i swojego losu. Jego bycie w czasie nie jest rozciągnięte między przeszłością, terażniejszością a przyszłością. Przeszłość jest odrzucona, zostaje w tyle (słynna scena, gdy Locke każe dziewczynie w samochodzie odwrócić się plecami do kierunku jazdy, aby ujrzała drogę, jaka zostaje w tyle, i zrozumiała, przed czym uciekają); przyszłość nie jest zaplanowana. Istnieje więc tylko terażniejszość. Ruch, bycie w ruchu, płynność – to domeny ponowoczesności, stateczność i statyczność były natomiast cechami nowoczesności – mimo tego co pisałam o będącym w ciągłym ruchu nowoczesnym mieście, każdy znał wtedy swoje miejsce i przede wszystkim swoją funkcję⁸⁰.

David Locke z filmu Antonioniego, podobnie jak bohaterowie *Przygody*, niemal przez cały czas trwania filmu jest w podróży⁸¹. Podobnie Corrado z *Czerwonej pustyni*, który wyznaje kilkakrotnie: „nigdzie nie czuję się dobrze. Dlatego postanowiłem wyjechać”⁸². Według Baumana nowoczesność to epoka „wędrowców” – jak sam pisze – „nowoczesność to tyle, co niemożność trwania w bezruchu”⁸³. Nawiązując do znanego Baumanowskiego rozróżnienia wędrowców na turystów i włóczęgów, można zaryzykować stwierdzenie, że turystą jest protagonista *Powiększenia*, gdyż jego nieciągłe życie, złożone wyłącznie z niepowiązanych ze sobą epizodów, nie stanowi dla niego źródła cierpienia; powodem zmartwień nie jest dla niego jego sposób bycia-w-świecie, lecz relacja między nim a „rzeczywistością” – co nie jest w tym wypadku równoznaczne. Nieciągłość jego życia podkreśla sama konstrukcja fabularna filmu, który składa się z luźno powiązanych ze sobą – lub wcale niepowiązanych – epizodów: sesja zdjęciowa z pięcioma modelkami nagle „urywa się”, Thomas (David Hemmings) zostawia je w studio; ważna telefoniczna rozmowa Thomasa z Ronem (Peter Bowles) zostaje „zawieszona” przez tego pierwszego, który nagle o niej zapomina pod wpływem nowych wrażeń; wygrana bitwa o gryf gitary jednego z członków legendarnej supergrupy Yardbirds⁸⁴ nie ma praktycznie żadnego znaczenia ani dla Thomasa, ani dla akcji filmu, traktowanego jako próba rozwiązania kryminalnej zagadki, stanowiącej przecież główną jego oś. Nic z tych epizodów nie wynika. Pozornie pozbawione są sensu, ale, paradoksalnie, właśnie one pozwalają widzowi zrozumieć sposób istnienia współczesnego człowieka, którego ucieleśnieniem jest protagonista *Powiększenia*. Bohater *Zawodu: reporter* to natomiast włóczęga, czyli – rzecz by można – bardziej tragiczny wariant turysty. Ten oto bowiem nigdy i nigdzie nie czuje się dobrze, a więc, jak już wcześniej pisałam, nigdy „nie jest na miejscu” i poprzez swój sposób życia nigdy „nie jest w miejscu”.

Można również za Georgiem Simmlem uznać każdą podróż – dosłowną czy symboliczną – za przygodę, która odznacza się tym, że nie istnieje dla niej czas przeszły ani przyszły: „właściwą atmosferą przygody jest bezwarunkowa terażniejszość, skupienie procesu życiowego w jednym punkcie, który nie ma przeszłości ani przyszłości i dlatego nadaje życiu intensywność stosunkowo niezależną od samej materii zdarzenia”⁸⁵. Można też – za współczesnymi myślicielami – ponownie nazwać stan Locke’a schizofrenią: „schizofrenik nie tylko jest «nikim» w znaczeniu braku osobowej tożsamości; on lub ona także nic nie robi, ponieważ projektować coś – to znaczy być zdolnym do poświadczenia siebie dla pewnej czasowej ciągłości. Z tego powodu schizofrenik staje przed niezróżnicowanym obrazem świata w terażniejszości”⁸⁶. Locke nie jest – również pod tym względem – jedynie fikcyjnym, niewiarygodnym bohaterem filmowym, o którym – znowu – chciałoby się rzec: „tacy ludzie nie istnieją”. Według przywołanego Jamesona, „cały nasz współczesny system społeczny zaczął stopniowo tracić zdolność przechowywania przeszłości, żyjąc w wiecznej terażniejszości i wiecznej zmianie, wymazującej wszystkie te rodzaje tradycji, które wcześniejsze formacje społeczne musiały w taki czy inny sposób ochraniać”⁸⁷.

Biorąc pod uwagę wszystkie wyżej opisane aspekty, można śmiało powiedzieć, że Antonioni był jednym z baczniejszych obserwatorów sytuacji współczesnego człowieka w dzisiejszym – rzec by można – świecie niepewności. Zdiagnozował ją jako pozbawiającą jednostkę jej indywidualizmu, stałych wartości i, co za tym idzie, wszelkiego poczucia bezpieczeństwa. Jego filmy miały być jedynie początkiem procesu rozumienia, procesu kształtowanego z analityczną, a jednocześnie wizjonerską, malarską precyzją. Zachowując klasyczny język filmowy, precyzyjnie badając relację między jednostką a przestrzenią miejską, zarówno w *Zawodzie: reporter*, jak i w *Powiększeniu*, eksperymentował z ponowoczesną kondycją tożsamości swoich bohaterów. W klasycznym kadrze pokazuje ich „mocowanie się” z tożsamością, która pod naciskiem zmieniającego się świata nie chce i nie może pozostać stała. Żaden z jego bohaterów nie wyraża jednak zgody na ową „napierającą” płynność. Reżyser pozostawia bohatera *Powiększenia* w akcie zdumienia odkryciem „nieprzejrzystości” obrazów, kiedy ten próbuje odnaleźć się w nowej dla niego, poznawczej sytuacji. Bohater *Zawodu: reporter* właściwie od początku wie, że jego tożsamościowa wędrówka nigdzie nie prowadzi, do żadnego momentu „odkrycia”. Antonioni rysuje filmowe sylwetki w momentach przejścia, balansu, wędrówki – nigdy ostatecznej zgody na kondycję ponowoczesną. Ten fakt pozwala zaliczyć go w poczet niezastąpionych mistrzów kina refleksji.

Przypisy

- ¹ Jak wyjaśnia Paul Virilio, dromomaniak to „określenie nadane zbiegom w epoce *ancien régime*’u, stosowane również w psychiatrii w odniesieniu do osób cierpiących na *dromomanię*, zaburzenie cechujące się niepohamowaną skłonnością do bezcelowego przemieszczania się”. Zob. P. Virilio, *Prędkość i polityka*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 11.
- ² E.A. Poe, *Człowiek tłumy*, [w:] *Opowieści nadzwyczajne*, przeł. B. Leśmian, Warszawa 1998, s. 191.
- ³ O. Spengler, *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 2001, s. 285.
- ⁴ M. Foucault, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniażek, Warszawa 1999, s. 92.
- ⁵ J. Przemysłowski, *Z perspektywy Martina Jaya, czyli o tym jak „przymknąć” oko*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków 1998, s. 341.
- ⁶ A. Leśniak, *Topografie doświadczenia. Maurice Blanchot i Jacques Derrida*, Kraków 2003, s. 56.

- ⁷ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2001, s. 155.
- ⁸ Ibidem, s. 156.
- ⁹ *Zawód: reporter*, lista dialogowa.
- ¹⁰ Ibidem.
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² Ibidem.
- ¹³ H. Książek-Konicka, *100 filmów włoskich*, Warszawa 1978, s. 130.
- ¹⁴ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 212-213.
- ¹⁵ Ibidem, s. 29.
- ¹⁶ R. Sennett, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przeł. M. Konikowska, Gdańsk 1996, s. 19.
- ¹⁷ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, op. cit., s. 185.
- ¹⁸ A. Gwóźdź, *Dekonstrukcje widzenia*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005, s. 240.
- ¹⁹ B. Vian, *Miłość jest ślepa*, [w:] *Opowiadki do pociągu*, przeł. M. Puszczewicz, Warszawa 1990, s. 22.
- ²⁰ *Michelangelo Antonioni. The Investigation 1912-2007*, red. S. Chatman, P. Duncan, Köln 2008, s. 62.
- ²¹ K. Klejsa, *Pustynia trwa. Widok z Zabriskie Point*, [w:] *Michelangelo Antonioni*, pod red. B. Żmudzińskiego, op. cit., s. 137.
- ²² Ibidem, s. 152.
- ²³ Na nowo nagrany utwór *Carefull With That Axe, Eugene*. Wspomniana wyżej scena wybuchu została później przypomniana w klipie do piosenki *Money* zespołu *Pink Floyd*, nagrania pochodzącego z kultowej płyty *The Dark Side Of The Moon* (1973).
- ²⁴ K. Klejsa, op. cit., s. 152.
- ²⁵ Z. Bauman, *Przedstawienie na pustyni*, [w:] *„Drobne rysy w ciągłej katastrofie...”. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1993, s. 72.
- ²⁶ *Zawód: reporter*, lista dialogowa.
- ²⁷ Ibidem.
- ²⁸ H. Książek-Konicka, *100 filmów włoskich*, op. cit., s. 104.
- ²⁹ *Śmierć Bergmana i Antonioniego to koniec epoki*, rozmowa z Andrzejem Wernerem, „Gazeta Wyborcza” 1.08.2007, s. 14.
- ³⁰ P. Trzeciak, *Przygody architektury XX wieku*, Warszawa 1974, s. 49.
- ³¹ Ibidem, s. 50.
- ³² Michelangelo Antonioni..., op. cit., s. 90.
- ³³ T. Miczka, *Michelangela Antonioniego „twórcza zdrada kina”*, [w:] *Michelangelo Antonioni*, pod red. B. Żmudzińskiego, op. cit., s. 32-33.
- ³⁴ Warto zaznaczyć, że nawet tak kasowy i w zasadzie jedyny komercyjny hit kinowy Antonioniego jak *Powiększenie* miał swego czasu we Włoszech problemy z cenzurą.
- ³⁵ H. Książek-Konicka, *Michelangelo Antonioni*, Warszawa 1970, s. 5.
- ³⁶ Ibidem, s. 7.
- ³⁷ J. Szczerba, *Antonioni: poeta z kamerą*, „Gazeta Wyborcza” 1.08.2007, s. 14.
- ³⁸ R. Zerbst, *Gaudi – The Complete Buildings*, Köln 2005, s. 176.
- ³⁹ Ibidem.
- ⁴⁰ Jak cała grupa CIAM, której był członkiem, a także niemiecki Bauhaus w Dessau, jego rosyjski odpowiednik Wchutemas, czy też architekci między innymi tacy jak: Walter Gropius, Richard J. Neutra, Ludwig Mies van der Rohe. Ideologia urbanistyczna grupy CIAM, cała jej koncepcja struktury nowoczesnego miasta, została wypracowana w 1933 roku, a wydana pod redakcją Le Corbusiera w 1941 pod nazwą Karta Ateńska.
- ⁴¹ R. Zerbst, *Gaudi...*, op. cit., s. 241.
- ⁴² Niemeyer był w 1936 roku współpracownikiem Le Corbusiera w Rio de Janeiro.
- ⁴³ Z. Bauman, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2002, s. 54-55.
- ⁴⁴ Ibidem, s. 55.

- ⁴⁵ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 195.
- ⁴⁶ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 189.
- ⁴⁷ *Biegun – z Olgą Tokarczuk rozmawia Kinga Dunin*, „Wysokie Obcasy” [dodatek do „Gazety Wyborczej”] 2007, nr 42, s. 24.
- ⁴⁸ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice...*, op. cit., s. 216-217.
- ⁴⁹ Między innymi za sprawą odniesień do tego „kultowego” już filmu Antonioniego, do włoskiego reżysera porównywany jest Wim Wenders. Jak pisze Stach Szablowski, „bohaterowie filmów Wendersa są w ciągłej podróży, której celu nie znają – jest to droga w poszukiwaniu swojej tożsamości” (S. Szablowski, *Wim Wenders. Kino drogi*, [w:] „Machina” 1998, nr 2, s. 68).
- ⁵⁰ M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze’a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Kraków 2003, s. 32.
- ⁵¹ Zob. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 256.
- ⁵² H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice...*, op. cit., s. 102.
- ⁵³ Ibidem, s. 121.
- ⁵⁴ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2000, s. 125.
- ⁵⁵ O. Tokarczuk, *Bieguni*, Kraków 2007, s. 85.
- ⁵⁶ R. Sennett, *Ciało i kamień...*, op. cit., s. 14.
- ⁵⁷ P. Virilio, *Prędkość i polityka*, op. cit., s. 12.
- ⁵⁸ Zob. H. Bergson, *Pamięć i życie. Wybór tekstów Gilles Deleuze’a*, przeł. A. Szczepańska, Warszawa 1988, s. 107-109.
- ⁵⁹ Ibidem, s. 108.
- ⁶⁰ E. Lévinas, *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1999, s. 33.
- ⁶¹ Zob. E. Rewers, *Post-polis: wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.
- ⁶² J. Turner, Antonioni’s The Passenger as Lacanian text, [w:] „Other voices. The eJournal of Cultural Criticism” 1999, no. 3, <<http://www.othevoices.org/1.3/jturner/passenger.html>>, data dostępu: 1.04.2008.
- ⁶³ Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice...*, op. cit., s. 24.
- ⁶⁴ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, op. cit., s. 224.
- ⁶⁵ L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Warszawa 2006, s. 189.
- ⁶⁶ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, op. cit., s. 226.
- ⁶⁷ Zob. C. Strathausen, *Uncanny spaces: the city in Ruttmann and Vertov*, [w:] M. Shiel, T. Fitzmaurice, *Screening the city*, London–New York 2003, s. 17.
- ⁶⁸ S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2003, s. 214.
- ⁶⁹ K. Loska, *Antonioni – ponowoczesność i komunikacja*, [w:] *Michelangelo Antonioni*, pod red. B. Zmudzińskiego, op. cit., s. 208.
- ⁷⁰ Zob. S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, op. cit., s. 209-210. Por. J. Hawthorn, *Multiple Personality and the Disintegration of Literary Character: From Oliver Goldsmith to Sylvia Plath*, New York 1983.
- ⁷¹ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, op. cit., s. 218-219.
- ⁷² W. Chyła, *Kruszenie słowa przez maszyny tekstualne*, „Principia – pisma koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej – tom XXVI – Studia z filozofii filmu”, pod red. A. Zalewskiego, Kraków 2000, s. 183.
- ⁷³ M. Dulemba, „Księga Życia”: bardzo mała Apokalipsa, [w:] A. Helman, A. Pitrus, *Gesty, osoby, teksty: kino Hala Hartleya*, Kraków 2007, s. 117.
- ⁷⁴ O łatwości zmieniania swojej tożsamości pisze również Zygmunt Bauman, w kontekście „nakazów” ponowoczesności: „by każda przybrana tożsamość była szatą, a nie skórą, by zbyt ściśle do ciała nie przylegała, by można było, gdy zajdzie potrzeba lub przyjdzie chęć, pozbyć się jej równie łatwo, jak się zdejmuje przepoconą koszulę”. Ciekawie w tym świetle przedstawia się również *Powiększenie* Antonioniego. Jurij Lotman zwracał uwagę na „zadziwiającą zdolność stapiania się [głównego bohatera] ze środowiskiem: w domu noclegowym – jest włóczęgą, wśród szalejącej młodzieży – zaczyna się awanturować, w towarzystwie alkoholików – upija się”. Moim zdaniem w przypadku bohatera *Powiększenia* jest to raczej podobieństwo do wspomnianej zakonnicy-nimfomanki z filmu Hartleya, postawa polegająca na ponowoczesnej zgodzie jednostki na wielość jej własnych tożsamości, niż fakt przynależności do życia jako fotografa, który winien się z nim stapiać, jak twierdził Lotman. Antonioni – ucieleśnienie twórcy nowoczesnego – mówi w *Powiększeniu* o „problemach” ponowoczesności. Jego język filmowy jest tradycyjny (nowoczesny), lecz opisuje problemy nowej epoki. Jedynym zabiegiem postmodernistycznym w *Powiększeniu* – i chyba w ogóle w całej twórczości Antonioniego – jest podążenie kamery za nieistniejącą piłką w ostatniej scenie filmu. Antonioni zdaje się

mówić tu o tym, że dziś istotny jest jedynie sposób postrzegania rzeczywistości, a nie to, czym ona jest – bo do tej wiedzy dotrzeć nie możemy. Znak oderwał się od znaczenia. Jeśli bohater filmu chce zobaczyć piłkę, to ją zobaczy. Jeśli Antonioni – operujący medium, jakim jest film, a więc operujący obrazami – chce pokazać nam piłkę, to ją pokaże – bez względu na to, czy ona w ogóle istnieje, czy nie. Obrazy są tylko obrazami, niczego nie oznaczają, nie odnoszą się do prawdy o rzeczywistości. Postmodernizm bada obrazy i obrazami operuje – na tym polega jego konstruktywistyczny wymiar. Jeśli „postmodernistyczna”, jak powiedzieliśmy, scena z piłką wieńczy dzieło, to cały film również możemy określić mianem czegoś w rodzaju kliszy postmodernizmu – podobnie jak późniejsze dzieła: właśnie *Zawód: reporter* czy *Zabriskie Point*.

⁷⁵ F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 213.

⁷⁶ Ibidem, s. 203.

⁷⁷ *Zawód: reporter*, lista dialogowa.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Jack Turner uważa, że David Locke może stanowić symboliczną syntezę filozofów: Davida Hume'a i Johna Locke'a (J. Turner, Antonioni's The Passenger as Lacanian text, [w:] „Other voices. The eJournal of Cultural Criticism” 1999, no. 3, <<http://www.othervoices.org/1.3/jturner/passenger.html>>, data dostępu: 1.04.2008).

⁸⁰ Właśnie dlatego Holocaust uznajemy dziś za ostateczną porażkę nowoczesności – że był on wyrazem niechęci, prześladowaniem i w tragicznej konsekwencji – eksterminacją tych, którzy „byli w ruchu”, wiecznej podróży, nomadów, protonarodów i narodów żyjących w diasporach – Żydów i Cyganów – czyli tych, którzy poprzez swoją inność byli „nie na miejscu” i poprzez swój sposób życia byli „nie w miejscu”. Przypomnijmy, że nowoczesność była epoką „radykalnych rozwiązań”, dążącą do usunięcia ze świata szeroko i błędnie rozumianego „brudu”, nieładu, Obcych. Holocaust był radykalnym tak zwanym „rozwiązaniem ostatecznym” (interpretacja między innymi Zygmunta Baumana).

⁸¹ Sekwencje scen ucieczki Locke'a i dziewczyny przypominają podróż Sandra i Claudii w poszukiwaniu Anny w *Przygodzie*.

⁸² *Czerwona pustynia*, lista dialogowa.

⁸³ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, op. cit., s. 114.

⁸⁴ Yardbirds – brytyjska grupa bluesrockowa składająca się na tak zwaną „brytyjską inwazję” (*British Invasion*). W szeregach zespołu występowali tacy gitarowi wirtuozi jak Eric Clapton, Jeff Beck (występuje w *Powiększeniu*) czy Jimmy Page (również występuje w *Powiększeniu*).

⁸⁵ G. Simmel, *Filozofia przygody*, [w:] *Most i drzewi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 267-268.

⁸⁶ F. Jameson, op. cit., s. 204.

⁸⁷ Ibidem, s. 212.

Summary

The text is an attempt of a hermeneutical and phenomenological reinterpretation of the great film work of Antonioni, looking at its protagonist's problem with his never ending journey. *Professione: Reporter* is not only a continuation of the road movie genre started with Dennis Hopper's *Easy Rider* (1969). It is also a kind of philosophical reflection about ontological (in Heidegger's terms: ontology as a question of being – *Sein*) and epistemological meaning of the modernist and postmodernist life in permanent movement. Can we say what the world is not being immobile? Do we know who we are? Do time and place even exist? This text tries to answer those questions, paying attention to the motive of traveling and the contemporary city, which is a symbol of modern civilization and its instability, liquidity and lability. This article considers Antonioni's conjectural question: who will a man become without his place, without the roots, referring to the philosophical and sociological theories and media studies (Martin Heidegger, Emmanuel Lévinas, Michel Foucault, Paul Virilio, Martin Jay, Anthony Giddens, Sigmund

Bauman), and also to the history of art (Antonio Gaudí) and literature (Edgar Allan Poe, Max Frisch, Boris Vian).

Antonioni, in the classic way of filmmaking, shows the 'wrestling' of *Professione: Reporter*'s protagonist with his own identity, which can't be and doesn't want to be stable because of the changing world. That protagonist doesn't agree on that pressuring fluency and also he knows from the beginning that his identity-journey leads to nowhere, that there's no moment of discovery. Antonioni sketches that film portrait in the moment of 'passage', balancing movement, wandering, but never finally agreeing to the postmodern condition of the self. And this fact allows to classify Antonioni as one of the masters of the cinema of reflection.