

Emilia Dłużewska

Zbliżenie - rozmycie - prawd

Studia Kulturoznawcze nr 1 (3), 167-172

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.

EMILIA DŁUŻEWSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
II rok SUM, kulturoznawstwo

Zbliżenie – rozmycie – prawda

O *Powiększeniu* Antonioniego można rozmawiać na wielu płaszczyznach, co wynika z tego, że film ten jest zarówno silnie umocowany w kontekście czasu i miejsca („swingujący Londyn” oddany jest w wyjątkowo pociągający sposób), jak i zostawia pole do uniwersalizacji przekazywanych treści. Thomas, główny bohater, cechuje się specyficzną życiową nieważkością, którą jednocześnie celebrytuje i próbuje zwalczać, marząc o zrobieniu „czegoś ważnego” – jego zmaganie jest jedną z XX-wiecznych wariacji na temat współczesności, nieustannie obecnych w kulturze. Jednak na pewnym podstawowym poziomie *Powiększenie* to przede wszystkim film o problemie obrazu i jego relacji do rzeczywistości (co w gruncie rzeczy musi prowadzić do kwestii rzeczywistości jako takiej). Antonioni, który sam zaczynał pracę z filmem od zajmowania się dokumentem, w obrazie tym koncentruje się na micie leżącym u samych podstaw tego gatunku.

Gdy w jednej z pierwszych scen filmu Thomas wychodzi z noclegowni dla bezdomnych wraz z tłumem innych mężczyzn, tym, co przyciąga uwagę, jest specyficzny sposób kadrowania. Kamera ustawiona jest bardzo blisko bramy, przez co kadr jest ciasny, a statyczność ujęcia powoduje, że widz może oglądać wychodzących ludzi jedynie przez chwilę. Ich twarze przez większość czasu są przysłonięte siatką ogrodzenia, przez które się przeciskają, co sprawia wrażenie, jak gdyby twórca filmu zupełnie nie brał pod uwagę punktu widzenia potencjalnego odbiorcy. Obraz filmowy wydaje się skoncentrowany nie na nim, a raczej na samym akcie wychodzenia, jak gdyby był on wartością samą w sobie, niezależną od fabuły czy szerszego kontekstu. Do momentu, kiedy Thomas odłącza się od grupy, nawet określenie, kto z tłumu okaże się protagonistą, jest praktycznie niemożliwe.

W sekwencji scen otwierających film Antonioniego obrazy wychodzących z noclegowni dla bezdomnych przeplatają się z ujęciami grupy mimów, która

zbiera pieniądze na ulicach. Zestawienie to oparte jest na silnym kontraście. Kamera, filmując mimów, podąża za nimi; zbliżenia pozwalają na wyłowienie z tłumu poszczególnych postaci, które nabierają charakteru, co tym bardziej zwraca uwagę na statyczność, jaka cechuje ujęcia bezdomnych. Można tu oczywiście zastanawiać się nad przeciwstawieniem tych dwóch jakości – zabawy, dynamiki i umowności, które związane są z postaciami mimów, oraz „ciężkości” i powagi, które cechują wychodzących z noclegowni bezdomnych. Jednak przyjmując założenie Peirce’a, według którego elementy triady semiotycznej nie są ze sobą powiązane na zasadzie wyłączności, lecz wchodzą w relacje z innymi elementami, tworząc kolejne układy znaczeń¹, warto skupić się na innym potencjalnym odniesieniu, które w kontekście całego filmu wydaje się znaczącym tropem interpretacyjnym – zabiegi formalne zastosowane przez Antonioniego sprawiają, że scenę z *Powiększenia* można potraktować jako nawiązanie do *Wyjścia robotników z fabryki Lumière w Lyonie* z 1895 r.

Krótki film nakręcony przez braci Lumière był pierwszym filmem zaprezentowanym publicznie, w związku z tym jego pokaz stał się faktem odnotowywanym w każdej publikacji dotyczącej historii kina. Tym samym obraz ten, poza jego wymiarem materialnym, można również potraktować jako znak, istotny w kontekście rozważań nad kinematografią. Pokaz w Salonie Indyjskim, który zapoczątkował działalność braci Lumière, jest bowiem częścią narodzin mitu, z którym rozprawia się Antonioni w *Powiększeniu* – mitu medium zdolnego uchwycić rzeczywistość. Krótkie scenki kręcone przez braci Lumière należą do okresu niewinności kina. Brała się ona zarówno z wiary twórców w „przezroczystość” medium, w tym wypadku taśmy filmowej (opartej na założeniu, że można dzięki niej zarejestrować, a następnie odtworzyć w czasie pokazu rzeczywistość czystą, nieprzetworzoną), jak i z poziomu świadomości widzów, który uciekali z kina przed wjeżdżającym na stację w Ciotak pociągiem. Choć kinematografia prawie od początku była również wykorzystywana do tworzenia fikcji (równoległe z braćmi Lumière działał przecież Georges Méliès), wierzono, że udokumentowanie prawdy zależy jedynie od intencji twórcy. *Wyjście robotników...* może być w tym sensie nie tylko reprezentacją konkretnych ludzi wychodzących z fabryki po pracy (posługując się terminologią Peirce’a: znak ikoniczny², u Barthes’a: przekaz ikoniczny niekodowany³), ale też symbolicznym odniesieniem do idei filmu jako medium odzwierciedlającego rzeczywistość „taką, jaka ona jest”.

¹ Por. M. Obrębska, *Peirce’a teoria psychoanalizy*, w: eadem, *W poszukiwaniu ukrytej struktury. Semiotyka wobec problemu nieświadomości*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 2002, ss. 105–106.

² Ibidem, s. 98.

³ Por. R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tłum. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 3/1985, ss. 289–302.

Takie odczytanie sceny wychodzenia Thomasa z noclegowni może również wynikać z charakterystyki samego bohatera *Powiększenia*. Fotograf, na co dzień pracujący z modelkami, otoczony pięknem aż nienaturalnym, obraca się w świecie starannie zaprojektowanym i dopracowanym. Stan ten dobrze oddaje scena z grupą modelek w atelier – sztuczność podkreślają nie tylko kosmiczne stroje (zgodne z futurystycznymi trendami w modzie lat 60.) czy makijaże przypominające te noszone przez mimów w scenie otwierającej, ale również szklane ścianki rozdzielające modelki. W białej przestrzeni tworzącej tło fotografii są one jedynymi obiektami – ich półprzezroczystość sprawia, że są jednocześnie obecne i nieistotne, niczego nie zasłaniają, odbijają jedynie sylwetki modelek, zwielokrotniając ich postaci, co czyni je jeszcze bardziej nierealnymi. Zabieg ten zresztą wykorzystał Antonioni również w scenie z Veroushką – gdy Thomas wchodzi do swojej pracowni, nie widzimy samej modelki, a jedynie jej odbicie w szklanej tafli. Słowa: „here I am” (tu jestem) wypowiada nie postać Veroushki, ale wizerunek, który widzimy na szkle. Odbicie jest również dwuznacznym symbolem – reprezentuje rzeczywistość i zarazem stanowi jej kontrę. Użycie go w kontekście modelek, których głównym zadaniem jest przecież bycie obiektem reprezentacji i których utrwalony na zdjęciu wizerunek stanowi wartość mającą swój ekonomiczny ekwiwalent, można traktować jako odniesienie do wielokrotnie poruszanego w filmie problemu relacji między oryginałem a kopią – rzeczywistością i jej przedstawieniem. Gdy podczas fotografowania Veroushki Thomas doprowadza do sytuacji niedwuznacznie erotycznej, po czym kończy sesję i zostawia kobietę leżącą na podłodze, fotograficzna reprezentacja okazuje się dla niego ważniejsza od realnego napięcia między nimi. Gdy później spotyka ją w domu Rona, na sugestię, że miała być w Paryżu, modelka odpowiada: „jestem”. Nawet biorąc pod uwagę to, że sytuacja ma miejsce podczas przyjęcia, gdzie większość uczestników jest już mocno odurzona, wypowiedź ta ma dodatkowe znaczenie. Dwukrotnie w filmie widzimy Veroushkę mówiącą o sobie „jestem” i dwukrotnie informacja ta nie jest zgodna z miejscem pobytu jej cielesnego, „prawdziwego” ja. Stwierdzenie modelki „jestem w Paryżu” jest jednak prawdziwe w odniesieniu do jej reprezentacji, zapośredniczonej przez medium fotografii. Tym samym obraz, na podobieństwo Baudrillardowskiego symulakru, staje się równoprawny z oryginałem.

W kontraście do świata mody ukazany jest drugi obszar pracy Thomasa: zdjęcia reportażowe. Fotografując modelki, jest on panem sytuacji i może kształtować ją całkowicie według własnych pomysłów (a bywa, że kaprysów), natomiast utrwalając „prawdziwe życie”, musi stawać się podglądaczem. Chcąc zrobić zdjęcia bezdomnym w noclegowni, ukrywa aparat w papierowej torbie i wtapia się w tłum. Podobnie w parku: gdy podąża za parą, która go zaintrygowała, fotografuje ją z daleka, unikając interwencji. Ten podział jest uwypuklony przez stosunek samego fotografa do powstających zdjęć. Fotografując modelki,

jest znudzony, na wiele sposobów manifestuje, jak mało ważne jest dla niego to zajęcie: wychodzi w trakcie sesji, pozostawiając modelki w atelier (a wcześniej się spóźnia); pozujące mu dziewczęta traktuje jak manekiny. Zupełnie inaczej wygląda, prezentując Ronowi portrety, które wykonał w noclegowni – jest ożywiony, skoncentrowany na przekazie, który sam określa jako „brutalny”. Zdjęcia robione z ukrycia, niepowtarzalne, są w oczach fotografa ważniejsze, gdyż w przeciwieństwie do sesji mody mają walor naturalności. Thomas, podglądając i dokumentując rzeczywistość, poszukuje prawdy. Wierzy, że może ją uchwycić, dotrzeć do rzeczywistości poprzez jej fotograficzną reprezentację – tak jak robi, powiększając kolejne fragmenty zdjęć z parku w poszukiwaniu elementu, jaki zaniepokoił dziewczynę, która przyszła do niego, domagając się zwrotu fotografii.

Bohater w pewnym sensie przypomina więc braci Lumière – wierzy w przezroczystość medium (w jego przypadku fotografii), za pomocą którego została utrwalona rzeczywista sytuacja. Podobnie o relacji medium do rzeczywistości pisze Roland Barthes. W przeciwieństwie do pierwszych filmowców jest on świadomy nieprzezroczystości fotografii i ogromnej ilości treści konotatywnych, które są częścią jej przekazu (gdzie *signifiant* obrazu odsyłają do *signifié* treści kultury, takich jak mit). Niemniej zakłada on, że obraz zawiera dwa alternatywne przekazy ikoniczne, choć kwestię ich rozdzielenia traktuje czysto hipotetycznie. Przekaz odsyłający od obrazu do treści kultury nazywa ikonycznym przekazem kodowanym. Jak można się spodziewać, drugim rodzajem przekazu jest przekaz ikoniczny niekodowany. W jego przypadku *signifiants* obrazu są jego poszczególne elementy (np. fragment fotografii, na którym widzimy paczkę makaronu), które odsyłają do *signifié* realnych przedmiotów (konkretnej paczki makaronu uchwyconej przez aparat w momencie robienia zdjęcia⁴). Jednak zabieg podjęty przez Thomasa, który usiłuje dotrzeć do prawdy ukrytej w zdjęciach, wielokrotnie je powiększając, pokazuje, że o braku kodu można tu mówić tylko do pewnego stopnia. Antonioni ukazuje bohatera, który podekscytowany odkrywa kolejne elementy zdjęcia, widoczne dopiero w przybliżeniu, dzięki którym powoli zaczyna rozumieć zajście w parku. Jednak gdy w którymś momencie dochodzi do granicy możliwości kliszy i zmuszony jest sfotografować ponownie interesujący go fragment zdjęcia, aby móc powiększać je dalej, staje przed barierą. Choć, technicznie rzecz biorąc, może oglądać coraz mniejsze fragmenty zdjęcia, z każdym zbliżeniem robi się ono coraz mniej wyraźne – aż do momentu, gdy ziarno kliszy staje się dużo bardziej widoczne od samego obrazu. Thomas, chcąc przybliżyć się do prawdy, natrafia na kolejny kod. Zapis na kliszy fotograficznej obnaża jego nieekwiwalentność względem rzeczywistości, ukazując się z bliska jako układ

⁴ Ibidem.

czarnych i białych punktów, porównywalnych do obrazów malowanych przez jego przyjaciela i podobnie jak one umożliwiającą jedynie interpretację. Medium zawodzi: nie jest uchwyceniem prawdziwej sytuacji, lecz zbiorem kodujących ją kropek; przybliżanie się do treści zarejestrowanej na zdjęciu nie przynosi wytłumaczenia – powoduje tylko jej rozmycie.

W tym kontekście powiązanie między sceną otwierającą *Powiększenie* a pierwszym publicznie pokazanym filmem wydaje się przemyślane. Antonioni, żyjąc w epoce coraz bardziej świadomej, zwodniczej neutralności medium, nie mógł sobie pozwolić na naiwność, która cechowała twórców kinematografu. Jednak mimo wszystkich doświadczeń ukazujących jego słabość mit dokumentu jest nadal obecny w kulturze. Twórca *Powiększenia* nawiązuje do niego na początku filmu, biorąc go jednocześnie w nawias. Przypomina o nim z punktu widzenia twórcy, który w sposób konieczny świadom jest już jego nietrafności. Ani kino, ani fotografia nie są nośnikami prawdy, a jedynie przeszłych sytuacji, zamkniętych w specyficznych dla nich kodach, poza które nie możemy wyjść. Na poziomie zapisu wartość fotografii wystylizowanej modelki i bezdomnego będzie więc dokładnie taka sama. Skojarzenie z filmem braci Lumière odsyła więc do mitu, który jest następnie systematycznie podważany – mitu reprezentacji pozbawionej kodu, jaką miałyby być dokument. *Powiększenie* jest filmem o poszukiwaniu tego, co naprawdę – poszukiwaniu, które skazane jest na niepowodzenie. Thomas powraca do parku, w którym zrobił zdjęcie, jeszcze dwukrotnie. Choć za pierwszym razem odnajduje zwłoki zamordowanego mężczyzny, a nawet dotyka ich, nie ma ze sobą aparatu – doświadczenie zostaje przeżyte, lecz nieudokumentowane, a zachowanie samego bohatera uniemożliwia jego weryfikację. Za drugim razem w tym samym miejscu nie znajduje już niczego, a kryterium prawdy zostaje symbolicznie zdyskredytowane: fotograf jest świadkiem meczu w tenisa między dwojgiem mimów z grupy, która pojawiła się na początku filmu. Scena, kiedy Thomas odrzuca im przez płot niewidoczną piłeczkę i słyszy odgłosy uderzeń, jest momentem rezygnacji, porzucenia wiary w to, co można zobaczyć i utrwalić, a jednocześnie stanowi zgodę na grę, której kluczowym elementem jest symbol i nadawane mu przez ludzi znaczenie. Rzeczywistość, w której funkcjonuje, odkrywa się jako kolejna przestrzeń kodu i jedyne, co pozostaje, to włączyć się w łańcuch interpretacji.

Summary

Blown-up reality

The essay focuses on a problem of reality and representation in Michelangelo Antonioni's *Blow up*. A former documentary filmmaker Antonioni makes Thomas, *Blow up*'s antagonist character, pursue the truth about a mysterious incident he witnessed

in the park. At the same time, through formal means he uses, the director deconstructs the myth of media transparency and a false dichotomy between “real” documentary and “artificial” studio photography. In the essay Peirce’s theory of semiotic triads is used to find a connection between *Blow up* opening scene and the Lumière brothers’ early works, that can be considered as the grounds for the “media representing reality” myth. Finally, Antonioni reveals the media documentation as just another code that the antagonist cannot see through: a space for continuous interpretation and games between specific meanings and connotations.

Słowa kluczowe: semiotyka, Peirce, reprezentacje medialne, Antonioni, dokument

Keywords: semiotics, Peirce, media representation, Antonioni, documentary