

# Rafał Koschany

---

## Powiększenie jako film potencjalny

---

Studia Kulturoznawcze nr 1 (3), 161-166

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## RAFAŁ KOSCHANY

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
Instytut Kulturoznawstwa

### **Powiększenie jako film potencjalny**

W sprawie *Powiększenia*, a zwłaszcza w sprawie formułowanych wprost kłopotów z jego interpretacją, ośmielam się zabrać głos jedynie w otoczeniu (i z powodu) innych tekstów, powstałych jako swego rodzaju badawcze zadanie<sup>1</sup>. Okazuje się, że – pomimo wielu interpretacji oraz wielu deklaracji na temat „interpretacji niemożliwej” *Powiększenia* – film ten jest ciągle otwarty: na nowe interpretacje i na nieoczekiwane konteksty. Każda z kolejnych prób może, oczywiście, podlegać dalszym komentarzom i polemikom, ale w takich właśnie momentach tym bardziej widać, że tekst wyjściowy, pozostając ciągle tym samym tekstem, może być impulsem do tworzenia interpretacji rozbieżnych czy wręcz przeciwstawnych<sup>2</sup>. Można tu przywołać wyznaczenie, jakie Roland

---

<sup>1</sup> Zaczynem pomysłu, w ramach którego – właśnie jako swoiste zadanie „na zamówienie” – powstały kolejne interpretacje *Powiększenia*, były zajęcia z Semiotyki kultury, prowadzone w Instytucie Kulturoznawstwa UAM przez dr Agnieszkę Dodę-Wyszyńską. Prezentujemy kilka wybranych tekstów z tej grupy oraz kilka napisanych specjalnie do niniejszej, „warsztatowej” części „Studiów Kulturoznawczych” [przyj. red.].

<sup>2</sup> Dla porządku warto przytoczyć: R. Ciarka, *Pomiędzy pokusą a upokorzeniem*, „Kwartalnik Filmowy” nr 12–13/ 1995–1996; A. Garbicz, *Powiększenie*, w: idem, *Kino wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia 1960–1966*, Wyd. Literackie, Kraków 1996; U. Czartoryska, *Obraz fotograficzny – od „Piekiła” Rauschenberga do „Powiększenia” Antonioniego*, „Poezja” 1/1972; K. Dorczyk, *Tout autre chose*, „Arkusze” 10/1997; R. Eberweini, *Tekst wzorcowy „Powiększenia”*, tłum. W. Damsz, w: W. Godzic (red.), *Interpretacje dzieła filmowego. Antologia przekładów*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1993; M. Jankun, B. Dopart, *Prawda – sztuka – egzystencja. O wymiarach sensu w „Powiększeniu” Antonioniego*, „Kino” 9/1987; I. Kolasińska, *„Demon gry” święci triumf: „Powiększenie” Antonioniego, czyli o klęsce możliwości ludzkiego poznania w świecie pozorów*, „Studia Filmoznawcze” 1989, t. VIII; B. Konopka, *„Powiększenie”, czyli struktura filmu a fotografia*, w: B. Zmudziński (red.), *Michelangelo Antonioni*, Rabid, Kraków 2004; J. Łotman, *Problemy semiotyki i tendencje kina współczesnego*, w: idem, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983; R. Marszałek, *„Powiększenie” jako żart*, „Kino” 9/2000; A. Pitrus, *„Blow up” i „Blow out” – dwa warianty autotematyzmu*, w: B. Zmudziński (red.), *Michelangelo Antonio-*

Barthes skierował do Michelangela Antonioniego: „Pana sztuka polegała zawsze na pozostawianiu znaczenia otwartego, jakby nierozstrzygniętego, pełnego wątpliwości”<sup>3</sup>.

1. Wyjaśnień zapisanych na etapie początkowych intuicji można doszukiwać się co najmniej na trzech poziomach. Pierwsza odpowiedź wiąże się z teorią arcydzieła, które – by przypomnieć znaną tezę Marii Janion – inspirować kolejne pokolenia interpretatorów, samo pozostaje sobą. Arcydzieła, pisze Janion, „identyfikujemy dość nieomylnie – ze względu na ich »twardą«, nienaruszalną, wyraźnie obrysowaną tożsamość”<sup>4</sup>. Arcydzieło, trzeba dodać, w stosunku do swych mnogich interpretacji pozostaje w paradoksalnej relacji. Z jednej strony nie potrzebuje ich (jest samowystarczalne), niechętnie się im poddaje (wobec metod interpretacji pozostaje pojedynczością) oraz woli milczenie (stajemy wobec arcydzieła oniemiałi: wszystko zostało już powiedziane). Z drugiej strony natomiast wymaga wielokrotnej lektury (wspomniana niemota może być dzięki temu przezwyciężona), stawia ciągle pytania (odnawiane wraz z nowymi kontekstami lektury), a w konsekwencji „produkuje” wciąż nowe interpretacje.

Pozostaje odpowiedzieć na pytanie o ową wielość interpretacji. W przypadku dzieł potencjalnych, jak ujął to w *Filozofii przypadku* Stanisław Lem<sup>5</sup>, a *Powiększenie* z pewnością takim dziełem potencjalnym jest, na wielość jesteśmy po prostu skazani. W systemowym języku Lema proces ten opisany jest następująco:

Gdy układ bodźczy, jakim jest dzieło, przedstawia ogromną złożoność i gdy jest programem sterowniczym pełnym luk, czyli bogato interpretowalnym, mając swobodę wyboru taktyki i strategii odbioru czytelnik może „dostrzegać” to, co „nie całkiem” i „niekoniecznie” jest w dziele, i tym samym wyróżnia w nim kody, jakich tam może i nie ma<sup>6</sup>.

I na swój sposób Lem umieszcza wszystkie te interpretacje w jakimś „kosmosie”, który można by pewnie najogólniej nazwać kulturą, gdzie z biegiem czasu dochodzi do swoistej „stabilizacji sensów”. Niektóre interpretacje oka-

---

ni; A. Sandauer, *Zstąpienie Eneasza do piekieł*, w: idem, *Matecznik literacki*, Wyd. Literackie, Kraków 1972; S. Sikora, *Kłopoty ze znaczeniem: „Powiększenie”*, w: idem, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki i Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2004; P. Wojtasik, *Psychologia „Powiększenia”*, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4363> [13.11.2012].

<sup>3</sup> R. Barthes, *Drogi Michelangelo!*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 6/1994, s. 160.

<sup>4</sup> M. Janion, *Teoria literatury ze stanowiska teorii arcydzieł literackich (Historia literatury a historia idei)*, w: eadem, *Odnawianie znaczeń*, Wyd. Literackie, Kraków 1980, s. 312.

<sup>5</sup> S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, t. I, Wyd. Literackie, Kraków 1975, s. 251.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 137.

zują się lepsze, niektóre mniej ważne, w każdym razie to, co z nich pozostaje, podlega pewnym mechanizmom samoregulacji. W zupełnie innym trybie, ale w podobnym kontekście, bo zapytany wprost o konflikt interpretacji, wypowiedział się na ten temat Hans-Georg Gadamer: „Wolałbym mówić o współzawodnictwie interpretacji, tak że w ostateczności możliwe jest tutaj rozróżnienie w kategoriach adekwatności i nieadekwatności interpretacji”<sup>7</sup>.

Ostatecznym kodyfikatorem pozostaje wyjściowy tekst – jako lustro prawdy dla kolejnych interpretacji, ale także jako nieustające źródło powstawania nowych. Niewiele jest filmów, które doczekały się tak wielkiej liczby interpretacji, tak różnych i tak często wykluczających się jak dzieło Antonioniego. Metafora powiększenia / powiększania – jako metody dochodzenia do prawdy – w obliczu wielości interpretacji tego filmu staje się więc szczególnie przydatna, by ten fenomen zobrazować.

2. W wyjaśnieniu drugim należy się odwołać do teorii znaku. To semiotyczne zaplecze pojawia się w większości prób interpretacji *Powiększenia* (co ujawnia się już w samych ich tytułach) i właściwie trudno dziś z całą pewnością orzec, czy rzeczywiście kontekst ten sam się narzuca, czy też jest naturalnym gestem powtórzenia – z koniecznym odwołaniem do klasycznego tekstu Jurija Łotmana. Właśnie Łotman zdecydowanie stwierdził, że dzieło to jest „filmem analizy”, a jego „więź z problemami semiotyki filmowej jest szczególnie oczywista”<sup>8</sup>. Co ciekawe, niezależnie wypowiedział ową intuicję Roland Barthes, znajdując w *Powiększeniu* „kryzys znaczeniowy na poziomie tożsamości zdarzeń”<sup>9</sup>. Nie można także nie uwzględnić, co Łotman wyraźnie sugeruje, świadomego recypowania przez Antonioniego tego, co w połowie lat 60. XX wieku działo się w strukturalno-semiotycznych dyskusjach na temat rozumienia świata, człowieka, wreszcie sztuki.

Odnosząc się do samej teorii znaku i jej ewentualnej obecności w dziele Antonioniego, warto powołać się na konstatację Alicji Helman. Jedną z cech charakterystycznych twórczości Antonioniego opisała ona, nawiązując do binarnej struktury znaku, jako „*signifiant* z dwuznacznymi i niejasnymi *signifiées*”<sup>10</sup>. Świat dla bohatera, a więc i pośrednio dla widza, naszpikowany jest wieloma nieoczywistymi, zwracającymi na siebie uwagę znakami, w których poziom uchwytniej zewnętrżności – *signifiant* – nie odpowiada jakiemuś konkretnemu *signifié*. Albo inaczej: znaki te podszyte są rozpleniającą się wieloznacnością. Mniej ważne w tej chwili, na ile „zaplanowaną” przez Antonioniego; raczej jest tak, że opowiedziana historia, opowiedziana także za pomocą tych zewnętrz-

<sup>7</sup> H.-G. Gadamer, P. Ricoeur, *Konflikt interpretacji*, tłum. I. Sosnowski, w: M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie*, t. IV, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1994, s. 78.

<sup>8</sup> Por. J. Łotman, *Problemy semiotyki...*, s. 188.

<sup>9</sup> R. Barthes, *Drugi Michelangelo!*, s. 161.

<sup>10</sup> A. Helman, *O Antonionim (nieco) inaczej*, „Kino” 12/2001, s. 53.

nych znaczących, jest do tego stopnia hermetycznie zapętlona, iż znaczone – przez system skomplikowanych odniesień – na zmianę mnożą się i znikają.

Główny wątek fabularny *Powiększenia* do takich właśnie wniosków prowadzi. Jego bohater Thomas na powiększanych zdjęciach dostrzega zapis zbrodni, jej swoisty znak. Cała następująca potem kryminalna przygoda bohatera polega na odszukaniu znaczenia znaku, dopasowaniu *signifié* do *signifiant*. Proces ten zachodzi zarówno na poziomie ontologicznym (sfotografowany przypadkowo trup: dlaczego najpierw był, a potem zniknął?), jak i epistemologicznym (układane w różnej kolejności zdjęcia: co tak naprawdę się wydarzyło?).

Zgodnie z najwcześniejszym tekstem filmowo-semiotycznym Barthes'a<sup>11</sup> można by powiedzieć, że nastąpiło tu świadome rozsunięcie znaku filmowego: część ośrodkowa (bardziej skonwencjonalizowana) została zdominowana przez część peryferyjną (bardziej zindywidualizowaną). Barthes ostrzegał wprawdzie przed przekraczaniem w ten sposób granic zrozumiałości, ale w tym przypadku odbyło się to z korzyścią dla filmu. *Powiększenie* bowiem, dzięki owej nieoczywistości znaku, domaga się ciągłych interpretacyjnych ponowień.

Warto także postawić pytanie – jeśli zgodzimy się z tezą Łotmana o rejestrowaniu przez Antonioniego pewnych problemów dyskutowanych w ówczesnej humanistyce – czy cała ta skomplikowana kwestia znaku w *Powiększeniu* nie jest zapowiedzią fermentu, który właśnie w połowie lat 60. XX wieku miał miejsce. Wówczas autor *Przygody* nie byłby artystą rozprawiającym się w swej sztuce z problemami natury semiotycznej, ale znacznie więcej – uwzględniającym już echa przełomu poststrukturalistycznego. W kolejnych wystąpieniach z tego okresu Barthes'a czy Derridy mamy bowiem do czynienia raczej z dekonstrukcją pojęcia znaku – nie rezygnuje się z niego wprawdzie, ale odpowiedniość *signifiant* do *signifié* podawana jest w wątpliwą. Być może zatem w namyśle nad interpretacją *Powiększenia* należy szukać nie znaku, jakkolwiek byłby on oryginalny, ale – używając Derridiańskiego języka – nierozstrzygalników. Nie widzę jednak powodu, by upierać się, że Antonioni jawi się tu jako wizjoner, przepowiadający w swym filmie owe znaczące przesunięcia w myśleniu o procesach semiozy, bowiem fakt, że artyści wyprzedzają swą twórczością jakąś epokę rozwoju myśli, nierzadko miał miejsce w historii. Artyści widzą/ wiedzą więcej.

3. Kolejna sprawa dotyczy tematyki filmu. Nie ma oczywiście sensu relacjonować zdarzeń, które obserwujemy na ekranie, jednak ich przebieg wskazuje na pewną ogólną cechę twórczości Antonioniego – większość opowiedzianych

---

<sup>11</sup> Por. R. Barthes, *Problem znaczenia w filmie*, tłum. M. i M. Hendrykowscy, w: A. Helman, J. Ostaszewski (red. ), *Film: język – rzeczywistość – osoba*, Zakład Semiotyki Logicznej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1992, ss. 17–18; także: M. Raczewa, *Barthes a sprawa języka filmu*, „Kino” 11/1971; A. Helman, *Roland Barthes*, w: eadem, *Historia semiotyki filmu*, t. I, Zakład Semiotyki Logicznej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1991.

przez niego historii ma niezdeterminowany charakter, to jest przebiega w niby liniowy sposób, ale najważniejsze zdarzenia pojawiają się bez konkretnej przyczyny i konkretnego celu. W związku z tym działania bohaterów – oraz usiłowania interpretacyjne widzów – stanowią próbę znalezienia jakichkolwiek motywacji w tym względzie. W cytowanym fragmencie „listu” Barthes’a zostało to sformułowane następująco: „W gruncie rzeczy, w tkance Pana filmów tkwi stała krytyka, bolesna a zarazem surowa, tego silnego piętna znaczeniowego, które zwie się przeznaczeniem”<sup>12</sup>.

Tak jest również z *Powiększeniem*. Rozdział z *Semiotyki filmu* Łotmana pokazuje, że film ten może być także odbierany jako film o interpretacji – zdarzeń, rzeczywistości, wreszcie sztuki. „Epizod centralny” utworu, gdzie indziej nazwany jego „semiotycznym rdzeniem”<sup>13</sup>, czyli proces wywoływania przez Thomasa kolejnych zdjęć oraz powiększanie zagadkowego fragmentu sfotografowanej rzeczywistości, to moment uświadomienia sobie niezrozumiałości „tekstu”. Łotman twierdzi dalej, że jest to konieczny etap na drodze do nowego rozumienia, dlatego powiększanie może być rozumiane jako szereg zabiegów umożliwiających interpretację konkretnego wydarzenia, które – gdyby patrzeć tylko na jego powierzchnię – pozbawione jest głębszego sensu. Co ciekawe, sposób postępowania opisany przez Łotmana wprost odpowiada interpretacyjnej metodzie, którą Barthes niezależnie nazwał „działalnością strukturalistyczną”<sup>14</sup>. W analizie Łotmana czytamy:

Zgodnie ze zwyczajem historyk oraz kryminolog uważają za swój cel odtworzyć życie na podstawie dokumentu. Tutaj zaś cel jest inny – zinterpretować życie za pomocą dokumentu, ponieważ widz przekonuje się na własne oczy, że bezpośrednia obserwacja życia jeszcze nie chroni przed popełnieniem poważnych błędów. Stwierdzony naocznie fakt bynajmniej nie jest oczywisty. Reżyser upewnia widzów o tym, że życie należy rozszyfrowywać. Operacje, za pomocą których to się dokonuje, w zdumiewający sposób podążają drogami analizy strukturalno-semiotycznej [...]”<sup>15</sup>.

*Powiększenie* jako wykład z teorii interpretacji zawiera też szczególnie ważny wątek sztuki. Obserwujemy go na przykładzie fotografii (i jej znaczenia w życiu, nie tylko zawodowym, Thomasa) jako swego rodzaju medium umożliwiającego poznanie prawd rzeczywistości. Tylko dzięki sztuce udaje się te prawdy odkryć – albo przynajmniej skonstatować, że w ogóle są. Filmowe zdjęcia występują tu znów jako znaki, dopiero przez nie daje się odkryć znaczenie. Z poprzednich uwag wynika, że droga do tego znaczenia może być

<sup>12</sup> R. Barthes, *Drogi Michelangelo!*, s. 161.

<sup>13</sup> J. Łotman, *Problemy semiotyki...*, ss. 188, 192.

<sup>14</sup> R. Barthes, *Działalność strukturalistyczna*, tłum. A. Tatarkiewicz, w: idem, *Mit i znak. Eseje*, oprac. J. Błoński, PIW, Warszawa 1970.

<sup>15</sup> J. Łotman, *Problemy semiotyki...*, ss. 192–193.

długa, kręta, wreszcie całkowicie ślepa, ale być może nie mamy już innego wyjścia. Niezbyt to optymistyczna diagnoza naszych zdolności percepcyjnych i umysłowych: nie mamy już wglądu w istotę rzeczy, nie potrafimy bezpośrednio wnikać w sedno rzeczywistości, potrzebujemy medium, znaku, który odwoła nas do innego znaku. I znów: możemy zatrzymać się na jego powierzchni, możemy pobłądzić, kluczyć pomiędzy rozdwarzającymi się odniesieniami, ale także możliwe jest w tym procesie olśnienie, by nie powiedzieć wprost: wybuch znaczenia (*blow up*).

Kryminalna zagadka opowiedziana w filmie nie zostaje ostatecznie rozwiązana, ale – jak w kryminale – ważny jest sam proces dochodzenia do prawdy. W tym sensie *Powiększenie* jest metakrytyczną wypowiedzią na temat możliwości sztuki w ogóle, ale także na temat procesów poznawczych człowieka. Niemożność dokonania w procesie odbioru filmu znaczących powiązań (*signifiant z signifié*, skutków z przyczynami) sprawia, że dzieło Antonioniego staje się metawypowiedzią na temat interpretacji w ogóle.

## Summary

### **Antonioni's *Blow up* as a potential movie**

In this essay the author attempts to discuss Michelangelo Antonioni's *Blow up* as a "potential movie" (according to Stanisław Lem's notion of "potentiality"). It is because, first, this movie is a masterpiece that challenges the viewer to form and reform his/her interpretations. Second, Antonioni included his movie a lot of mysterious signs and signals without making a clear explanation of their meaning. Third, the plot of this movie can be understood as a story about interpretation (searching for the truth or answering to the criminal riddle). Indeed, those features substantiate the insight that author submits.

**Słowa kluczowe:** Antonioni, film potencjalny, znak, znaczenie, interpretacja

**Keywords:** Antonioni, potential movie, sign, meaning, interpretation