

# „Obraz” w *Powiększeniu* – problem focalizacji

WOJCIECH MICHERA

Wśród niezliczonych „obrazów w filmie”, które w jakiś sposób problematyzują „obraz filmowy”, szczególne miejsce zajmuje słynna sekwencja fotograficznej rekonstrukcji wydarzeń z *Powiększenia* Antonioniego (*Blow-Up*, 1966). W tej krótkiej analizie staram się zwrócić uwagę na rolę, jaką w jej konstrukcji odgrywa najbardziej wizualna spośród kategorii narratologicznych, mianowicie „fokalizacja”.

\* \* \*

Termin „fokalizacja” wprowadził do badań teoretycznoliterackich w latach 70. Gérard Genette, starając się w ten sposób odróżnić w opowiadaniu literackim narracyjny „głos” (pytanie: kto mówi?) od „spojrzenia” (pytanie: kto patrzy?)<sup>1</sup>. Ponieważ te dwie czynności wzajemnie się nie wykluczają, łatwo o nieporozumienie – typowe dla wcześniejszych prac teoretycznoliterackich zajmujących się od lat 40. zagadnieniem „punktu widzenia” w narracji; oba pytania były w nich stosowane w gruncie rzeczy wymiennie (co w istocie można uznać za kontynuację nowożytnego złudzenia polegającego na utożsamieniu spojrzenia, widzącego oka, ze świadomością i podmiotowością). Tymczasem wprawdzie z określonego punktu widzenia nie tylko się patrzy, ale i mówi, jednak mówiąc, można przyjąć cudzy punkt widzenia.

W ujęciu Genette’a focalizacja jest szczególnym aspektem narracji, techniką retoryczną, pewnego typu stylizacją (albo „filtrem”, jak mówi Seymour Chatman, niechętny samemu pojęciu focalizacji)<sup>2</sup>, polegającą na przedstawianiu opowiadanej historii w perspektywie określonej przez jedną z postaci. Według tej koncepcji (pomijając oczywiście wiele jej niuansów), narracja może być:

1. niesfokalizowana (fokalizacja na poziomie „zero” – narrator mówi czytelnikowi więcej, niż wie postać występująca w scenie);
2. sfokalizowana wewnątrz (w skrajnej postaci – narrator wie tylko to, co postać);
3. sfokalizowana zewnątrz (beznamiętna niczym oko kamery obserwacja innej postaci, nieprzenikająca do jej wnętrza i nieeksponująca jej motywów działania, myśli, uczuć, doznań).

W drugiej połowie lat 70. Genette’owską koncepcję focalizacji rozwija, ale zarazem radykalnie zmienia Mieke Bal, autorka klasycznych prac z tej dziedziny<sup>3</sup>. Zauważa ona mianowicie, że:

Po pierwsze, trzypunktowa klasyfikacja Genette’a jest oparta na dwóch odmiennych kryteriach. Różnicę między punktem pierwszym i drugim określa pozycja pa-

trzącego (podmiotu focalizacji), natomiast między drugim i trzecim – przedmiotu focalizacji. „Zewnętrzność” punktu trzeciego nie dotyczy zatem instancji ogniskującej, „obserwatora”, ale focalizowanego, „obserwowanego” przedmiotu, co jednak przypomina tylko, że focalizacja jest relacją.

Po drugie, focalizacja nie jest narracją (w węższym znaczeniu słowa) ani jej szczególnym aspektem lub techniką. Nie jest nią nawet wtedy, gdy narracja stara się precyzyjnie oddać słowami to, co widzi narrator. Focalizacja jest czynnością konsekwentnie niewerbalną – relacją między podmiotem i obiektem percepcji (choć niekoniecznie wzrokowej). W procesie narracyjnym (narracja w szerszym znaczeniu) działają zatem dwie uzupełniające się procedury: werbalna (narracja) i niewerbalna (focalizacja).

Dlatego też, twierdzi Bal, nie istnieje coś takiego, jak narracja neutralna, niezogniskowana. Jeśli narrator w utworze narracyjnym przyjmuje punkt widzenia jednej z postaci diegezy, mówimy wówczas o focalizacji wewnętrznej lub wewnątrzdiegetycznej (czasami zresztą funkcję intradiegetycznego focalizatora przejmują kolejno dwie lub kilka różnych postaci). Co się jednak dzieje, gdy opowieść nie ogniskuje się w żadnej z postaci diegezy? Według Genette’a – mamy wówczas do czynienia z focalizacją na poziomie „zero”; według Bal – brak focalizacji wewnętrznej oznacza jedynie, że narracja jest zogniskowana zewnętrznie, ekstradiegetycznie (sytuacji tej nie należy oczywiście mylić ze wspomnianą przed chwilą „focalizacją zewnętrzną” Genette’a). Domniemana *focalisation degré zéro* nie wyznacza więc jakiegoś podstawowego, bezwzględного, neutralnego poziomu narracji, który w pewnych okolicznościach ulega stylizacyjnej modyfikacji (focalizacji), lecz sama jest określoną formułą, której charakterystyczną cechą jest ukrywanie określonego („ideologicznego”) podmiotu focalizacji w konstrukcji formalnej. Focalizatorem ekstradiegetycznym w tekście literackim jest bowiem z zasady ekstradiegetyczny narrator, ale ta tożsamość „personalna” („narrator-focalizator”) nie oznacza tożsamości „funkcjonalnej”. I nie ma przy tym znaczenia, czy chodzi o narrację w trzeciej osobie (tzw. trzecioosobowe centrum świadomości), czy w pierwszej (narracja retrospektywna), ta różnica bowiem dotyczy tożsamości narratora, ale nie focalizatora.

Konsekwencje zmian zaproponowanych przez Mieke Bal – traktowanych czasem jako zaledwie korekta w stosunku do koncepcji Genette’a – są bardzo poważne, w istotny sposób zmieniają bowiem rozumienie ogólnego procesu przekształcania fabuły w tekst (także filmowy), czyli jej dyskursywizacji (ekranizacji?). Przypomnijmy więc, że w całej historii teorii narracji – począwszy od *Poetyki* Arystotelesa, a w bliższych nam czasach od formalistów rosyjskich – w ogólnej strukturze narracji wyróżnia się dwa podstawowe poziomy:

- porządek opowiadanych zdarzeń, czyli fabułę (*praxis-pragmata* Arystotelesa; *fabula, histoire, story, diegeza...*);

- porządek ekspozycji tych wydarzeń, czyli tekst (*muthos* Arystotelesa; *sjużet, discourse, récit, plot...*).

Gérard Genette przyjmuje w zasadzie tę dwupoziomową konstrukcję, choć włącza do niej „narrację” rozumianą jako czynność (realną lub fikcyjną), proces przekształcania fabuły i wytwarzania tekstu. Model ten można więc przedstawić następująco:

Tekst narracyjny  
*signifiant*

[narracja]

Fabula  
*signifié*

Mieke Bal rzecz komplikuje, jak pisałem, wprowadzając jeszcze jedną oprócz narracji procedurę transformacji fabuły (jeszcze jedną *opération*) – „ogniskowanie”. W ten sposób cały proces dokonuje się w dwóch etapach i na trzech poziomach:

A) Tekst narracyjny  
*signifiant*

[narracja]

Opowiadanie  
*signifié*

B) Opowiadanie  
*signifiant*

[fokalizacja]

Fabula  
*signifié*

W ujęciu Mieke Bal:

A) Tekst jest znarratyzowanym opowiadaniem. Mówiąc inaczej: opowiadanie zostaje skonkretyzowane w tekście wytwarzanym przez narratora. Tekst to *signifiant*, jego *signifié*, to opowiadanie. To samo opowiadanie można rozmaicie narratyzować, tworząc różne teksty; przykład: *Zamek* Kafki napisany pierwotnie w 1. osobie, potem zaś w 3. – to dwa różne teksty będące efektem znarratyzowania tego samego opowiadania.

B) Opowiadanie (fr. *récit*) jest sfokalizowaną fabułą. Mówiąc inaczej: fabuła zostaje ujęta w specyficznej perspektywie – seria modyfikacji odnoszących się do czasu, selekcji i dystrybucji informacji przekształca fabułę w opowiadanie. Opowiadanie to *signifiant*, jego *signifié* to fabuła. Tę samą fabułę można rozmaicie fokolizować, tworząc różne opowiadania; przykład: historia Hamleta w wersji Shakespeare’a (*The Tragedie of Hamlet*) i Toma Stopparda (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*).

(Należy zwrócić tu uwagę na pewną niedogodność terminologiczną związaną z tą potrójną stratyfikacją: francuskie *récit* odpowiada zazwyczaj temu, co formalści określali jako *sujet*, zaś angielskie *story* – *fabule*. W pracach Mieke Bal – pisanych po francusku i w ich angielskich tłumaczeniach – oba te terminy oznaczają tę samą, wyodrębnioną właśnie kategorię, którą nie bez wahania tłumaczę na polski jako „opowiadanie”, przy czym słowo to trzeba czytać w jego aspekcie czynnym, odczasownikowym. W gruncie rzeczy jednak – pamiętając, że chodzi o skutek aktywności nie werbalnej, lecz wizualnej bądź zmysłowej – powinno się raczej mówić o „ujęciu” albo „wizji”).

Pojęcie fokolizacji służy więc czemuś więcej niż tylko próbie sformalizowania tych szczególnych sytuacji narracyjnych, w których przyjmuje się punkt widzenia jednej z postaci albo nawet które przedstawiają aktywność percepcyjną tej postaci. W istocie przeformułowaniu podlegają zasady działania całego „aparatu narracyjnego”, ponieważ zostaje w nim dodatkowo wyodrębniony aspekt dynamiczny, nie zawsze dobrze widoczny w ujęciach czysto formalistycznych. Potrzebę wyróżnienia takiej dodatkowej instancji można zresztą dostrzec u wielu innych teoretyków literatury. Tak można rozumieć nawet propozycję Genette’a, by do pary *histoire/récit* dodać *narration* rozumianą jako „proces wytwarzania tekstu”. Także Barthes pod koniec lat 60. odchodzi od pojęcia „struktury”, zastę-

pując je procesualną „strukturyzacją” (i to dokonywaną przez czytelnika). Zależy mi jednak szczególnie, by „fokalizację” Mieke Bal zestawić tu – choćby pobieżnie – z kategorią *plot* wziętą z prac teoretyczno- i krytycznoliterackich Petera Brooksa.

(Jak przetłumaczyć na polski angielskie *plot*? Oczywiście, w tym kontekście, narratologicznym, nie ma innego wyjścia – jako „intrygę”. Choćby dlatego, że w angielskich tłumaczeniach książek Paula Ricoeura, analizujących *Poetykę* Arystotelesa i kluczową w nim kategorię *muthos* – książek, które Brooks bardzo poważnie bierze pod uwagę – jako *plot* tłumaczy się francuską *l'intrigue*<sup>4</sup>. Polskie ucho jednak nie od razu odnajduje w „intrydze” jej źródłową cechę [łac. *intricare*: plątać, wikłać, gmatwać], którą z kolei dobrze oddaje prawie-homonim angielskiego rzeczownika, mianowicie – „splot”. Można żałować, że słowo to nie uległo leksykalizacji teoretycznoliterackiej, jak choćby pokrewny znaczeniowo, także zaczerpnięty z techniki tkackiej, zachowujący skomplikowaną przestrzenność splotu, tekstowo-tekstylny – mający jednak inne znaczenie – „wątek”).

W *Reading for the Plot* Petera Brooksa czytamy więc: *Intryga* [plot], *jak mi się wydaje, w istocie przecina na ukos rozróżnienie „fabula/sjużet”, w ten sposób, że mówić o intrydze, to rozważać zarazem elementy historii oraz ich uporządkowanie. Intryga może być rozumiana jako aktywność interpretacyjna wywołana odróżnieniem [pojęć] sjużet i fabula, jako sposób, w jaki używamy jednego przeciw drugiemu*<sup>5</sup>.

„Intryga” zatem (*plot*) nie jest według Brooksa jeszcze jednym elementem przyjętej w poetyce typologii, który można by dołączyć (obok dwóch już uznanych: *sjużet* i *fabula*) do sformalizowanego modelu narracji; nie jest jednym z elementów, lecz łączącym je „splotem” – to *dynamiczna, formująca siła narracyjnego dyskursu, aktywny proces „sjużetu” pracującego na „fabule”, dynamika jego interpretacyjnego porządkowania*. Bez wątpienia więc *plot* pełni u Brooksa podobną funkcję, co *récit* u Mieke Bal. (Dodajmy dla jasności: jest tak, nawet jeśli wytwarzane w procesie ogniskowania „opowiadanie”, *récit*, zostaje jednak przez holenderską badaczkę nieco ryzykownie dołączone do modelu jako jego trzeci element. Warto pamiętać, że wszelkie narratologiczne konceptualizacje nie opisują żadnej przedmiotowej rzeczywistości, lecz usiłują jedynie stworzyć jak najwydajniejszy język analizy).

Na czym więc polega różnica? Dlaczego Brooks konsekwentnie pomija w swojej książce pojęcie fokalizacji i związane z tym ustalenia Mieke Bal? Otóż przede wszystkim dlatego, że kładzie on znacznie większy nacisk na czasowy aspekt tej narracyjnej dynamiki: jego *plot* to splatanie wydarzeń w sekwencyjny łańcuch (jak *mise en intrigue, emplotment*, w Ricoeurowskiej koncepcji „czasu narracyjnego”). Jak pisze: *Intryga, jako logika narracji, jak może się wydawać, jest czymś analogicznym do syntaksy znaczeń, które są w czasie rozwijane i zastępowane, znaczeń, które w inny sposób nie mogą być tworzone albo rozumiane; jest to strukturyzująca operacja właściwa tym przekazom, które rozwijają się poprzez czasowe następstwo*. Dotyczy to także czasu, który zajmuje lektura: radykalizując sformułowany przez Genette’a paradoks, że książka jest wprawdzie przedmiotem przestrzennym, ale realizuje się jak sekwencja i sukcesja, Brooks (zgodnie z tytułowym *Reading for the plot, czytanie ze względu na intrygę*, typowe raczej dla lektury naiwnej niż świadomej) podkreśla znaczenie siły, która wciąga czytelnika

w tok opowieści, od jej początku aż po zakończenie, która skłania go, by *czytać dalej*; będącej formą pożądania. Jak sam przyznaje, jest to punkt różniący go od Barthes'a: spośród 5 kodów uruchamianych podczas lektury, które Barthes wylicza w *S/Z*, dla Brooksa najważniejsze są dwa: proairetyczny i hermeneutyczny, czyli te, które muszą być dekodowane sukcesywnie i są „nieodwracalne” – ich kombinacja zdaniem Brooksa to właśnie *plot*. Tymczasem dla Barthes'a, jak wiadomo, najważniejsza jest szczególna symultaniczność dzieła literackiego, możliwość „powtórnej lektury”<sup>6</sup>.

Także Mieke Bal uważa, że logika narracji nie jest wyłącznie logiką sekwencji zdarzeń, ale również osadzania (*embedding*) hierarchicznie zorganizowanych poziomów narracji. Ponadto jej decyzja, by dynamiczny aspekt aparatu narracyjnego utożsamić z focalizacją, oznacza ujęcie go w wymiarze przestrzennym i wizualnym<sup>7</sup>. Fokalizacja, definiowana jako relacja między podmiotem i obiektem percepcji, konkretyzuje przedmiot lektury literackiej, wymusza niejako jego radykalną figuralność, nadaje mu masywność, przestrzenność, z samej lektury zaś czyniąc operację quasi-wizualną. (Nic więc dziwnego, dodajmy, że podejście takie skłoniło holenderską badaczkę do poszerzenia praktyk narratologicznych na obszar sztuk wizualnych; co ciekawe, jak doświadczenie zdobyte w pracy nad tekstami literackimi umożliwiło Bal analizę dzieł Rembrandta lub Caravaggia, tak też malarstwo pozwala jej jeszcze później powrócić z nowymi narzędziami do Prousta)<sup>8</sup>. I wprawdzie „narratologiczna” lektura obrazu malarskiego ma z konieczności charakter w jakiejś mierze „diachroniczny” (choć nie w sensie porządku czasowego fabuły, którą obraz miałby rzekomo ilustrować), to z drugiej strony – dzieło literackie, jako dzieło focalizowane (a nie tylko narratywizowane), nabiera charakteru względnej synchroniczności.

Nie trzeba oczywiście przypominać, że jeśli nawet fabuła sprawia na nas wrażenie „tego, co się naprawdę zdarzyło”, i co następnie jest eksponowane w tekście (literackim bądź filmowym), to jest to tylko efekt „iluzji mimetycznej”; w istocie to właśnie fabuła (diegeza) stanowi konstrukcję, jaką tworzy czytelnik/widz na podstawie tego, co jedynie realnie ma do dyspozycji, mianowicie na podstawie tekstu/obrazu<sup>9</sup>. Jednak owa wykonywana przez czytelnika praca rekonstrukcyjna („interpretacja”) jest przedłużeniem pracy dokonującej się już w samym tekście, swoistego „procesu pierwotnego”, siły torującej drogę obrazom, „deformującej” (fabularny) oryginał, „oryginalny” (rzekomo) porządek wydarzeń, które *pozostają nieosiągalne dla interpretacji tak długo, póki nie zostaną splecione [plotted]* (mówi Brooks), czy też *sfokalizowane* (mówi Bal).

\* \* \*

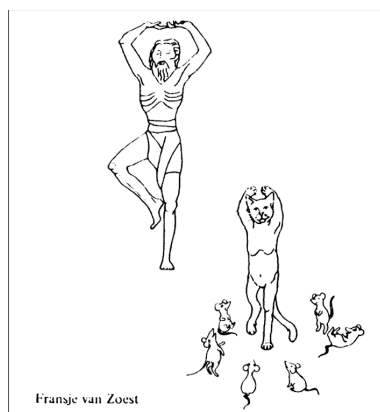
Różnica między Brooksem i Bal, choć istotna, nie jest nieprzekraczalna. Podobieństwo zresztą staje się tym większe, że – jak stwierdza Brooks pod koniec swojego programowego tekstu – *pojęciem prawdopodobnie bardziej interesującym niż intryga [plot] jest jej splatanie [plotting], owe chwile, w których możemy uchwycić aktywną pracę strukturyzowania, ujawnioną bądź dramatyzowaną w tekście*<sup>10</sup>.

Tak opisaną sytuację (*aktywna praca strukturyzowania, ujawniona bądź dramatyzowana w tekście*) z całym spokojem można określić jako po prostu focalizację intradiegetyczną. Co ciekawe, także Brooks, choćby na chwilę

skupia uwagę na sferze doświadczenia wizualnego, przywołując w charakterze przykładu (*a nice exemple*) proces „splatania” tekstu dokonujący się nie w literaturze, lecz w filmie – właśnie interesującą nas scenę z filmu Antonioniego *Powiększenie* (*Blow-Up*). Przeczytajmy cały ten fragment: *Fotograf-protagonista próbuje zrekonstruować to, co się wcześniej tego dnia wydarzyło w londyńskim parku, powiększając zrobione tam fotografie – i powiększając części powiększenia – oraz układając je w intencjonalną sekwencję. Tym, co go skłania do rekonstrukcji, jest spojrzenie dziewczyny z fotografii, kierunek, w jakim patrzy jej oczy: spojrzenie wydaje się szukać jakiegoś obiektu, idzie więc za nim – i za jego intencją – odkrywając w półmroku kryjącą się w zaroślach ledwie widoczną twarz i błyszczącą lufę pistoletu. Następnie, przedłużając kierunek wskazany przez tę lufę – jej cel bądź intencję – lokalizuje strefę cienia pod drzewem, która może przedstawiać ciało tego, którego dziewczyna prowadziła w stronę krzaków, prawdopodobnie w stronę pułapki. W tej scenie rekonstrukcji znalezienie właściwej sekwencji wydarzeń, zestawienie objawiającej intrygi zależy od odkrycia „linii spojrzenia”, owego celu i intencji, który pokaże, w jaki sposób wydarzenia łączą się ze sobą. I jedynie znalezienie albo wymyślenie intrygi [plot], która wydaje się kryć w mrokach parku i w ziarnistej ciemności fotografii, mogłoby nadać znaczenie zdarzeniom, które – choć zarejestrowane za pomocą prawdopodobnego i odkrywczego obiektywu kamery – pozostają nieosiągalne dla interpretacji tak długo, aż nie zostaną splecione [plotted]* <sup>11</sup>.

Komentarz Brooksa do tej sceny filmowej (a raczej do tego, co się w niej dzieje na poziomie diegezy – do podjętej przez fotografa próby skonstruowania/odczytania swoistego *photo-roman*, by się posłużyć określeniem Chrisa Markera) dość dokładnie przypomina modelową analizę focalizacji, którą Mieke Bal przedstawiła w jednym z wcześniejszych swoich tekstów, pochodzącym z okresu, gdy nie zajmowała się jeszcze narracją wizualną (dlatego jest to dla niej przykład *paradoksalny, bo nie lingwistyczny*). Przedmiotem jej krótkiej analizy była płaskorzeźba naskalna z Mahaballipuram w południowych Indiach (uważana skądinąd za największą na świecie), przedstawiająca trzy podmioty: po lewej na dole – Arjunę w pozycji pokutnej, po prawej na dole – medytującego w podobnej pozycji kota, dookoła niego zaś myszy, które się śmieją.

Płaskorzeźba naskalna z Mahaballipuram.  
Według M. Bal, *The Laughing Mice, or:  
On Focalisation*, „Poetics Today” 2,2/1981,  
s. 203.



By ta trzelementowa całość nabrała sensu, widz musi poddać ją scalającej interpretacji, na przykład takiej: kot, patrząc na medytującego Arjunę, pod wrażeniem piękna jego absolutnego spokoju bierze z niego przykład, a wtedy myszy, widząc medytującego kota, uświadamiają sobie swoją bezkarność i zaczynają się śmiać. Bez podobnej interpretacji (ale niekoniecznie akurat takiej – można na przykład przyjąć, że sprytny kot tylko oszukuje, co dodaje historii suspensu) poszczególne części reliefu-tekstu pozostają odrębnymi, niepowiązanymi fragmentami; dzięki niej – składają się w koherentną, bez wątpienia komiczną narrację. Co jednak najważniejsze, *relację między znakiem (relief) a jego treścią (fabułą) można ustalić jedynie dzięki mediacji dodatkowego poziomu, dzięki widzeniu zdarzeń. Kot widzi Arjunę. Myszy widzą kota. Widz widzi myszy, które widzą kota, który zobaczył Arjunę. I widz widzi, że myszy mają rację. Każdy czasownik odnoszący się w tym sprawozdaniu do percepcji („widzieć”) wskazuje aktywność fokalizacyjną. Każdy czasownik odnoszący się do działania wskazuje zdarzenie*<sup>12</sup>. Dopiero dzięki tej aktywności semiotycznej aktorów (czyli dzięki intradiegetycznej fokalizacji) wydarzenia fabuły scalają się, „splatają” w logiczny łańcuch chronologiczny.

Właśnie na tym polega też re-konstrukcyjna praca, jaką wykonuje (w naszym imieniu) Thomas (David Hemmings) z *Powiekszenia* – na ustaleniu wewnątrzdiegetycznych, percepcyjnych relacji między postaciami (Brooks: *linie spojrzenia*). Dzięki nim można sformułować interpretację, bez której poszczególne fotografie pozostaną osobnymi ujęciami, nieskładającymi się w spójną historię.

Wprawdzie w obu wypadkach efektem interpretacji jest *sposób, w jaki wydarzenia łączą się ze sobą*, czyli logiczny łańcuch wydarzeń (fabuła), jednak (co Brooks – jak się zdaje – subtelnie przeoczył) sam proces odczytywania tekstu, opierający się na wykreśleniu kierunków spojrzeń, ściśle liniowy i „nieodwracalny” już nie jest. Stojąc przed płaskorzeźbą z Mahaballipuram (albo jej reprodukcją) – inaczej niż podczas „zwykłej”, naiwnej lektury powieści (*reading for the plot*) – możemy bez końca odtwarzać i wielokrotnie analizować każdy gest i każde spojrzenie, rekonstruując w ten sposób wszystkie ich możliwe układy (widzimy nie tylko to, co widzą aktorzy, ale i całość obrazu). Nie inaczej jest w scenie z *Powiekszenia* – wprawdzie na ścianie pracowni Thomasa sukcesywnie przybývają kolejne fragmenty logicznie rekonstruowanego (odczytywanego, dekodowanego) łańcucha diegezy, ale przecież nie znikają z niej wcześniejsze. Umiejętnie budowane tu napięcie filmowe przejawia się w przedłużonym oczekiwaniu widza na „efekt badawczy”, mający wyniknąć z ponawianego właśnie, oscylacyjnego ruchu, jaki wykonuje spojrzenie Thomasa (a wraz z nim – spojrzenie widza) wzdłuż osi intradiegetycznych fokalizacji, łączących poszczególne zdjęcia (czyli łączących poszczególne fragmenty historii, dopiero teraz jednak, w procesie lektury, roz-mieszczane, roz-dysponowane przestrzennie, synchronicznie). W pewnym sensie jest to sytuacja, w której „ponowna lektura”, *la relecture*, o którą dopomina się w *S/Z* Roland Barthes, jest nieunikniona.

Ale dynamika tej sceny (budująca napięcie widza) rozgrywa się w jeszcze innej płaszczyźnie, pozornie przenikającej powierzchnię obrazu, wnikaącej w głąb przestrzeni diegetycznej – w ponawianym ruchu kolejnych przybliżeń badanego obiektu, tytułowych powiększeń wybranych i ponownie fotografowanych fragmentów zdjęcia (Brooks: *powiększając części powiększenia*). Zauważmy

jednak, że w istocie jest to ten sam ruch, co poprzednio, tylko teraz Thomas (jako widz, z którym się utożsamiamy) przyjmuje subiektywny punkt widzenia aktorów historii: najpierw dziewczyny ze zdjęcia (Vanessa Redgrave), a potem mordercy (indeksowo zaznaczony lufą pistoletu). Zabieg ten jest podejmowany w nadziei na przedarcie powierzchni obrazu; w nadziei że taka tranzytywność jest w ogóle możliwa, i że dzięki niej dotrzemy „do głębi” (zagadki), do ostatecznej („pierwotnej”) prawdy przedstawienia. Jest to jednak złudna nadzieja, bowiem zapuszczający się w tę intradiegetyczną otchłań wzrok nie może osiągnąć celu: nim ujawni poszukiwany, ostateczny („pierwotny”) detal diegezy, ugrzęźnie w materii samego obrazu<sup>13</sup>. Dlatego ma rację Peter Brooks, pisząc, że rekonstruowana w filmie Antonioniego fotograficzna „intryga” kryje się nie tylko w mrokach parku, ale i w *ziarnistej ciemności fotografii*. Zresztą ten gest „do wnętrza”, „w głąb” obrazu, ku „detalowi”, także ma wybitnie oscylacyjny potencjał – każdemu ruchowi „tam” (z konieczności nie w pełni satysfakcjonującemu) towarzyszy natychmiast ruch „z powrotem”, potrzebny by przywrócić poczucie „całości”. Nie ma tu oczywiście miejsca, by choćby najkrócej przedstawić problem „stosownego dystansu” w malarstwie i/lub literaturze, łączący się z zagadnieniem materii, detalu, prawdy<sup>14</sup>. Wspomnijmy więc tylko, że ukrytą cechą tego badawczego spojrzenia „w głąb”, przeostrzającego ruchu „tam” i „z powrotem” (zgodnie z Freudowską zasadą *Fort/Da*), jest zdolność oszalamiania – jego przyspieszenie wywołuje zawrót głowy, co jako efekt filmowy wykorzystał Hitchcock w filmie *Vertigo*.

Wiąże się z tym jeszcze jedna okoliczność, którą Peter Brooks chyba pomija – ta mianowicie, że w analizowanej przez niego scenie tekstem poddawanym pracy re-konstrukcyjnej (rekonstruującej porządek diegezy) są fotografie. Przypomina jedynie znany pogląd, że sama prawdomówność i odkrywczność obiektywu kamery nie wystarcza, by nadać znaczenie przedstawionym zdarzeniom. Oczywiście, to nie budzi wątpliwości, ów „denotacyjny” obiektywizm fotografii jest złudny, i to podwójnie. Nie chodzi bowiem tylko o to, że sama „nie wystarcza” (więc potrzebna jest aktywna rekonstrukcja intrygi), ale i o to, że tę niewystarczalność „ukrywa”; przede wszystkim zaś, że ten pozorowany obiektywizm (ukrywany nieobiektywizm) stanowi właśnie nieusuwalną część procesu „dyskursywizacji fabuły”. Mówiąc nieco prościej: w odczytywanym przez Thomasa tekście fotograficznym mamy do czynienia nie tylko z focalizacją wewnętrzną (spojrzenia uczestników diegezy), ale także – i to w nadzwyczaj ścisłym znaczeniu! – z focalizacją ektradiegetyczną. Fotograf rekonstruuje łańcuch wydarzeń (fabułę), ale już ujętych „optyką” jego własnego aparatu<sup>15</sup>.

Kamera fotograficzna/filmowa jest tu „aparatem” (urządzenie, dyspozytyw, dyspozycja, roz-mieszczenie), dzięki któremu widz (Thomas) widzi wszystko; to znaczy to (wszystko), co owo „urządzenie” pozwala zobaczyć; ale „aparatem” ukrywającym zarazem samo działanie tej reglamentacji (w pewnym sensie jest ukonkretnieniem ogólniejszej konstrukcji, rozumianej na przykład jako ciekawość, (jako „spojrzenie” fotografa)<sup>16</sup>. Fokalizacja ektradiegetyczna zatem przymusza nas (skrycie), byśmy coś (siebie?) zobaczyli w pewien sposób.

Ale na tym (na funkcji „aparatu ideologicznego”) jej praca się nie kończy<sup>17</sup>. Najważniejszy bowiem skutek ektradiegetycznej focalizacji – rozumianej jako „urządzenie”, „dyspozytyw” narracji obrazowej – ma charakter negatywny; jest

nim wprowadzenie w pole wizualne ograniczenia, „kresu” obrazu (przestrzennie jest nim np. „powierzchnia” zdjęcia, jego „kadr”). Zazwyczaj, jak mówiłem, dokonuje się ono skrycie – widz nie zauważa, że tym, co ostatecznie widzi, jest funkcją niczego; że zawsze brakujące znaczenie trzeba „do-szyć” (by użyć tego zasłużonego w badaniach filmowych terminu). Niekiedy jednak ów zasadniczy „brak” się zdradza i nie daje dobrze zblżyć (*suture*); (ten rodzaj zdrady chętnie bym nazwał imieniem *Cyphera*, jednego z bohaterów filmu *Matrix*, oznaczającym po angielsku „zero”, czyli kuszący brak stabilnego odniesienia sensu do uprzedniej rzeczywistości)<sup>18</sup>.

W interesującej nas scenie *Powiększenia*, w tym tkany ze spojrzeń (wewnętrznych i zewnętrznych) „obrazie w filmie”, który można uznać za metaforę „obrazu filmowego”, rozumianego jako proces narracji filmowej, podobnie alienujące doświadczenie spotyka też Thomasa (a wraz z nim także widzów) – im bardziej zagłębia on do środka obrazu, tym mniej w nim znajduje satysfakcjonującą go treść. Oczekuje przecież, że odnajdzie coś, co rozwiąże zagadkę, lub raczej zwiąże swobodnie unoszący się łańcuch kolejno odsyłających do siebie elementów znaczących, stabilizując go wreszcie, gruntując, „pikując” (tak jak się pikuje kołdrę lub młode rośliny), czyli przyszywając w jakimś punkcie *signifiant* do *signifié*<sup>19</sup>. Zamiast tego – zamiast tego więc, czego mu brakuje – w centralnym punkcie wzorcowego (dla filmu), modelowego „obrazu” pojawia się niekonkluzywnie nic: czyjeś spojrzenie, lufa pistoletu, zdekomponowany ziarnem fotograficznym trup (czy nie jest to, jak mówi Lacan: *śmierć jako „signifiant” i wyłącznie jako „signifiant”?*)<sup>20</sup>. Wprawione więc w ruch „urządzenie” – ekstrapoetyczna focalizacja, optyka – nieusuwalny składnik narracyjnego dyskursu (prawdziwa „materia” obrazu, której nie należy mylić z obrazowym „medium” albo „ciałem”)<sup>21</sup>, okazuje się nie tyle narzędziem określonej ideologii, ile mechanizmem uruchamiającym proces samodestrukcji. Inaczej mówiąc (inaczej też, niż mówi Mieke Bal)<sup>22</sup>, popęd wizualny (jako podstawa focalizacji) ostatecznie okazuje się popędem spoglądającej na mnie śmierci.

WOJCIECH MICHERA

<sup>1</sup> G. Genette, *Discours du récit. Essai de méthode*, w: *Figures III*, Seuil, Paris 1972, s. 203-224 (zob. też esej *Stendhal*, w tegoż: *Figures II*, 1969).

<sup>2</sup> S. Chatman, *Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus*, „Poetics Today”, 7, 2/1986, s. 194 i 196.

<sup>3</sup> M. Bal, *Narratologie: essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Klincksieck, Paris 1977; *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, tłum. Ch. van Boheemen, University of Toronto Press, Toronto 1985, fragment poświęcony focalizacji: ss. 100-114 (II wydanie, zmienione i poszerzone, ukazało się w 1997, III jest zapowiedziane na luty 2009). Prace Genette’a

i Bal wywołały zainteresowanie, którego efektem jest bogata literatura. Ze względu na szkicowy charakter tych uwag, przywołuję tu zbiorczo tylko kilka najważniejszych prac: S. Chatman, *Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus*, „Poetics Today”, 7, 2/1986, s. 189-204 (jest to radykalna krytyka samego pojęcia focalizacji; zob. tegoż, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London 1980); S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge, London and New York 2002 (I wyd. 1983), ss. 72-87 i passim; W. Edmiston, *Focalization and the First-Person Narrator: A Revision of the*

- Theory*, „Poetics Today”, 10, 4/1989, s. 729-744; W. Nelles, *Getting Focalization into Focus*, „Poetics Today”, 11, 2/ 1990, s. 365-382; M. Jahn, *Windows of focalization: Deconstruction and reconstructing a narratological concept*, „Style” 30, 2/1996, s. 241-267; G. Nieragden, *Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements*, „Poetics Today”, 23, 4/2002, s. 685-697. Na temat focalizacji w filmie zob. m.in.: André Gaudreault, François Jost, *Cinéma et récit, Le récit cinématographique*, Paris: Nathan, 1990, Celestino Deleyto, *Focalisation in Film Narrative*, w: *Narratology: An Introduction*. Susana Onega, José Angel García Landa (red.), London: Longman, 1996, s. 217-233 (wydanie oryg.: „Atlantis” 13, 1-2/1991, s. 159-77).
- <sup>4</sup> P. Riceur, *Temps et récit*, tom I: *L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris 1983 (*Time and Narrative*, University of Chicago Press, Chicago 1984).
- <sup>5</sup> P. Brooks, *Reading for the plot*, w: *Reading for the plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, London 1992 (oryg. wyd. N. York 1984), ss. 3-36, cyt. s. 13.
- <sup>6</sup> R. Barthes, *S/Z*, tłum. M.P. Markowski i M. Gołębiewska, KR, Warszawa 1999. Zob. B. Johnson, *Różnica krytyczna*, tłum. M. Adamczyk, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, R. Nycz (red.), Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000. Poważną krytykę Brooksa przedstawia J. Clayton, *Narrative and Theories of Desire*, „Critical Inquiry” 16, 1/1989, s. 33-53.
- <sup>7</sup> O metaforycznej „przestrzenności” dzieła literackiego jako niezbędnym warunku lektury pisze W.J.T. Mitchell, *Spatial Form in Literature: Toward a General Theory*, „Critical Inquiry” 6, 3/1980, s. 539-567 (nie zajmując się jednak sprawą narracyjnej „fokalizacji”).
- <sup>8</sup> M.in.: *Reading „Rembrandt”. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge University Press, New York and Cambridge 1991; *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 1999; *The Mottled Screen. Reading Proust Visually*, Stanford University Press, Stanford 1997. Na temat drogi twórczej Mieke Bal zob. Ł. Zaremba, *Mieke Bal – poza opozycją słowa i obrazu?*, „Communicare. Almanach antropologiczny” (w druku).
- <sup>9</sup> J. Culler, *Story and Discourse*, w: *The Pursuit of Signs – Semiotics, Literature, Deconstruction*. Cornell University Press, Ithaca, N.Y. 1981. Cf. Brooks, dz. cyt., s. 13.
- <sup>10</sup> P. Brooks, dz. cyt., s. 35.
- <sup>11</sup> Tamże, s. 35 (zaznaczenia – WM).
- <sup>12</sup> M. Bal, *The Laughing Mice, or: On Focalisation*, „Poetics Today” 2, 2/1981, 202-210. Przykład ten został włączony do *Narratology* (zob. wyżej, przyp 3).
- <sup>13</sup> Na temat materii obrazu zob. mój tekst *Kompleks Echidny. (Bestia wizualna)*, „Konteksty” 1/2006, s. 47-67.
- <sup>14</sup> Na ten temat dwa nieco różniące się podejścia (różniące się przede wszystkim sposobem odczytania książki Svetlany Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: University of Chicago Press, Chicago 1983): G. Didi-Huberman, *Question détail, question de pan, Appendice w: Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Editions de Minuit, Paris 1990, s. 273-318, oraz L. Marin, *Éloge de l'apparence*, w: *De la représentation*, Seuil/Gallimard, Paris 1994, s. 235-250 (*In Praise of Appearance*, „October” 37/1986, s. 99-112).
- <sup>15</sup> Wielu badaczy podkreśla konieczność odróżnienia aspektu czysto perceptualnego focalizacji od psychologicznego – kognitywnego, emotywnego, ideologicznego (jak mówi Rimmon-Kenan, nawiązując do Uspienskiego). W najbardziej konsekwentnym ujęciu aspekt perceptualny zostaje całkowicie zakwestionowany, ponieważ – jak twierdzi Chatman – narrator nie może „widzieć” w sensie dosłownym, lecz jedynie sobie „wyobrażać” lub „pamiętać”. Wydaje się jednak, że w koncepcji Bal właśnie paradoksalne łączenie tych różnych aspektów, z podkreśleniem znaczenia percepcji, nawet *tylko* metaforycznej, pozwala mówić o szczególnej dynamice całego procesu narracyjnego. W tekście filmowym, mającym charakter wizualny, sprawa jest oczywiście jeszcze bardziej skomplikowana. Dlatego François Jost, adaptujący ustalenia literaturoznawcze na potrzeby teorii filmu, odróżnia „fokalizację” (zakres wiedzy narratora) od „okularyzacji” (*ocularisation*), definiując tę drugą jako *relację między tym, co pokazuje kamera, i tym, co uważa się, że postać widzi* (André Gaudreault, François Jost, dz. cyt. s. 130). Odmienne w stosunku do Josta – bliższe zaś Mieke Bal – ujęcie problemu focalizacji w filmie przedstawia Celestino Deleyto, dz. cyt.
- <sup>16</sup> Warto przypomnieć, że w literaturze „zewnętrzny focalizator” (albo „narrator-focalizator”) z zasady „wie wszystko o przedstawianym świecie” (Shlomith Rimmon-Kenan, dz.

- cyt., s. 80). Jednak owo „wszystko” jest oczywiście najbardziej problematyczne.
- <sup>17</sup> Mam tu na myśli niewystarczalność koncepcji „aparatu filmowego” (Baudry, Comolli, Mulvey), opartej na błędnym odczytaniu Lacana (dokonującej swoistej jego „foucaultyzacji”). Krytykę tej koncepcji zawdzięczamy przede wszystkim Joan Copjec (m.in. *The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan*, „October”, 49/1989, s. 53-71, i późniejsze prace). Zob. też C. Saper, *A Nervous Theory: The Troubling Gaze of Psychoanalysis in Media Studies*, „Diacritics”, 21, 4/1991, s. 33-52. Myśl Joan Copjec w ostatnich latach rozwija T. McGowan (*Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes*, „Cinema Journal”, 42, 3/2003, s. 27-47; tenże, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008).
- <sup>18</sup> Zob. W. Michera, *Ekranizacja pamięci. O filmie „Memento” Christophera Nolana*, w: S. Wróbel (red.), *Iluzje pamięci*, Wydawnictwo WPA UAM, Kalisz 2007, s. 81-97 (zwl. 93-94).
- <sup>19</sup> W terminologii Lacana *le point de capiton* (punkt pikowania) jest tym, przez co *signifiant* zatrzymuje poślizg niedającego się w inny sposób określić znaczenia. Oczywiście zatrzymuje tymczasowo (zob. J. Lacan, *Écrits*, Editions du Seuil, Paris 1966, s. 805).
- <sup>20</sup> J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (Le Séminaire XI, 1964)*, Éd. du Seuil, 1990 (I wyd. 1973, inna paginacja), s. 286.
- <sup>21</sup> Konsekwencje tego błędu widać w koncepcji „antropologii obrazu” Hansa Beltinga (zob. jego *Antropologia obrazu: szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007; a zwłaszcza *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, „Critical Inquiry” 31/2005, s. 302-319).
- <sup>22</sup> Mieke Bal zdaje się (błędnie) utożsamiać Lacanowskie „spojrzenie” (*the Lacanian Gaze; le regard*) z prefabrykowanym kulturowo dyskursem wizualnym, czyli w istocie z „porządkiem symbolicznym”. W *Semiotics and Art History* (artykule napisanym przez nią wspólnie z Normanem Brysonem, „Art Bulletin” 73.2/1991, s. 174-208) czytamy np.: *Od chwili wejścia w obszar porządku symbolicznego podmiot musi odnosić się wszystkie nowe „dane” wizualne do łańcucha znaczących, który teraz przecina w i organizuje doświadczenie wizualne. Owym łańcuchom lub szlakom uprzednio już uformowanym społecznie i następnie uwewnętrznianym przez podmiot, Lacan nadaje nazwę „spojrzenie” [gaze] (le regard) (s. 199). Podobnie w *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* (University of Toronto Press, Toronto 2002) Bal pisze: *Lacanowskie spojrzenie jest, [mówiąc] najbardziej treściwie, porządkiem wizualnym (ekwiwalentem porządku symbolicznego, albo wizualną częścią tego porządku), w który podmiot jest „pochwycony” (s. 36). Otóż tak nie jest – Lacan w XI Seminarium definiuje „spojrzenie” jako objet petit a, a zatem właśnie to, co wprowadzicie napotykaną na zewnątrz, w „polu wizualnym”, co jednak cywilizującej sile kultury się opiera, co zdradza niekompletność porządku symbolicznego. Owo „spojrzenie”, przeciwstawione podmiotowemu „oku”, stanowi „dziurę”, oślepiającą „plamę” w obrazie świata – w obrazie, od którego podmiot oczekuje potwierdzenia swojej pozycji. Obce „spojrzenie” zatem, jako zakrywająca/zastępująca część pola wizualnego plama-ekran – decentruje podmiotową, określoną miejscem w porządku symbolicznym świadomość. Jeśli więc istotnie, jak pisze Bal: „Sporządzenie” [Lacanowskie], to świat patrzący (do tyłu) na podmiot”, to z pewnością nie w znaczeniu „spotkania”, które pomaga (nawet zdradliwie) umieścić się podmiotowi w określonym porządku symbolicznym, ale „zagrożenia”, niepokojącego, bo radykalnie niekonkluzywnego. Ponieważ Mieke Bal pisze dalej w *Travelling Concepts*, że „spojrzenie” i „fokalizacja” to pojęcia nie identyczne, ale bardzo bliskie, bliźniacze, istotne jest, w jaki sposób owo „spojrzenie” definiujemy.**