

Bartosz Szafarz

Powiększenie Michelangela Antonioniego jako studium aktu fotografowania - semiotyczne uogólnienie

Studia Kulturoznawcze nr 1 (3), 197-203

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.

BARTOSZ SZAFARZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Międzykierunkowe Indywidualne Studia Humanistyczne

***Powiększenie* Michelangela Antonioniego jako studium aktu fotografowania – semiotyczne uogólnienie**

Powiększenie nie jest filmem nowym (1966), co jest o tyle bardziej zauważalne, że technologia, a ściślej: technologia fotograficzna, jest jego motywem przewodnim. Dziś praktycznie każdy jest fotografem. Każdy aparat komórkowy wyposażony jest w aparat. Każdy posiada komputer, który może służyć przynajmniej do podstawowej obróbki zdjęć, w tym powiększenia. Im bardziej odległy w czasie i/lub przestrzeni jest kontekst powstania zdjęcia, tym mniej mu ufamy i tym mniej interesuje nas skrywająca się za nim rzeczywistość. Fotografia przyzwyczała nas do kłamstwa, nawet w tak niewinnych aspektach jak saturacja kolorów¹. Dlatego tak bardzo w nowoczesnych mediach zdarza nam się fetyszyzować „naturalność”, a demonizować „wystudiowanie”, czego efektem jest oczywiście wystudiowanie samej naturalności².

Obraz fotograficzny nie jest więc świadectwem prawdy, a to prawda przykuwa uwagę Thomasa, bohatera *Powiększenia*. Znudzony studium, zirytowany niemożnością zarejestrowania „naturalnego” uśmiechu³, wychodzi w połowie sesji, by uwiecznić coś spontanicznego. Okazuje się, że to, co sponta-

¹ Przez kłamstwo rozumiem tu umyślną manipulację, nie zaś zniekształcenia wynikające z ograniczeń sprzętowych.

² Por. stwierdzenie: *The irony is that if the goal is to produce a faithful copy of reality, the image must be manipulated!* M. Schacter, *Am I a photographic cheat?*, w: *The Luminous Landscape*, http://www.luminous-landscape.com/essays/am_i_a_photographic_cheat.shtml [12.10.2012].

³ Por. komentarz do pewnej fotografii (Marion Post Wolcott, *Dude at rodeo. Ashland, Montana. 1941*): *It feels right. We expect this evidently wealthy young woman [...] to have a grin on her face.* J. E. Mason, *How photography lies even when it's telling the truth: FSA Photography & the Great Depression*, http://johnedwinmason.typepad.com/john_edwin_mason_photogra/2010/03/how_photography_lies.html [11.10.2012].

niczne, pozbawione sztucznej konwencji, traci jasność znaczenia – wymaga interpretacji. Warto przypomnieć, że istota tego problemu została ujęta w wypowiedzi Billa o swoich dziełach, która później zostaje powiązana z fotografiami Thomasa spostrzeżeniem Patricii na temat powiększenia: „wygląda jak jeden z obrazów Billa”. Bill tak mówi o swoich obrazach: „Nie znaczą nic, kiedy je wykonuję. To tylko chaos. Dopiero później znajduję punkt zaczepienia, jak ta noga” (tu Bill wskazuje na fragment swojego abstrakcyjnego obrazu).

Wypowiedź ta zwraca uwagę na różnicę między perspektywą twórcy a perspektywą odbiorcy. Odbiorca nierzadko staje przed rzeczą już nazwaną. W słowach Billa nie było zaznaczonej różnicy między geometrycznym kształtem na obrazie a jego interpretacją, „noga” – nie wskazuje on tu palcem interpretacji, lecz rzecz samą w sobie, po prostu „nogę”⁴. Rzecz z chaosu staje się tym, czym jest, ale w żadnym momencie chaos nie współistnieje z rzeczą. Dopiero perspektywa czasu, „stawania się”, pozwala je połączyć⁵. Doświadczenie stawania się jest dostępne jedynie twórcy, nie biernemu odbiorcy. Figurą odbiorcy jest np. Ron – znudzony koneser, który zupełnie nie rozumie ekscytacji głównego bohatera. Zdjęcia są dla niego dobre, wręcz świetne, ale tylko tyle: nie stanowią materii jego życia, lecz są ozdobą, dodatkiem. Thomas nie jest w stanie przekazać mu swego przejęcia podejrzeniem morderstwa. Ron jest co prawda odurzony narkotykami, alkoholem, ale one tylko zniekształcają percepcję, jest więc wciąż w stanie określić prawdziwą przyczynę swej obojętności: „nie jestem fotografem”. Stawką nie jest zawiadomienie policji – ta sugestia ze strony Patricii nie wzbudza w Thomasie silniejszej reakcji. Jako fotograf mówi do Rona: „musimy je [ciało – B. Sz.] sfotografować!”. Chodzi tu o odseparowanie chaosu od rzeczy, nadanie nazwy, sprawienie, by to, co tajemnicze, takie być przestało – o „rozszyfrowanie kryminalnej zagadki”, używając słów samego Billa. Rozmowa ta uświadamia różnicę między doświadczeniem fotografa

⁴ Choć odnoszę się do pokantowskiego rozróżnienia Hegla „w sobie” – „dla siebie”, problem się tutaj nawarstwia, jak zawsze zresztą, gdy mamy do czynienia z samoodniesieniem: to jest noga „w sobie”, ale „dla Billa”. *Ad infinitum?*

⁵ Warto zwrócić uwagę na dwa użyte tu koncepty. Koncept ogólny – „stawanie się” – jest znacząco eksponowany w całej filozofii Gilles’a Deleuze’a i przeciwstawiany porządkowi „bytu”. Oczywiście rozróżnienie to dokonywane jest w nawiązaniu do Heideggerowskiego przeciwstawienia „byt – bycie”. Koncept szczególny – „stawanie się tym, czym się jest” – paradoksalnie brzmiący, ma doniosłe znaczenie dla Slavoj’a Žižka, który niejednokrotnie nazywa go „retroaktywnym stawaniem się”. Filozof ten odnosi się tu, oprócz Deleuze’a, przede wszystkim do Jacques’a Lacana interpretującego Freudowską analizę traumy. W takich to kontekstach obraca się moja lakoniczna refleksja. Oczywiście relacje pojęć poszczególnych filozofów nie są tak systematyczne i ścisłe, jak je tu przedstawiam, ale ze względu na to, że pojawiają się na jednej karcie, należy przynajmniej spróbować połączyć je nicią wspólnej narracji. Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000; G. Deleuze, *Logika sensu*, tłum. G. Wilczyński, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2011; idem, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, KR, Warszawa 1998.

a doświadczeniem biernego „konesera”, uświadamia ją zarówno nam, widzom filmu, jak i Thomasowi. Komercyjna fotografia, artystyczna czy reklamowa, jest sztucznie wygenerowaną sferą semiotycznej konwencji – autentyczne doświadczenie pozostaje poza społecznym dyskursem, jest wewnętrzną traumą, osamotnioną jak postać głównego bohatera w ostatnim, przerażającym kadrze *Powiększenia*⁶.

O ile więc fotografia jest dla odbiorcy w znacznej mierze formą semiotycznie zamkniętą, o tyle fotograf mierzy się niejako ze świeżo otwartą raną w przestrzeni semiozy. To on i jego pamięć jest łącznikiem między sztucznym obrazem a spontaniczną rzeczywistością. Fotograf wierzy w swój obraz, bo to on jest świadkiem momentu przejścia rzeczywistości w jej odbicie w fotograficznym medium. On wciąż ma szansę przeżyć batalię między pamięcią a tym, co zarejestrowane, między technologią a organizmem, między rzeczywistością a artefaktem. Dla fotografa obrazy innych są o tyle wartościowe, o ile może je odnieść do własnej techniki, zatem cała artystyczna podnieta tkwi nie w patrzeniu, lecz w akcie fotografowania. O *Powiększeniu* można powiedzieć, że jest właśnie studium tego aktu. Przez akt rozumiem tu zespolenie samej czynności fotografowania z wykonawcą oraz przedmiotem tej czynności.

Niemniej jeżeli skupić się jedynie na tych fragmentach filmu, które *explicitie* dotyczą fotografii i nie tylko w tym aspekcie, że przedstawiają postępowanie głównego bohatera-fotografa, można zauważyć obfitość obrazów pozornie z fotografią niezwiązanych. Błędem interpretacyjnym i nieżyczliwością wobec twórcy byłoby nie próbować znaleźć dla nich wspólnego mianownika i traktować te sceny jako wypełniacz. Film mówi i wierzę, że zadaniem odbiorcy jest tę mowę filmu zrozumieć, tj. przeprowadzić sensotwórczą operację na docierających obrazach, zwłaszcza gdy są to obrazy z początku niezrozumiałe. Kluczowym działaniem sensotwórczym jest samo zwrócenie uwagi, wydobycie z szumu informacji przedmiotów konkretnych, czyli takich, które mogą stać się bohaterami naszych myśli. W *Powiększeniu* zwracają uwagę sceny błędzenia, epizody pozbawione wartości z punktu widzenia dramatycznej osi fabularnej, czyli dominujących konwencji narracyjnych. Oczywiście zwrócenie uwagi nie jest tożsame z zaciekawieniem. Być może wyłom uczyniony wobec naszych przyzwyczajzeń jest dla nas nieprzyjemny, a nawet – nudny. Nie można jed-

⁶ Nie chodzi tu o egzystencjalistyczną gloryfikację „autentyczności” jako czegoś przeciwstawnego do Sartre’owskiej „złej wiary”. Dla Žižka np. autentyczna jest „zbyt duża identyfikacja” (*overidentification*) z konwencją, swoista „autentyczność maski”. Trzeba też zwrócić uwagę na psychoanalityczne pojęcie traumy – tego, co nie jest w stanie zmanifestować się jako znaczące w dyskursie. Autentyczna egzystencja, gdyby istniała, byłaby symbolicznym samobójstwem. „Nie znaczą nic, kiedy je maluję” – tak jak dziecięce bazgroły. Por. S. Žižek, *W obronie przegranych spraw*, tłum. J. Kutyła, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2008; idem, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

nak nie dostrzec analogii z młodszym reżyserem – Jimem Jarmushem, zwanym „poetą nudy”. W tym przekornym sformułowaniu daje o sobie znać ów rozdzwitek między kategorią uwagi a kategorią nudy oraz niepewny charakter tej ostatniej (choć intuicyjnie to nuda może zdawać się tym, co najbardziej bezpośrednio i miarodajne). Uwaga jest tym, co zachodzi, zaś nuda – tym, co przychodzi później, jako sens nadany temu, co zauważone. Jeżeli można być poetą nudy, to nuda nie jest kategorią poetyki.

Skupię się więc na uwadze. Można o niej mówić, ujmując ją z wielu perspektyw. Wyżej mówiłem o uwadze odbiorcy, skierowanej na obraz (perspektywa A). Można też mówić, że każdy obraz jest świadectwem uwagi skierowanej przez twórcę na to, co w centrum tego obrazu. Zwracając uwagę na długie ujęcia przedmiotów martwych, można zapytać, dlaczego zwróciło to uwagę filmowca, że postanowił to zarejestrować (perspektywa B)? Trzecią perspektywą (C) jest perspektywa samego bohatera. Dlaczego on, wciągnięty w fabularną intrygę, zajmuje się takim banałem?

Zwracają uwagę następujące sceny: a) początkowa i b) końcowa scena z mimami, c) koncert The Yardbirds oraz walka o szczątki gitary Jeffa Becka, d) antykwariat i zakup śmigła, e) spotkanie z pikietującymi pacyfistami, f) flirt z aspirującymi modelkami. Z pozoru jedynym elementem łączącym je z główną osią fabularną jest postać Thomasa.

Podąża on od miejsca do miejsca i podróże te są widzowi filmu przedstawiane z wieloma szczegółami. Po co? Wzrok bohatera skanuje otoczenie – być może czegoś szuka. Jest przecież fotografem, jego zadaniem jest poszukiwać, obserwować, wynajdywać obrazy warte uwiecznienia. Tego nie da się zaplanować. Dlatego być może podróżujemy razem z nim, również nie wiedząc, co z tego, co widzimy, jest wartościowe, godne oglądania. Być może obraz nie ma głębszego sensu ponad to, że jest ładnie wykadrowany, zmontowany, ujęty. A może ma – jest jak filmowiec podążający za bohaterem, robiący to samo, co on, tylko za pomocą innego medium. Ale to inne medium, film, upodabnia się w tej chwili do fotografii, przepaść między nimi, ruch, zaciera się – nie ma tu wiele akcji, jest tylko bierne oglądanie i kadrowanie zwykłej rzeczywistości. Tak jakby film i fotografia wzajemnie się komentowały. Czy jest coś w śmigle znalezionym w sklepie z różnościami, co wyróżnia je spośród reszty szmelcu zalegającego na półkach? Dlaczego w ogóle reżyser, scenarzysta zwraca na to naszą uwagę, każe nam je oglądać? Przedmiot zostaje wyróżniony z tła, postawiony przed nami i samo to, bez żadnych dodatkowych uzasadnień, czyni go godnym uwagi. A skoro brak uzasadnień, to jakie miałyby być kryterium, według którego byłibyśmy w stanie ocenić wspomniany przedmiot jako bardziej lub mniej wart naszego postrzeniowego wysiłku niż np. „tajemnicza historia” morderstwa? Załóżmy, bo tak chyba jest, że ta „tajemnicza historia” przemawia do nas bardziej niż coś wydającego się być, na pierwszy rzut oka, rzeczą przypadkową.

Dlaczego tak się dzieje? Dlaczego akurat „tajemnica”? Jakie uprawnienie jesteśmy w stanie znaleźć dla naszego pragnienia oglądania właśnie jej? Najprawdopodobniej nie będzie ono lepsze niż gest głównego bohatera: „wezmę to śmigło”, niż nagłe zaangażowanie się w walkę o szczątki gitary rzuconej przez muzyka w tłum. Zwróćmy uwagę na to, co się dzieje potem: bohater wspomina o śmigle, złamany gryf gitary wyrzuca, modelki zbywa słowami: „jutro, jutro”, antywojenny transparent wypada z samochodu pod wpływem wiatru... Nic z tych rzeczy nie było istotne, prócz samego zaangażowania bohatera.

Nie powinna w takim razie dziwić ostatnia scena, w której fotograf literalnie stwarza z nicości przedmiot, piłkę, w trakcie gry mimów w tenisa. Stwarza poprzez zwrócenie uwagi. A czym jest zachowanie mimów, jeśli nie zabawą z uwagą – zabawą polegającą na odebraniu semiotycznej „mocy” samemu fizycznemu przedmiotowi? Na udowodnieniu, a właściwie eksperymentalnej prezentacji faktu, że to nie przedmiot uwagi jest przyczyną tego, że zwraca się na niego uwagę. Wszak do momentu (punktu), w którym uwaga zostaje „zwrócona”, nie istnieje on w przestrzeni semiotycznej, „piłka” mimów nie ma żadnych właściwości fizycznych, zmysły jej nie rejestrują. Przyczyną jest czyjaś inna, fizycznie dostrzegalna uwaga, tutaj: uwaga mima/-ów, manifestująca się m.in. w gestach. Można podkreślić niepewny, nieuchwytny i rozciągnięty w czasie status ontologiczny tej stwórczej uwagi-gestu, rozciągnięty dwuetapowo: 1) chwilowo zwracamy uwagę na czyjąś uwagę-gest, obserwujemy z zewnątrz, biernie, nie uczestnicząc w sytuacji, której sam gest jest częścią, pozostając na poziomie „meta”, biorąc całą sytuację w nawias, niczym w matematycznym symbolizmie $F(f(a))$. Tym samym jednak 2) automatycznie pozbawiamy się owego dystansu, gdyż koniec końców każda funkcja $F(x)$ okazuje się redukowalna do $F'(a)$, o ile jej dziedzina zamyka się w $f(a)$ – gest zakreśla więc dziedzinę naszej uwagi-funkcji, po czym ulatnia się, jakby go nigdy nie było, nie ma już sfery „meta”, jesteśmy częścią sytuacji, tylko my i „przedmiot” – niewidzialne piłki mimów. Jak to się jednak dzieje, iż w ogóle dochodzi do tego, że cały proces zostaje zainicjowany? Wyżej między wierszami użyłem prostego wytrychu w postaci zmysłowej rejestracji właściwości fizycznych – być może zbyt wulgarnego dla humanisty, gdyż wprowadzającego ostateczną, choć chwilową, fizykalistyczną instancję rozstrzygającą o rzeczywistości – poszukujemy fizycznego gestu „początku”, a będziemy wiedzieć, co jest, tak jak w biblijnym „na początku było Słowo”, lecz Słowo rozumiane jako fizyczne zjawisko tworzenia, rozprzestrzeniania i rejestracji fal dźwiękowych. Może jednak owa czasowość czyni to rozwiązanie wystarczająco subtelnym? Na tę chwilę kwestię analizy tego problemu pozostawiam otwartą⁷.

⁷ Można np. iść w kierunku powiązania filozofii mowy Maurice'a Merleau-Ponty'ego, budowanej na gestach i ucieleśnieniu, z ontologią egzystencjalną Martina Heideggera, gdzie czasowość bycia wybija się na plan pierwszy. M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Wyd.

W każdym razie przyczyną uwagi bohatera, jego zaciekawienia semiotyczną luką w rzeczywistości, prowadzącego w konsekwencji do wypełnienia jej teorią morderstwa, nie jest jakieś konkretne wydarzenie w samej rzeczywistości, lecz skierowana na ten sam punkt uwaga kogoś innego, uwaga-spojrzenie obecna w twarzy nieznanym, twarzy zatrzymanej i zarejestrowanej na fotograficznym papierze. Tak samo, w typologii opisanej powyżej, przyczyną uwagi typu A są uwagi typu B i C. W samym obrazie może nie być nic!

Mimo wszystko można wskazać coś, co wyróżnia tajemniczą historię powiększonej fotografii spośród wszystkich beztróskich, epizodycznych obsesji bohatera – jej nawracający charakter. Jest on szczególnie widoczny w scenie następującej po erotycznej „zabawie” z modelkami – kamera przedstawia niby punkt widzenia samego powiększonego zdjęcia wiszącego na ścianie, jakby spoglądającego na Thomasa, przypominającego o sobie tym spojrzeniem, upominającego się o uwagę. Nagle dla fotografa otaczająca go rzeczywistość i niedawne wydarzenia przestają istnieć, odgania modelki nerwowym ruchem ręki, krzyczy na nie zdenerwowany. Tajemnica powiększenia sama wraca do niego, na siłę łącząc rozsypane epizody filmu w linearną historię. To częsty chwyt narracyjny: tajemnica, która sama prosi się o rozwiązanie, której właściwie nie chcemy ulec, ale nie możemy się oprzeć. Odczytując film poprzez ten klucz, można część epizodów „błądzenia” potraktować jako opór bohatera przed zewem zagadki powiększenia. Po raz pierwszy znika poczucie kontroli, nietykalności, a pojawia się strach. Świadectwem bezradności Thomasa może być to, że z jakiegoś powodu pojawił się na domniemanym miejscu zbrodni bez aparatu, stanowiącego integralny element jego postaci. Wyobraźmy sobie dra House’a bez jego laski – przez ten krótki moment jest to inna postać. Odzworowane jest to w sposobie zachowania: spojrzenie pozbawione jest już tej pewności siebie, ruchy pozbawione energii. Również w ostatniej scenie z mimami mamy do czynienia z czymś podobnym, gdy bohater obserwuje, jak pod jego stopy spada „rzucona” przez mimów „piłka”. Zmuszony jest odstawić na moment swój aparat, pozbawić się narzędzia, które zapewniało mu kontrolę, powodowało, że to on był tym, który kierował mocą uwagi, kreując obrazy, może nawet historie, z niczego, tj. z semiotycznego chaosu. Tutaj piłka dotarła do niego już uformowana poprzez zachowanie, uwagę mimów. Nawet zignorowanie tej „piłki” byłoby już tylko reakcją. Podczas gdy w większości sytuacji pozostawał on w znacznym stopniu niezależny od tego, w czym uczestniczył, to w przypadku tych dwóch sekwencji wydarzeń – spotkania z mimami przy korcie tenisowym i zaangażowania się w tajemnicę sfotografowanej pary w parku – inicjatywa nie należała już do niego. Bycie mimem jest w istocie

wprowadzaniem innych w niezrozumiałe dla nich, bo bezpośrednio niedostrzegalne, sytuacje. Odwrotnie mechaniczna reakcja tłumu, w który zostało rzucone trofeum – gitara, przyczyna oczywista dla każdego uczestnika. Można powiedzieć, że swoistym „mimem” była dla Thomasa tajemnicza nieznajoma i jej histeryczna reakcja na zrobione jej zdjęcia. Dlaczego odebranie tych zdjęć jest dla niej takie ważne? To nie główny bohater kieruje tu swoją uwagą (i widza) – to do niej należała inicjatywa. W tym momencie nie było już odwrotu, spłot „uwagi” wykreował przedmiot: „tajemniczą historię”, rzecz godną dzieła filmowego.

Rozszerza się więc znaczenie *Powiększenia* – nie jest to już opowieść o fotografii, to opowieść o uwadze, której fotografia (a i film jako taki, który jest w istocie fotografią w ruchu) jest swego rodzaju uosobieniem, konkretyzacją. Bo czy w momencie gdy fotografia stała się formą sztuki, to nie uwaga fotografa, zamiast przedmiotu znajdującego się na zdjęciu, nabiera centralnego znaczenia?

Summary

Michelangelo Antonioni's *Blow up* as a study of an act of photographing: A semiotic generalisation

In this paper I try to interpret seemingly outdated portrayal of a photographer in Michelangelo Antonioni's *Blow up* as a valid and still relevant illustration of what is essentially a semiotic act of creating an object in a symbolic space. I describe this act as a function of paying attention towards a certain detail amidst the chaos. I argue for the importance of interaction between different subjects' attention in such an act as opposed to ascribing the major role to the object's inherent properties. The semiotic creation is contrasted with the passive semiotic participation, the first being a traumatic and singular experience. Lastly, I distinguish a certain unstable type of object created: a mystery, the driving force of a film plot.

Słowa kluczowe: Antonioni, film, fotografia, semiotyka, tajemnica, tworzenie, uwaga

Keywords: Antonioni, movie, photography, semiotics, mystery, creation, attention