

Mikołaj Pietraszewski

Intertekstualna (a)symetria, czyli Powiększenie Michelangela Antonioniego i Wybuch Briana de Palmy

Studia Kulturoznawcze nr 1 (3), 181-189

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.

MIKOŁAJ PIETRASZEWSKI

Uniwersytet Warszawski
Instytut Kultury Polskiej

Intertekstualna (a)symetria, czyli *Powiększenie* Michelangela Antonioniego i *Wybuch* Briana de Palmy

Wstęp

Powiększenie Michelangela Antonioniego zalicza się do najważniejszych filmów w dziejach kina. Złożyło się na to kilka czynników, jakkolwiek wcale nie są tu najistotniejsze: klasa uznanego już wówczas¹ reżysera, liczba nagród (na czele z canneńską Złotą Palmą) i wyróżnień, jakimi został uhonorowany, oraz międzynarodowy splendor, jaki na niego spłynął po premierze w 1966 r., co więcej – nawet świetne aktorstwo, oryginalny scenariusz i kultowa już, przywołująca ducha tamtej epoki, ścieżka dźwiękowa (Herbie Hancock, porywająca sekwencja koncertu The Yardbirds) nie mogłyby w wystarczającym stopniu uprawomocnić kanonizacji tegoż filmu. Tym bowiem, co ukonstytuowało powszechną opinię o *Powiększeniu* i sprawiło, że do dziś krytycy, filmoznawcy, artyści i widzowie debatują na jego temat, jest zarówno ogromne bogactwo semantyczne, jak i zakres wpływu na całą plejadę późniejszych twórców, którzy mniej lub bardziej wyraźnie czerpiąc z dzieła Antonioniego, wynieśli je na piedestał.

Historię Thomasa, londyńskiego fotografa, który spacerując po parku i uwieczniając na zdjęciach parę kochanków, przypadkowo rejestruje (a przynajmniej tak mu się wydaje) morderstwo, da się odczytać na wielu płaszczyznach. Jak pisał Bartosz Konopka, „to wyśmienity materiał do wieloaspektowej interpretacji, fragmentarycznych analiz i rozważań pozatekstowych”².

¹ Opromienionego wcześniejszymi sukcesami m.in. *Krzyku* i *Nocy*.

² B. Konopka, *POWIĘKSZENIE, czyli struktura filmu a fotografia*, w: B. Zmudziński (red.), *Michelangelo Antonioni*, Rabid, Kraków 2004, s. 123.

Każda pojedyncza scena to osobny przyczynek do badań i dyskusji, zarówno akademickiej, jak i fanowskiej. Dla jednych jest to przepełniony samoświadomością, autotematyczny traktat o kinie, zadający pytania o jego istotę, sens i funkcję, dla innych – chłodne, ale przejmujące studium samotności i rozpadu więzi międzyludzkich w nowoczesnej, wielkomiejskiej rzeczywistości, a jeszcze inni dostrzegają w nim pejzaż egzystencjalny. A to wszystko niezwykle zgrabnie i sprawnie połączone z zagadką kryminalną, co świadczy o tym, że w gęszczu artystowsko-metafizycznych zapędów dostrzec można u Antonioniego niezwykłą biegłość warsztatową.

By jednak w pełni pojąć fenomen *Powiększenia*, nie tylko samo dzieło powinno być przedmiotem badań. Nie o podejście strukturalistyczne tu bowiem chodzi. Żadna, choćby najbardziej drobiazgowa, analiza nie uwypukli kontekstualnej wartości danego tekstu kultury, jeżeli nie zestawimy go i nie porównamy z innymi. Aby ukazać rangę i żywotność *Powiększenia* (a są one z kolejnymi latami coraz większe), należy powołać się na jakiś późniejszy obraz, dla którego film Antonioniego okazał się nie tylko niewyczerpanym źródłem inspiracji, ale także katalizatorem kreatywności. Najpopularniejsza i najczęściej w tym kontekście przywoływana jest *Rozmowa* Francisa Forda Coppoli. Ja w niniejszym artykule zestawię *Powiększenie* z innym filmem, będącym efektem wydatnej inspiracji dziełem Antonioniego – *Wybuchem* Briana de Palmy.

1. Intertekstualność i postmodernizm

Nim jednak *Wybuch* i *Powiększenie* zostaną rozebrane na czynniki pierwsze, warto pochylić się nad kluczowym w tym kontekście pojęciem, które w owej analizie okaże się niezbędne, mianowicie intertekstualnością. Jest to termin pojemny, trudny do jednoznacznego wytłumaczenia. Zrobił on zawrotną karierę w XX-wiecznych badaniach literackich, co zaowocowało wielością definicji, wymyślanych i propagowanych przez literaturoznawcze autorytety. Ponieważ przywołanie zbyt dużej ich liczby zmąciłoby klarowność wyводу, przytoczę dwie, moim zdaniem, najbardziej wartościowe, choć różniące się od siebie. Pierwsza to krótka, lapidarna definicja autorstwa pionierki badań nad intertekstualnością, Julii Kristevej, dla której intertekstualność jest „pojęciem przydatnym do określenia faktu, że »każdy tekst jest zbudowanym z mozaiki cytatów wchłonięciem innego tekstu«”³. U Kristevej ma miejsce interesująca pozorność – na pierwszy rzut oka uznaje ona prymat tekstu wtórnego, jakkolwiek zaznacza, że nie istnieje on jako tekst czysty, wolny od przeszłych zależności i wpływów, lecz jest nimi silnie naznaczony. Na przeciwległym biegunie

³ J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, w: M. Bachtin, *Dialog – język – kultura*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, PWN, Warszawa 1983, s. 396.

znajduje się polski historyk literatury Michał Głowiński, definiujący intertekstualność w ten oto sposób:

O intertekstualności [...] można mówić tylko wtedy, gdy odwołanie do tekstu wcześniejszego jest elementem budowy znaczeniowej tekstu, w którym ono się dokonuje, czy też [...] gdy dokonuje się semantyczna aktywizacja dwóch tekstów, jednak czynnikiem przewodnim jest tekst odwołujący się, aktywizacja zaś tekstu będącego przedmiotem nawiązania – zjawiskiem wtórnym⁴.

Głowiński – w przeciwieństwie do Kristevej – kładzie więc nacisk na dzieło późniejsze, czyli wtórne, przy jednoczesnym odwróceniu pojęć – w swej definicji przymiotnik „wtórne” odnosi się do aktywizacji tekstu będącego podstawą, innymi słowy – akcentuje on ważniejszą rolę tekstu nawiązującego, jako czynnika wywołującego zjawisko intertekstualności, bez którego nie byłoby o niej w ogóle mowy.

Owa dialektyczna oscylacja między pierwotnym a wtórnym, tekstem-matką a jego pochodną, zbliża nas do teorii postmodernizmu – finalnego akordu naukowo-kulturowej narracji XX wieku – jak pisał Fredric Jameson, „swoistej reakcji przeciw ustabilizowanym formom”⁵, uprawomocniającej wszelką twórczą kontestację i redefiniowanie przeszłych ram pojęciowych i gatunkowych oraz stosowanie na szeroką skalę cytatów, aluzji i nawiązań do tekstów wcześniejszych. Postmodernistyczna orientacja bliska jest reżyserowi *Wybuchu*, Brianowi de Palmie, znanemu z częstego stosowania w swej twórczości wyżej wymienionych technik, miłośnikowi kina jako medium, który stara się przywoływać „kulturową pamięć całego kina”⁶, co można rozumieć jako powtarzające się w całym jego dorobku nawiązania do dokonań dawnych mistrzów i wykorzystywanie klasycznych reguł gatunkowych, do których kino zdążyło już nas na przestrzeni dekad przyzwyczać.

2. Słowo o *Wybuchu*

Wybuch to oczywiście inny rodzaj kina, zasadzający się na innych fundamentach, operujący innymi środkami, odwołujący się do całkiem innej wrażliwości, a przede wszystkim adresowany do innego odbiorcy aniżeli majstersztyk włoskiego twórcy. Spoglądając na filmografię de Palmy, łatwo można wy-

⁴ M. Głowiński, *O intertekstualności*, w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje. Prace wybrane*, t. V, Universitas, Kraków 2000, ss. 13–14.

⁵ F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 191.

⁶ A. Helman, *Brian de Palma jako dubler*, w: E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko (red.), *Kino o kinie, czyli o autoświadomości w sztuce filmowej*, Centralny Gabinet Metodyczny Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, Łódź 1993, s. 44.

wnioskować, że nie jest to jego najważniejszy, najlepszy ani nawet najpopularniejszy film. Bez wątpienia jednak najciekawszy i najmniej oczywisty, będący, podobnie jak jego pierwowzór, wdzięcznym polem do analiz i praktyk interpretacyjnych.

Śledzimy historię Jacka, dźwiękowca pracującego przy postprodukcji niskobudżetowych horrorów. Pewnej nocy wyrusza on w plener, by nagrać odgłosy otoczenia i przypadkowo rejestruje wypadek samochodowy, w którym ginie kandydujący na prezydenta (USA) gubernator. Z katastrofy ocaleje młoda dziewczyna, Sally, która będzie jednak niewygodnym świadkiem zarówno dla macherów politycznych, jak i zabójcy-psychopaty. Jack musi ją chronić, przez co sam naraża się na niebezpieczeństwo. Dodatkowo, przekonany o tym, że gubernator padł ofiarą zamachu, usiłuje prowadzić prywatne śledztwo.

Już te informacje dają do myślenia i pozwalają uzmysłowić sobie symetrię i asymetrię w relacji przedstawianych filmów, biorąc pod uwagę zarówno szczególności fabularne, jak i sposób prowadzenia opowieści.

3. Związek niedookreślony

Niełatwo jest nazwać i ująć w jednym zdaniu relację łączącą oba filmy. Zbyt często krytycy popełniają błąd, pisząc o *Wybuchu* jako remake'u *Powiększenia*. Przypomnijmy, remake to ponowne nakręcenie filmu, przy czym nowsza wersja, przy zastosowaniu mniej lub bardziej kosmetycznych i detalicznych korekt, zachowuje pierwotny schemat fabularny (zmienić może się np. jego wymowa). W tym przypadku zaś różnic na poziomie narracyjnym, dramaturgicznym i technicznym jest zbyt wiele, by uzasadnione było użycie owego pojęcia.

Po ustaleniach wstępnych problem mimo wszystko pozostaje. Zawieszeni między emblematycznymi skłonnościami a obawą przed zbanalizowaniem tematu, powinniśmy znaleźć właściwy w tym kontekście termin, który najlepiej oddawałby istotę tego trudnego do określenia związku. W sukurs przychodzi francuski filmoznawca Gerard Genette i jego typologia zależności między dziełami filmowymi.

Oczywiście, typologia ta nie jest w pełni trafiona, nie wyjaśnia wszystkich syntaktycznych meandrow, jednak dwa z pięciu podanych przez Genette'a pojęć wydają się adekwatne do określenia relacji, jaka łączy *Wybuch* i *Powiększenie*. Pierwsze z nich to intertekstualność (definiowana przez autora jako relacja współobecności, polegająca na rzeczywistej obecności jednego tekstu w drugim⁷). Nawiązując do wcześniejszych rozważań, można powiedzieć, że

⁷ Cyt. za: K. Majewska, *Intertekstualność w filmie – odmiany i egzemplifikacje*, „Studia Kulturoznawcze” t. XIX, red. S. Bobowski, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s. 80.

niezależnie od przyjętej perspektywy epistemologicznej obraz de Palmy realizuje postulat zarówno Kristevej, jak i Głowińskiego. Ujmując to ściślej: jest jawną mozaiką cytatów (w tym przypadku z konkretnego pierwowzoru), ale również praktyka wtórnej aktywizacji tekstu pierwotnego przy okazji interpretowania tekstu odwołującego się jest czymś zgoła oczywistym i niepodlegającym dyskusji.

Drugim adekwatnym określeniem jest metatekstualność, rozumiana przez Katarzynę Majewską jako „zawarty w dziele komentarz do innego dzieła”⁸. Chodzi tu o relację niedosłowną, wychodzącą poza strukturę tekstualno-filmową łączność pomiędzy dwoma filmami. Wówczas mogłyby się w pełni objawić symetryczność i asymetryczność.

Badając zjawisko intertekstualności, nie sposób nie wspomnieć o klasycznej już koncepcji dialogowości autorstwa rosyjskiego literaturoznawcy Michaiła Bachtina. Według niego „każda wypowiedź [...] stanowi reakcję na wypowiedzi wcześniejsze i sprzyja powstawaniu dalszych [...], wyraża się w odwołaniu do społecznie funkcjonujących stylów”⁹. To wszystko wpasowuje się w postmodernistyczne pojęcie dzieła sztuki jako konglomeratu dokonań wcześniejszych artystów i pozwala na odczytanie i zinterpretowanie *Wybuchu* jako dzieła właśnie postmodernistycznego: swoistego, nietypowego odbicia *Powiększenia*. To wrażenie wzmacnia już sam oryginalny tytuł filmu de Palmy, *Blow out*, będący oczywistą grą z *Blow up*¹⁰.

4. Kłopot z gatunkiem

Karkołomnym zadaniem wydaje się próba przyporządkowania *Powiększenia* do jakiegokolwiek klasycznie rozumianego gatunku filmowego. Owszem, film Antonioniego zawiera cechy niektórych z nich, ale dla żadnego nie jest reprezentatywny. Trwa w zawieszeniu między-, a raczej pozagatunkowym. Dlatego bezcelowe jest poszukiwanie dla niego odpowiedniej etykiety, gdyż nie o to reżyserowi *Przygody* chodziło. Nawet używane często w tym kontekście sformułowanie „kino psychologiczne” uchodzi za anachronizm bądź pojęcie-wytrych, którym można zamknąć dyskusję na temat każdego filmu niemieszczącego się w tradycyjnych ramach. Można więc stwierdzić, że *Powiększenie* jest swoistym filmem antygatunkowym. Dlatego też na jego tle *Wybuch* jawi się jako dzieło konwencjonalne, o wysokim współczynniku gatunkowości. Innymi słowy: to klasyczny thriller, z charakterystyczną narracją oraz sterowanym i dozowanym napięciem, eksplodującym w finale.

⁸ Ibidem s. 88.

⁹ K. Majewska, *Intertekstualność...*, s. 77.

¹⁰ Oba tytuły zostały poprawnie przetłumaczone na język polski, pomimo że nie oddaje on dobrze owej intertekstualnej gry słownej.

Gdy analizujemy dogłębnie i szczegółowo oraz dokonujemy porównania obu filmów, najbardziej uderzają nie podobieństwa, ale właśnie różnice między nimi, co i tak do końca nie wyjaśnia tego fenomenu. Odrębność *Wybuchu* względem *Powiększenia* jest kwestią oczywistą i widoczną już po pierwszych minutach filmu (nawet jeżeli oba mają pewne cechy wspólne), ale przypatrując mu się dokładniej, w dodatku mając podczas seansu w głowie sceny z Antonioniego, można zauważyć specyficzną zależność. Otóż *Wybuch* zdaje się być obrazem niemal dokładnie odwrotnym wobec *Powiększenia*. Inaczej mówiąc: tam, gdzie Antonioni zastosował konkretne środki wyrazu i rozwiązania, tam de Palma użył przeciwnych, zmienił je, przeinaczył. To trawestacja, ale przewrotna, bo opierająca się na zasadzie opozycyjności; jakbyśmy spoglądali w zwierciadło, ale widzieli w nim nie samych siebie, lecz wszystko to, co wobec naszych cech przyrodzonych przeciwne. Tę opozycyjność można dostrzec zarówno na płaszczyźnie narracyjnej, fabularnej, jak i formalnej. Warto więc podjąć ten wątek, rozbijając go na poszczególne aspekty.

5. Dwóch samotników

Głównym bohaterem *Powiększenia* jest fotograf Thomas, a *Wybuchu* – dzwiękowiec Jack. Obaj są względnie młodzi (w wieku około 30 lat), obaj zajmują się rejestracją rzeczywistości, obecnych w niej znaków i elementów, a następnie technologicznie przetwarzają je tak, by uzyskać jak najlepszy efekt, wizualny bądź audialny. Obaj również z pełnym profesjonalizmem i zaangażowaniem podchodzą do swoich obowiązków. Wreszcie obaj zdają się być świadkami zbrodni, przypadkowymi, niewymuszonymi. I na tym podobieństwa się kończą.

Co ich odróżnia? Oprócz medium, przede wszystkim sytuacja wyjściowa, a uściślając – materialna. Thomas, choć zajmuje się fotografią użytkową i pracuje dla świata mody, spełnia się w swoim zawodzie, otrzymując przy tym zadowalającą gratyfikację finansową, pozwalającą chociażby na posiadanie luksusowego auta. Jack z kolei prowadzi dużo skromniejsze, bardziej chaotyczne życie (w opozycji do pedantycznego i uporządkowanego Thomasa), w dodatku zdaje się mieć ambicje wykraczające daleko poza pracę przy postsynchronach tanich i wątpliwej jakości filmów grozy. Jeden i drugi jest samotnikiem, jakkolwiek Thomasowi jest z tym wygodnie – wszelkie relacje zawiązuje prawdopodobnie jedynie na stopie zawodowej i seksualnej, a więc mają mu one przynieść pewną transakcyjną korzyść, jak i zagwarantować przyjemne przeżywanie egzystencji. O życiu prywatnym Jacka wiadomo niewiele, natomiast widzowie mogą na bieżąco obserwować rozwój jego znajomości z Sally: nić porozumienia, przyjaźni, może uczucie, któremu nie dane będzie się wypełnić, co oznacza, że w przeciwieństwie do Thomasa jest on człowiekiem o większej wrażliwości i otwartości.

Najważniejsza wydaje się tu jednak kwestia zachowania – pytania o to, jak każdy z nich reaguje na sytuację, która go spotkała, której był świadkiem. Thomas jedynie podejrzewa, wywołuje kolejne fotografie, usiłując dociec, czy faktycznie ujrzał mordercę z pistoletem. Warto zauważyć, że postać domniemanego sprawcy widoczna jest wyłącznie na zdjęciach, które przecież mimo pozornej wiarygodności wcale nie muszą pokazywać prawdy. Inną postawę reprezentuje Jack – „w przeciwieństwie do bohatera *Powiększenia*, nie stara się dociec, czy medium, którym się posłużył, pozwala mu dotrzeć do prawdy. On jest przekonany – słusznie zresztą – że do niej dotarł. Pozostaje tylko w skuteczny sposób wykorzystać zgromadzone dowody”¹¹.

6. Świat przedstawiony i pozafilmowy

Pierwsze sekwencje obu filmów cechuje zaskakujące podobieństwo. W *Powiększeniu* widzimy Thomasa, nieogolonego, niedbale ubranego, wychodzącego z noclegowni w towarzystwie bezdomnych, który po chwili odłącza się od grupy i wsiada do zaparkowanego nieopodal luksusowego kabrioletu. W *Wybuchu* widzimy mordercę-psychopatę, dopadającego swą ofiarę pod prysznicem w żeńskim internacie. Po chwili przebitka i kamera pokazuje nam, że to, co oglądaliśmy, działo się na ekranie i było tanim horrorem, przy którym pracuje Jack. Obydwa przypadki wykorzystują pojęcie iluzji, gry, pewnej fasady, by zwieść widza, by wyprowadzić go z percepcyjnej równowagi, by uświadomić mu cienką, niewidoczną niekiedy granicę między prawdą a fałszem; pokazują, że to, co widzimy, niekoniecznie jest wiążące i niekoniecznie realne.

Jeśli mówimy zaś o uniwersum pozafilmowym, to niepodobna nie poruszyć także kontekstu i otoczki politycznej *Wybuchu*. Składały się na nią zarówno wydarzenia z minionej dekady (afery Watergate), jak również ogólne zachwianie postaw moralnych i spadek poczucia bezpieczeństwa amerykańskich obywateli. Film de Palmy jest więc przesiąknięty atmosferą strachu, paranoi, niepewności, chwiejności. Z kolei społeczno-polityczne tło w *Powiększeniu* prawie nie istnieje. Jest tylko jedna scena, w której jadący kabrioletem Thomas natrafia na manifestację studentów, protestujących przeciw prowadzeniu przez ówczesne mocarstwa programów nuklearnych. Dostaje od nich nawet tabliczkę, którą jednak po drodze gubi, co dobrze oddaje zarówno jego stosunek do medialnych i politycznych spektakli, jak i strategię filmową Antonioniego, by dzięki wyabstrahowaniu diegezy filmu z konkretnych ram czasowych widz mógł skupić się na problematyce filmu i poznawać jego wartość niezależnie od czynników pozaartystycznych.

¹¹ A. Pitrus, *BLOW UP i BLOW OUT – dwa warianty autotematyzmu*, w: B. Zmudziński (red.), *Michelangelo Antonioni*, s. 218.

7. Narracja i forma

Na gruncie komparatystyki filmowej styl i forma są niezwykle ważnymi czynnikami porównawczymi i dystynktywnymi w odniesieniu do konkretnych twórców. Sposób opowiadania historii w dużej mierze przefiltrowany jest przez indywidualną wrażliwość autora filmu i warunkuje jego percepcję u odbiorcy.

Antonioni przyzwyczaił nas do swojej reżyserskiej manieri. Jak pisał Bogusław Zmudziński we wstępie do antologii esejów poświęconych twórcy *Czerwonej pustyni*: „Jego kino zawsze robiło wrażenie chłodnego, zdystansowanego, przynosiło jednak niezastąpiony opis rozpadu więzi międzyludzkich”¹². To zdanie dobrze podsumowuje styl Włocha – statyczny, niespieszny, operujący długimi, spowolnionymi ujęciami. Koncentracja na szczegółach (zarówno przedmiotach, jak i mimice twarzy bohaterów) znakomicie koreluje z wydźwiękiem filmu; metaforyzują one ową samotność, erozję bliskości, intymności i szczerości, jakiej ulegli bohaterowie.

De Palma zaś tka opowieść w sobie właściwy sposób, ze znanych dobrze składników. Narracja oparta na gatunkowym thrillerze budowana jest przez szybkie tempo akcji, nieustanne napięcie, dążenie protagonisty do wyjaśnienia sprawy, a pod koniec filmu – do uratowania ukochanej. Reżyser bawi się tradycyjnymi elementami sensacyjno-miłosnej konwencji, co zostaje dodatkowo podkreślone oddziałującą na emocje muzyką, dynamicznym montażem i – co oczywiste, jeśli weźmiemy pod uwagę profesję Jacka – efektami fonicznymi. O ile Antonioni zostawia widzowi chwilę na refleksję, pozwala każdej scenie, każdej wypowiedzi odpowiednio wybrzmieć, o tyle de Palma wyznaje filozofię utylitaryzmu czasowego, co skutkuje szybkim tempem i dramaturgią, przy jednoczesnej nonszalancji psychologicznej.

Podsumowanie

Poruszanie się po takim terenie analitycznym prowadzi nieuchronnie do następującej – choć może to wobec niego brzmieć dość zaskakująco – konkluzji: *Powiększenie* po ponad 40 latach od premiery nadal jest dziełem żywotnym i niezwykle inspirującym. Owszem, większa część artykułu jest poświęcona *Wybuchowi*, ale przecież istnieje on cały jakby w odniesieniu do filmu Antonioniego: to składając mu hołd, to przetwarzając obecne w nim motywy i rozwiązania, kiedy indziej jeszcze tworząc pewną alternatywność względem swego wzoru. Nie dziwi więc konstatacja Andrzeja Pitrusa, że *Powiększenie* świetnie

¹² B. Zmudziński, *Wstęp*, w: B. Zmudziński (red.), *Michelangelo Antonioni*, s. 7.

broni się bez *Wybuchu*, który z kolei błędnie bez *Powiększenia*¹³. Wniosek ten jest zresztą efektem przyjętej na początku metatekstualnej strategii empirycznej, polegającej na dostrzeżeniu wybitności danego tekstu poprzez czytanie innego, późniejszego, jakby odnajdywanie pierwszego w drugim. Prawdziwe arcydzieła poznaje się bowiem często (i nie mam tu na myśli jedynie X Muzy, bo metodę tę stosowano już wcześniej na gruncie malarstwa, muzyki i literatury) nie tyle w czasie czystego obcowania z nim, ile dostrzegając, w jak wielu późniejszych dokonaniach widać ich ślady.

Summary

Intertextual (a)symmetry.

The comparative analysis of Michelangelo Antonioni's *Blow up* and Brian de Palma's *Blow out*

In my article, I want to prove that Antonioni's *Blow up* – although made in 1960s – can be a highly influential film and a source of inspiration to lots of later directors. I decided to show it on an example of comparative analysis of *Blow up* and Brian de Palma's *Blow out*, because I assumed that the real value of the first film could be perceived by the contact with the second that was inspired by the original.

After the introduction, I explain a few concepts, most important in the context of this article – intertextuality, metatextuality, postmodernism, dialogism – referring to the theories of the various authors (Głowiński, Kristeva, Bachtin, Genette), to describe the relation between both films.

Next, I start the comparative analysis of *Blow up* and *Blow out*. Focusing on the genres, plots, narrations, characters and technical details, I try to prove that *Blow up* was an obvious inspiration for *Blow out*, but there are many semantic and structural differences between them, based on the assumption of the asymmetry. Many solutions in de Palma's work were opposite to Antonioni's, but it also means that de Palma treated *Blow up* in a very creative way.

The conclusion of the article is that *Blow up*, after over forty years from premiere, is still one of the most influential and fascinating works of film art and films like *Blow out* are the confirmation of that thesis.

Słowa kluczowe: Antonioni, intertekstualność, postmodernizm, symetria/asymetria, dialogowość, cytat

Keywords: Antonioni, intertextuality, postmodernism, symmetry/asymmetry, dialogism, quote

¹³ A. Pitrus, *BLOW UP i BLOW OUT...*, s. 218.