

Gdzie jest Claudia?

Tożsamość erotyczna i tożsamość nomadyczna
bohaterki filmu *Przygoda* Michelangelo Antonioniego

PAULINA KWIATKOWSKA

*Dzisiejszy człowiek jest wszędzie, tylko nie we-
wnątrz samego siebie.*

Michelangelo Antonioni

Gdzie jest Anna? – pytali krytycy i recenzenci podczas festiwalu filmowego w Cannes w 1960 roku, kiedy Michelangelo Antonioni po raz pierwszy zaprezentował *Przygodę*. To samo pytanie zadawali sobie widzowie, gdy film wszedł do kin. *Gdzie jest Anna?* – jak chce filmowa legenda – pytały również mury włoskich miast, w których film był pokazywany. Kolejne filmy, przede wszystkim *Zaćmienie*, *Powiększenie* i *Zawód reporter*, udowodniły, że było to całkowicie bezzasadne pytanie, a próba udzielenia na nie odpowiedzi byłaby równoznaczna z zaprzeczeniem logice filmów Antonioniego. Logice, którą – dodajmy – zapowiadały także pierwsze filmy włoskiego reżysera, przede wszystkim *Przyjaciółki* i *Krzyk*, dostrzeżony i nagrodzony już w 1957 roku na zagranicznych festiwalach.

Choć wcześniejsze filmy Antonioniego przyniosły mu już pewien rozgłos poza granicami Włoch, to jednak tuż po kontrowersyjnym i głośnym werdykcie jury w Cannes, które przyznało *Przygodzie* Nagrodę Specjalną, wielu recenzentów i komentatorów popełniło ten sam błąd, pisząc o twórcy jako o debiutancie czy wręcz młodym i niedoświadczonym reżyserze. Również w kraju rodzinnym Antonioni wciąż nie był zbyt dobrze przyjmowany przez publiczność, a krytyka pomijała jego filmy milczeniem lub w najlepszym razie odnosiła się do nich sceptycznie. Tymczasem w roku 1960 reżyser miał już 48 lat, a na swoim koncie kilka znaczących filmów, wśród których należałoby wymienić debiut dokumentalny z roku 1947 – *Ludzie znad Padu* oraz fabularny z roku 1950 – *Kronika pewnej miłości*. Pierwszą ważną nagrodę, Srebrnego Lwa w Wenecji, otrzymał Antonioni za film *Przyjaciółki* z roku 1955, który wraz z późniejszym o dwa lata *Krzykiem* jest uważany za przełom w twórczości reżysera. Antonioni w obu tych filmach na różne sposoby próbował wyjść poza estetykę i filozofię włoskiego neorealizmu, do którego to nurtu został wcześniej przyporządkowany i w którego ramach realizował swoje pierwsze dzieła. Filmy te poświadczają również konsekwentny rozwój artystyczny Antonioniego, który doprowadził go ostatecznie do zrealizowania eksperymentalnej *Przygody*. Z perspektywy czasu reżyser twierdził nawet, że *gdyby się chciało użyć gry słów, należałoby powiedzieć, że „Przygoda” jest „Krzykiem” „Przyjaciółek”*¹. Choć nie należy wyciągać z tych słów zbyt daleko idących wniosków dotyczących kształtowania się stylu wizualnego

charakterystycznego dla Antonioniego, warto jednak zwrócić uwagę na ślady pewnych fabularnych i formalnych związków między kolejnymi jego filmami.

W *Przyjaciółkach* reżyser po raz pierwszy skupia się całkowicie na zmieniających się i ewoluujących relacjach emocjonalnych między bohaterami filmu, a jednocześnie dostrzega, że żadne uczucie nie jest ani trwałe, ani tym bardziej logicznie zorganizowane i możliwe do wyrażenia w postaci prostych i czytelnych ciągów fabularnych. Widać w tym filmie wyraźny rozdźwięk między bogatą, wibrującą i formalnie złożoną powierzchnią zdarzeń a ukrytą, jedynie chwilami ujawniającą się głębią relacji międzyludzkich, których nie da się jednoznacznie odmalować w obrazie filmowym. Tym, co zbliża *Przyjaciółki* do filmów składających się na tetralogię, jest także portretowane w nim środowisko bogatej włoskiej burżuazji, które stanie się wkrótce typowym dla Antonioniego polem namysłu nad moralnością i emocjonalnością współczesnego człowieka. *Krzyk* natomiast jest filmem, w którym reżyser pozornie powraca do estetyki neorealizmu, do początków kariery filmowej i ponownie ujawnia swoją pasję socjologicznego, zdystansowanego opisywania rzeczywistości. Bohaterem filmu jest Aldo, wykwalifikowany robotnik pracujący w cukrowni, którego ustabilizowane życie rozpada się, gdy zostaje odrzucony przez ukochaną kobietę. W filmie obserwujemy jego nieskoordynowaną, impresyjną niemal wędrówkę, która szybko zyskuje rangę filozoficznej metafory, przekształca się w wizualną podróż bohatera w głąb siebie. Na poziomie konstrukcji narracyjnej *Krzyk* jest absolutnie rewolucyjny, w przeciwieństwie do wcześniejszych filmów Antonioniego, które wyróżniały się dynamicznie zbudowaną akcją. Jak zauważył Eberhardt, *tutaj mamy już tylko monotonną peregrynację donikąd, suitę scen jak gdyby bezwładnych, niezdolnych definitywnie popchnąć dramatu ku rozwiązaniu finalnemu*². Upraszczając nieco na potrzeby analizy *Przygody* tę złożoną problematykę rozwoju artystycznego Antonioniego, można powiedzieć, że doświadczenie realizacji *Przyjaciółek* pozwoliło mu na odnalezienie właściwego środowiska, rzeczywistości domagającej się analizy filmowej, zaś *Krzyk* doprowadził do odkrycia i rozwinięcia formalnych i konstrukcyjnych sposobów prowadzenia tej analizy.

Przygodę możemy zatem oczywiście uznać za punkt zwrotny w karierze Antonioniego – nagle twórca zyskał ogromny rozgłos, a w konsekwencji także możliwość swobodnej pracy nad kolejnymi projektami³. Cały czas jednak należy pamiętać, że twórczość włoskiego reżysera rozwijała się zasadniczo ewolucyjnie, nie zaś rewolucyjnie. Podobnie jak w neorealistycznych filmach możemy odnaleźć pewne elementy zapowiadające już późniejsze eksperymenty, tak i filmy następujące po tetralogii noszą wyraźne ślady wcześniejszych poszukiwań i doświadczeń. Antonioni, jak wielu najwybitniejszych reżyserów, przez całe życie tworzył do pewnego stopnia jeden tylko film, rozwijał wciąż te same zagadnienia, powielał określone motywy, a przede wszystkim pogłębiał swoją refleksję na temat istoty obrazu filmowego oraz złożonych relacji między obrazem a rzeczywistością.

Niewątpliwie jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest sama metoda pracy stosowana przez Antonioniego, który nigdy nie ukrywał, że szczególną trudność sprawia mu udzielenie odpowiedzi na pytania o źródła pomysłów do kolejnych filmów. Pewne stałe tematy wciąż były obecne i przepracowywane w jego świadomości i po latach z trudem mógł wskazać na konkretne wydarzenia, które sta-



nowiły bezpośredni bodziec do nowego filmu. Zazwyczaj prace nad scenariuszem trwały z długimi przerwami kilka lat, a gotowy tekst był kompilacją kilku niezależnych projektów i wypadkową licznych osobistych doświadczeń i przemysleń. Pomysł na *Przgodę* zrodził się podczas rejsu, kiedy to Antonioni dość niespodziewanie przypomniał sobie pewne wydarzenie z przeszłości, którego był świadkiem i uczestnikiem⁴ – zniknięcie młodej kobiety. Choć poszukiwania, w których reżyser brał czynny udział, trwały długo, dziewczyny ani żadnego po niej śladu nigdy nie odnaleziono. Antonioni tak wspominał to wydarzenie: *Fakt ten nie stał się dla mnie bezpośrednim powodem do stworzenia filmu, choć nie pozostawił mnie obojętnym. (...) Jednak to nie rzecz sama w sobie mnie interesowała. Podczas rejsu epizod z zaginięciem dziewczyny powrócił i dopiero w połączeniu z wieloma innymi motywami stał się tematem „Przгоды”*⁵.

Specyficzny rytm narracji, konstrukcja czasoprzestrzeni czy wreszcie niepokojąca wizualność filmu jednoznacznie potwierdzają, że epizod, rozumiany nie tylko jako konkretne, rzeczywiste wydarzenie, ale również jako jeden z nadrzędnych elementów składowych akcji, nie jest dla Antonioniego faktycznym przedmiotem zainteresowania. Początkowe sceny *Przгоды* celowo dezorientują widza i sugerują, że mamy do czynienia z filmem o żywej, kryminalnej niemal intrydze, zbudowanej wokół wydarzenia, jakim jest zniknięcie Anny. Do pewnego momentu uwaga kamery koncentruje się właśnie na tej postaci, czyniąc ją tym samym główną bohaterką filmu. Najbardziej znamienne pod tym względem jest ujęcie otwierające *Przgodę*, w którym kamera prowadzi Annę, skupia się na jej postaci i otaczającej ją przestrzeni, w konwencjonalny sposób sugerując, że to właśnie ona będzie stanowić centrum struktur fabularnych i wizualnych filmu. Jednocześnie już w początkowych scenach pojawiają się pewne sygnały z poziomu konstrukcji obrazu filmowego i relacji przestrzennych sugerujące, że miejsce wyznaczone przez Annę zajmie wkrótce Claudia, jej przyjaciółka. Niemniej zniknięcie Anny w trakcie beztroskiej weekendowej wycieczki łodzią na wyspy w okolicach Sycylii tylko pozornie okazuje się wydarzeniem przełomowym, momentem zwrotnym, w którym zawiązuje się filmowa intryga. Poszukiwania bohaterki, z początku dość ożywione, ale chaotyczne i źródłowo niejako pozbawione sensu i celu, stopniowo i nieuchronnie przekształcają się w harmonijnie skomponowany, choreograficzny balet, którego nie cechuje jednak klasyczna dramaturgia fabularna. Claudia i Sandro, kochanek Anny, rozpoczynają wędrówkę jej śladami, szybko jednak gubią cel poszukiwań, który rozplywa się w przestrzeni ich uczucia. Anna staje się wspomnieniem, pod koniec filmu bohaterowie, ale i otaczająca ich rzeczywistość, jakby wąpili w to, czy ta kobieta kiedykolwiek istniała, a poszukiwania koncentrują się przede wszystkim na tym, by zaginionej nigdy nie odnaleźć.

Tytuł filmu Antonioniego, jeśli odniesiemy go jedynie do warstwy fabularnej, może wydawać się głęboko ironiczny; jak bardzo jest adekwatny, przekonuje dopiero analiza wyłożonych w nim koncepcji, których nie waham się określić mianem autorskiej „filozofii miłości”. Reżysera zajmuje przede wszystkim złożona rzeczywistość relacji emocjonalnych, której nie da się wprost przełożyć na kategorie tradycyjnej dramaturgii, a którą można jedynie próbować przeniknąć, śledząc za pomocą kamery zachowania bohaterów w plastycznie zorganizowanych przestrzeniach obrazu filmowego. W „*Przgodzie*”, „*Nocy*” obserwowałem

i rejestrowałem pewne sytuacje, które rodzą się ze wzajemnych stosunków między ludźmi ⁶ – mówił w jednym z wywiadów Antonioni, wyjaśniając, z czego może wynikać ten wyjątkowo kontemplacyjny nastrój obecny w kolejnych filmach składających się na tetralogię. Reżyser czynił jednak istotne zastrzeżenie: *Nie jestem ani socjologiem, ani lekarzem, ani nawet moralistą. W żadnym z moich filmów nie przeprowadzam żadnej tezy. Nie biorę za punkt wyjścia żadnej prawdziwości socjologicznej czy psychologicznej. Opisuję tylko ludzi i zdarzenia. Jeżeli przeprowadzam jakiś dowód – to tylko na płaszczyźnie poetyckiej. Oczywiście, moje opowiadanie może mieć – i na pewno ma – pewien sens socjologiczny, psychologiczny i moralny. Ale to wszystko można odczytać w gotowym utworze, „ex post”* ⁷. Antonioni zachowuje zatem dystans wobec swoich bohaterów i ich relacji emocjonalnych, podkreślając tym samym, że najbardziej intymne, wewnętrzne przeżycia zawsze pozostają czymś wyjątkowo skomplikowanym, niemożliwym do przeniknięcia, z samej swojej istoty izolującym. Celem reżysera jest postawienie nie tyle diagnozy dotyczącej kondycji moralnej i erotycznej współczesnego człowieka, ile przede wszystkim pytań, na które widz może ewentualnie próbować odpowiedzieć.

Przygoda, podobnie jak *Noc i Zaćmienie*, jest subtelnym, ale przenikliwym studium duchowości człowieka powojennego. Choć Antonioni deklarował, że nie uważa siebie za moralistę, to niewątpliwie problematyka moralna zajmowała go w szczególnie sposób. Jeśli możemy w jego filmach odnaleźć jakiegokolwiek oceny wyrażone wprost, to są one związane z przekonaniem reżysera o wyjątkowości czasów, które w swoich filmach opisywał. Podkreślał, że wszystkie przemiany społeczno-obyczajowe, a także ekspansywny rozwój nauki i związane z nimi przekształcenia sposobu myślenia o współczesności nie pozostają bez wpływu na sferę duchową i moralną. Film był dla Antonioniego wspólnym narzędziem umożliwiającym namysł artystyczny nad relacjami międzyludzkimi właśnie pod kątem ich współzależności z przemianami zachodzącymi w rzeczywistości. Konkluzje, do jakich reżyser dochodził w toku swoich wizualnych rozważań, koncentrują się na dostrzeżeniu i analizowaniu przepaści między nauką a moralnością we współczesnym świecie. Podczas gdy nauka jest nakierowana na przyszłość i stawia przed uczestnikami kultury coraz to nowe wyzwania, moralność wciąż jest zwrócona w przeszłość. Normy etyczne, jakimi kieruje się człowiek współczesny, są zupełnie nieadekwatne do nowej sytuacji, a moralność wyjątkowo wolno i opornie podlega przemianom. Taka sytuacja powoduje, że człowiek jest obciążony bagażem moralności, która jest bezużyteczna, archaiczna, ale której nie potrafi się pozbyć. *Działa, kocha, nienawidzi, cierpi – popychany siłami mitów moralnych, pochodzących z epoki Homera. Jest to absurdem naszych czasów, czasów, w których wybieramy się na księżyc. (...) W dziedzinie uczuć, moralności – panuje pełny konformizm. (...) Człowiek, który nie boi się nieznanego w nauce, jest przerażony nieznanym w moralności* ⁸ – mówił Antonioni.

Bohaterowie jego filmów zmagają się na naszych oczach z pewnymi schematami myślowymi, przesadami moralnymi, z których najważniejsze związane są z szeroko rozumianą sferą relacji miłosnych. Reżyser ten sugeruje, że największym ciężarem, który unieruchamia emocjonalność człowieka współczesnego w skostniałych i nieaktualnych już konwencjach, jest kompleks miłości romantycznej z jej przywiązaniem do budowania spójnych narracji tożsamościowych. Można powie-



dzieć, że koncepcja miłości romantycznej jest próbą zintegrowania założycielskich mitów miłości namiętnej z całkiem pragmatycznymi wymogami, na jakich opiera się instytucja małżeństwa. Denis de Rougemont źródeł współczesnych mitów miłości namiętnej poszukuje z jednej strony w figurze Tristana, zaś z drugiej – Don Juana. Postaci te lokuje na dwóch przeciwstawnych biegunach, twierdząc, że *jeden wymaga stale wzrastającej intensywności, drugi – wciąż nowej podniety. Jeden będzie szukał dramatu, drugi – niespodzianki. (...) Jeden zawsze będzie chciał sięgać dalej, poza trwanie, a drugi będzie nim gardził*⁹. Tym jednak, co łączy oba te temperamenty, a jednocześnie oba fundamentalne dla kultury Zachodu mity, jest niezgoda na trwałość relacji miłosnej. Tymczasem to właśnie wiara w trwałość monogamicznych struktur emocjonalnych i erotycznych jest podstawą instytucji małżeństwa gwarantującą jednostce poczucie bezpieczeństwa, stabilności i ciągłości. Narracją, która odpowiada na te właśnie społeczne zapotrzebowania, stał się romans.

Anthony Giddens odróżnia miłość namiętną, która wyrzuca jednostkę z jej uwarunkowań społecznych, od miłości romantycznej, która *roztacza przed daną osobą dalekosiężną perspektywę życiową, skierowaną na przewidywalną, ale plastyczną przyszłość, i tworzy „wspólną historię”*¹⁰. W takim rozumieniu miłość staje się synonimem romansu, jednorodnej, powtarzalnej i społecznie akceptowalnej opowieści, której podmiotem staje się już nie „ja”, ale wręcz „my”. Wydaje się, że Antonioni byłby gotów zgodzić się z taką definicją miłości romantycznej, co więcej, taki właśnie model miłości ukazuje w swoich filmach jako archaiczny i domagający się przekroczenia. *Mówię o uczuciach ludzkich inaczej, niż mówilo się o nich dotychczas. Kiedy świat nieustannie zmienia się, trudno aby nie zmieniły się uczucia, ich charakter. Nie mogę przewidywać przyszłości, stwierdzam*

„jedynie zmiany, jakie zachodzą w stosunkach ludzkich; mam nadzieję, że wszystko – wbrew pozorom – zmierza ku dobremu. Doszukiwanie się w moich filmach „niemożności porozumienia się” bohaterów, ich „alienacji” – to oczywiste nieporozumienie. Nie realizowałbym filmów, gdybym wierzył w „niemożność porozumienia” ¹¹. Ta wypowiedź Antonioniego jest kluczowa dla zrozumienia perspektywy, z jakiej reżyser mówi w *Przygodzie* o miłości i tożsamości erotycznej swoich bohaterów. Wbrew opiniom zawartym w przeważającej większości recenzji i analiz krytycznych filmu nie jest on wcale przepełniony pesymistycznym przekonaniem o śmierci miłości jako takiej. Antonioni konsekwentnie pokazuje, w jaki sposób można próbować przekroczyć model romantyczny, i dowodzi, że dokonanie owego przekroczenia nie musi być równoznaczne z utratą wiary w miłość. Podstawowe zadanie, przed jakim stoją bohaterowie, a przede wszystkim bohaterki jego filmów, polega na odnalezieniu czy często niezwykle bolesnym wypracowaniu takiego języka i takiego sposobu przeżywania miłości, które miałyby rację bytu w dynamicznie przekształcającej się rzeczywistości.

Współczesność fascynuje Antonioniego również w jej rozbudowanym aspekcie estetycznym, i nawet jeśli uważa ją za „nieludzką”, to raczej ze względu na jej nieludzkie piękno, które potrzebuje nowych sposobów kontemplacji i interpretacji. Świat w filmach Antonioniego jest pokazywany w momencie kryzysowym, przełomowym, w momencie wtórnego humanizowania. Bohaterowie jego filmów poszukują w tym świecie nowych miejsc dla siebie, nowych relacji, prawdziwie nowoczesnych sposobów zintegrowania swojej tożsamości w moralnie i estetycznie przekształconej rzeczywistości. Emocjonalne zmagania bohaterek filmów Antonioniego są często dramatyczne, niepozbawione tragizmu, mogą się zakończyć klęską; nie zmienia to jednak faktu, że są nakierowane na przyszłość i tylko w takiej perspektywie powinny być interpretowane. Przykładanie kategorii miłości romantycznej, której konsekwencją jest nieprzekraczalne wyobcowanie bohatera w świecie, jest właśnie próbą interpretowania wstecz, posługiwania się zdewaluowanymi, archaicznymi pojęciami. Śmierć miłości romantycznej, podkreślmy raz jeszcze, nie oznacza bowiem śmierci miłości jako takiej. Przeciwnie, oznacza otwarcie na poszukiwanie nowych sposobów takiego zorganizowania relacji miłosnych, które odpowiadałyby moralnym wymogom czasów.

W *Przygodzie* Antonioni po raz pierwszy wprost zmagą się z romantycznym kompleksem i próbuje wypracować autorską koncepcję miłości. Proces ten pozostanie jednak otwarty, a problematyka relacji emocjonalnych ze wszystkimi komplikacjami i deformacjami, jakie prowokują, będzie powracać na wszystkich etapach rozwoju artystycznego reżysera, aż do filmu *Po tamtej stronie chmur* (1995) włącznie. Uogólniając, można powiedzieć, że miłość w filmach Antonioniego jest zawsze relacją dynamiczną, wewnętrznie zróżnicowaną, silnie zindywidualizowaną i chwilową. Osoba zakochana w samym przeżywaniu swojego uczucia uprzątnia sobie jego nietrwałość, przeżywa miłość właśnie jako przygodę. Taka koncepcja miłości zakłada równoczesne zaangażowanie i dystans, zakochanemu wyznacza status podróżnika, który pozostając w ruchu, w tym samym momencie przeżywa i ocenia, i który, odkrywając i poznając nowe przestrzenie uczucia, jednocześnie naznacza je swoją obecnością. Miłość wydaje się osobie kochającej jednocześnie nowa, unikatowa, ale też doskonale znana, przewidywalna w swojej nieopanowanej zmienności. Przede wszystkim jednak koncepcja miłości jako

przygody jest, jak należy sądzić, udaną próbą przekroczenia formuły miłości romantycznej z jej nakierowaniem na tworzenie spójnych i bezpiecznych opowieści o wyraźnie zaznaczonych powiązaniach przyczynowo-skutkowych.

Konsekwencją eksploatawania nienarracyjnej koncepcji miłości w *Przygodzie* jest na płaszczyźnie estetycznej poszukiwanie nowych form dramaturgii filmowej, eksperymentowanie ze strukturami czasoprzestrzennymi, a przede wszystkim z nowymi sposobami konstruowania postaci filmowej. Antonioniego przyjęło się uważać za reżysera, który w dużym stopniu przyczynił się do zerwania z przymusem filmowej narracji, który udowodnił, że film jest – lub może być – sztuką nienarracyjną. Tymczasem wszystkie jego filmy są zasadniczo i w szerszym rozumieniu fabularne i daleko im do radykalnych eksperymentów w stylu *Zeszłego roku w Marienbadzie* (1961) Alaina Resnais czy nawet nowofalowych poszukiwań Godarda na gruncie filmowych praktyk narracyjnych. Rozwiązania Antonioniego nie opierają się bowiem na całkowitym zanegowaniu chronologii wydarzeń, na radykalnym odejściu od operowania w filmie obrazem-akcją, ale raczej na konsekwentnym przepracowywaniu samej definicji fabuły, na rozbijaniu jej niejako od wewnątrz. Jak zauważa Rafał Marszałek w eseju poświęconym dramaturgii w filmach twórcy *Przygody*, można postawić tezę, iż *Antonioni neguje fabułę, neguje ją na gruncie filozoficznym, natomiast nie neguje jej na gruncie dramatycznym*¹².

Począwszy właśnie od *Przygody* (choć wyraźne sygnały tych przemian można dostrzec już w *Krzyku*, a retrospektywnie nawet w *Przyjaciółkach*), Antonioni w każdym filmie polemizuje z klasycznymi założeniami, zgodnie z którymi dramaturgia opowiadania jest budowana wedle stałego schematu fabularnego, jedynie nieznacznie modyfikowanego i dostosowywanego do tematu; wedle schematu opierającego się przede wszystkim na przekonaniu o wewnętrznej spójności, o metafizycznej logice i harmonii rzeczywistości, w której kolejne wydarzenia łączą się i organizują w uporządkowane ciągi, mają możliwy do zdefiniowania sens, określony początek i koniec, czy wreszcie swoją prawdę. Funkcjonowanie w tak pojmowanej rzeczywistości, również funkcjonowanie bohatera literackiego czy filmowego, wiąże się z obsesyjnym dążeniem do poznania prawdy, z interpretowaniem świata z jasno określonej i nieprzekraczalnej perspektywy analitycznej, tożsamej z perspektywą moralną. W takim rozumieniu narracja filmowa pokrywa się z umiejętnością sprawnego konstruowania fabuł, które pozwoliłyby widzowi zrozumieć powiązania czasoprzestrzenne i teleologiczne rządzące światem przedstawionym. Narracja służy nie tyle wzbogacaniu fabuły, wprowadzaniu coraz to nowych elementów i komplikacji, ile przeciwnie – rygorystycznemu redukowaniu informacji zgodnie z zasadą: na początku opowiadania istnieją możliwości, w jego zakończeniu już tylko konieczność.

Antonioni, nie rezygnując całkowicie z fabuły filmowej, dystansuje się wobec konieczności narracyjnej – tego szczególnego dramaturgicznego fatalizmu, który sprawia, że w strukturze filmu wszystkie elementy są znaczące, wszystkie muszą prowadzić do rozwikłania intrygi. Jerzy Putrament wskazywał, że w *Przygodzie* mamy do czynienia z polemiką z przyzwyczajeniami narracyjnymi neorealizmu włoskiego, które opierały się na powtarzających się w filmie motywach, na szczególnych „rymach tematycznych”. Owe „rymy tematyczne” są bliskie refleksji Czechowa na temat reguł klasycznej dramaturgii, zgodnie z którymi jeżeli w pierwszym akcie dramatu bohater wbija gwoździ, to w ostatnim na tym gwoździu ktoś

się musi powiesić. *Neorealizm – a zresztą w ogóle klasyczna dramaturgia filmowa – używały tych gwoździ aż za dużo, tworząc w filmie mnóstwo swoistych „mikro-point”.* To nadużywanie sprawiło, że widz po każdym szczególe zaczyna się domyślać, do czego służy, co zapowiada. (...) Antonioni w bardzo dużej mierze odrzucił „rym tematyczny”¹³. Używając tej metafory, można by powiedzieć, że reżyser przeszedł na biały wiersz. Ta poetycka swoboda sprawia, że choć filmy Antoniego pozostają formalnie dość ascetyczne, to na poziomie narracji są konstruowane przez eksponowanie nadmiaru zdarzeń, przez fabularną redundancję. Bohaterowie jego filmów dysponują nadmiarem możliwości, z których żadna nie jest naznaczona piętnem konieczności. Kolejne wydarzenia, w których uczestniczą, często nie są ze sobą powiązane, wydają się przypadkowe, nielogiczne, zbędne, wprowadzają informacje, które utrudniają lub uniemożliwiają interpretację. Jednocześnie zdarzenia z pozoru kluczowe pozostają bez rozwinięcia zawieszone w próżni czy raczej mimochodem zgubione w cichym, podskórnym chaosie rzeczywistości. Antonioni mówi: *Nie wydaje mi się, aby stare prawa regulujące kiedyś spektakl dramatyczny mogły zachować swoją wartość. Dziś opowiadane historie są tym, czym są w rzeczywistości, nie mają początku ani końca, nie mają scen kluczowych ani narastającej linii dramatycznej czy katharsis. Mogą się składać po prostu ze strzępów, fragmentów niewyważonych, jak życie, którym żyjemy...*¹⁴

Narrację w *Przygodzie* należy rozumieć jako szczególny rodzaj żywiołu dramatycznego, pozbawionego jednak dramatycznej struktury. Romans jako konwencjonalny sposób opowiadania o emocjach okazuje się nieaktualny i musi zostać przełamany, by koncepcja miłości jako przygody mogła się zrealizować w strukturach obrazowych. Jednak ta nowa metoda rytmizowania, poetyckiego komponowania przekazu filmowego prowadzi w konsekwencji do zakwestionowania źródłowego, zdawałoby się, dla teorii filmu podziału na narrację subiektywną i obiektywną. W *Przygodzie* nierozróżnialność tego, co subiektywne i tego, co obiektywne wiąże się w ścisły sposób z konstrukcją postaci w filmowej czasoprzestrzeni. Antonioni świadomie wykorzystuje napięcia między kategoriami zewnątrz i wewnątrz, dowodząc, że na tych właśnie napięciach są budowane wszelkie relacje emocjonalne. Miłość wyzwolona z romantycznych schematów rozwija się i wyraża jednocześnie w tym, co głęboko subiektywne, co stanowi najbardziej intymne doświadczenie osoby zakochanej, oraz w tym, co obiektywne, co poświadcza istnienie uczucia w samej materii rzeczywistości. Claudia w *Przygodzie* staje się swoistym filtrem, przez który możemy interpretować świat jej miłosnej przygody. Jej postać jest lokowana na przecięciu płaszczyzny wewnętrzności z płaszczyzną zewnętrzną. Aby zatem zrozumieć, jaki jest właściwy sens emocjonalnej wędrówki bohaterki filmu Antoniego, należy przede wszystkim odpowiedzieć na pytanie: gdzie jest Claudia?

Bohaterka *Przygody* przemierza rzeczywistość, *której nie da się uratować*, jak mówi w pierwszej scenie filmu ojciec Anny. Przestrzeń filmowa, które kontemplanuje i w których doświadcza miłości, są doskonale statyczne, wizualnie nasycone nastrojem pustki, a przez to fascynujące i niebezpieczne. Scena otwierająca film ukazuje świat w stanie permanentnej, ale całkowicie niedynamicznej reorganizacji; trudno określić, gdzie dokładnie znajdują się Anna i jej ojciec. Widzimy renesansową willę, z której wychodzi bohaterka, jednak szybko okazuje się, że nie otacza jej wspaniały, podmiejski ogród. Dookoła wyrastają bloki mieszkalne,

które – choć są dopiero w budowie – już popadają w ruinę. Między kolejnymi elementami tworzącymi przestrzeń nie ma wyraźnego związku; wrażenia dezintegracji dopełnia widziana w perspektywie drogi, w oddali, kopuła rzymskiego kościoła. Przestrzeń zarysowana w pierwszej scenie mówi o jej niejednoznacznej peryferyjności, lokuje akcję filmu poza tymi rejonami rzeczywistości, które uchodzą za centralne. Zabieg ten sugeruje, że w świecie, który jest pozbawiony spójności, równie niespójne i złożone muszą być relacje międzyludzkie. Antonioni twierdził, że w *tym filmie pejzaż jest składnikiem nie tylko niezbędnym, ale nawet dominującym*¹⁵. Reżyser jest zafascynowany powierzchnią, widzialnością świata, estetyką nagiego krajobrazu. Wybierane przez niego przestrzenie mają zapomniany już nieco walor fotogeniczności i mówią przede wszystkim o stanie i dynamice samej rzeczywistości, nie są natomiast prostą realizacją zasady, zgodnie z którą pejzaż jest stanem duszy.

Szczególnie ciekawą analizę przestrzeni w filmach Antonioniego przeprowadził Konrad Eberhardt, który twierdził, że dla tego reżysera *rzeczywistość jest statyczna, jest przede wszystkim wizualna, to znaczy – przede wszystkim dostrzegana, widziana, jest jakby „okazjonalna”*. *Rzeczywistość w filmach Antonioniego pojawia się trochę jak we śnie, tzn. jest to w jakimś sensie świat obcy, zobaczony po raz pierwszy*¹⁶. Jest to również świat, w który nie można się „wżyć”, w którym nie można się zadowolić. Ten typ przestrzeni odnajdujemy także w plenerowych scenach rozgrywających się na wyspie, gdzie ginie Anna. Antonioni stosuje w tej rozbudowanej sekwencji ogromną różnorodność ustawień i ruchów kamery, która fotografuje przestrzeń ze zmiennych perspektyw. Obraz przestrzeni jest konstruowany przez segmentowanie: łączenie ujęć statycznych z ruchomymi, zbliżeń i półzbliżeń z planami ogólnymi czy wręcz totalnymi, operowanie zmiennym światłem – raz łagodnym, słonecznym, rozproszonym, innym razem ostrym, chłodnym, wydobywającym kontrasty; wszystko to nieustannie przekształca wizualność tego krajobrazu. Wyspa zrazu wydaje się ciasna i przytłaczająca, by niepostrzeżenie stać się szeroką, otwartą przestrzenią. Aby zrozumieć sens takiej konstrukcji przestrzennej, należy zwrócić uwagę na sugerowane w dialogach wulkaniczne pochodzenie wysp w okolicach Sycylii. Decyduje ono o szczególnej atmosferze tego miejsca, które z jednej strony jest wymarłe, wygaszone, z drugiej zaś wydaje się wewnętrznie zdynamizowane potencjalną erupcją. Niepokój, który emanuje z tych scen, podkreślony w warstwie fabularnej zniknięciem Anny, jest wywołany samą plastyczną materią obrazu. Przestrzeń jest pozbawiona spójności, rozpada na to, co w niej powierzchniowe, zastygłe i na to, co podskórne, rozedrgane.

Dwuznaczność struktur przestrzennych jest konsekwentnie eksploatowana przez Antonioniego w całym filmie. Szczególnie charakterystyczna jest tu scena, gdy Claudia i Sandro, już po zniknięciu Anny i opuszczeniu wyspy, jadą razem pociągiem. *Korytarz pociągu w „Przygodzie” nie jest ani wewnątrz, ani zewnątrz, ani też jakkolwiek w ogóle substancją – wszystko zostaje wchłonięte przez okna pociągu przemierzającego zmienny krajobraz: bohaterowie, przedział, spojrzenia, sam krajobraz – w czasie gdy Sandro i Claudia jednocześnie próbują i trzymać się razem, i porzucić; i pamiętać Annę, i sprawić, by znikła*¹⁷ – pisał Sam Rohdie. Scena ta – wyjątkowo dramatyczna, gdyż po raz pierwszy w filmie w tak jaskrawy sposób obnaża nietrwałość, zmienność i całkowitą przypadkowość relacji miłosnych, choć rozgrywa się w zamkniętej przestrzeni – w warstwie obrazowej

pełna jest odwołań do otwartych przestrzeni na zewnątrz. Postać Claudii jest filmowana na tle okien, za którymi widzimy umykający krajobraz, skaliste wybrzeże, morze, całą tę rzeczywistość, którą znamy już ze scen na wyspie. Gdy w pewnym momencie bohaterka targana skrajnymi emocjami rzuca się w stronę otwartego okna, a wiatr z furii szarpie jej włosy, pojmujemy, że napięcie między wnętrzem i zewnątrz wyraża w istocie cały konflikt emocjonalny, z jakim mamy do czynienia w filmie. Claudia jeszcze wielokrotnie będzie podejmować próby ucieczki czy też ukrycia się w jasno określonych przestrzeniach, nigdy jednak nie będzie jej to dane. Bycie w podróży, czyli przeżywanie przygody miłości, skazuje osobę zakochaną na pozostawanie w rejonach granicznych, nietrwałych i niebezpiecznych.

Sceny rozgrywające się we wnętrzach również nie pozwalają na odczucie pełnej spójności przestrzeni. Zarówno willa, w której Claudia czeka na wiadomości od Sandra, jak i hotel, w którym rozgrywają się ostatnie sceny filmu, są pokazywane jako miejsca szczególne, o skomplikowanej, labiryntowej strukturze. Najlepiej specyfikę tej przestrzeni widać w scenie, w której bohaterka, wyproszona przez swoją znajomą, opuszcza pracownię młodego malarza i zbiega po wewnętrznych schodach willi. W pewnym momencie jej postać podwaja się w lustrze, którego obecności w tym miejscu nic nie zapowiadało. Widz odnosi wrażenie, że to, co dostrzega w obrazie filmowym, jest fragmentem architektury korytarza, tymczasem okazuje się jedynie jej odbiciem. Ten prosty zabieg sprawia, że przestrzeń ujawnia swoją niejednoznaczność, swoje zakamarki i załamania, miejsca puste i miejsca wypełnione odbiciami. Jest to przestrzeń, w której Claudia jednocześnie gubi się i odnajduje, która bohaterkę nieustannie zaskakuje, naprzemiennie niepokoi i bawi. W scenach końcowych zobaczymy Claudię, która w poszukiwaniu Sandra przemierza długie korytarze hotelu, filmowane z zastosowaniem wyjątkowo rzadkiej w tym filmie dużej głębi ostrości, co powoduje odczucie zwiększającego się dystansu dzielącego kochanków. Niepokój Claudii zostaje potwierdzony przyspieszonym rytmem tej sceny; kobieta z narastającą determinacją, niemal biegnąc, wędruje przez kolejne pomieszczenia. Wnętrza hotelu o świecie są opustoszałe, wymarłe, a jednocześnie pełne przedmiotów noszących ślady przyjścia, które odbywało się tu kilka godzin wcześniej. W tej niejasnej przestrzeni, w momencie przełomowym między nocą a dniem, Claudia poszukuje nawet nie tyle Sandra, ile wprost materializacji własnej miłości.

Przestrzeń w *Przygodzie* jest nierozzerwalnie związana z konstrukcją głównej bohaterki, przy czym związek ten nie może być określony jako wyłącznie psychologiczny czy symboliczny, ale raczej jako głęboko estetyczny. Postać nie jest tożsama z przestrzenią, ale wraz z krajobrazami, wnętrzami i architekturą, ze „światem rzeczy”, jak nazywał go Eberhardt, zostaje wkomponowana w całość malarskich struktur przestrzennych. Wyjątkowa dbałość o kompozycję obrazu filmowego, o jego plastyczny detal ma związek z zapoczątkowaną już w dzieciństwie reżysera fascynacją architekturą i malarstwem. Młody Antonioni, podobnie jak chłopak, którego pracę w akcie spontanicznej zazdrości czy niechęci niszczy Sandro w jednej ze scen *Przygody*, chętnie szkicował, zwłaszcza charakterystyczne czy wręcz dziwaczne budowle lub detale architektoniczne. W jednym z wywiadów reżyser wspominał: *Domy przyciągały moją uwagę, interesowały mnie nie tylko od zewnątrz, ale także od wewnątrz. Często wspinałem się na parapet*

okna, aby zobaczyć, co jest tam w środku¹⁸. Zatem dla Antonioniego architektura to nie tylko graficzna, harmonijna kompozycja zewnętrznych płaszczyzn, ale również tajemnica wnętrza, która kryje się w każdej budowlu. W *Przygodzie* budynki nie tylko stanowią piękne, finezyjnie zaaranżowane tło wędrówki głównej bohaterki, ale również kuszą ją i przyciągają swoją wewnętrznością. Tę fascynację wnętrzem ukrytym za zamkniętymi żaluzjami domu najlepiej widać w scenie w opuszczonym sycylijskim miasteczku, gdzie Sandro i Claudia zatrzymują się na chwilę. Bohaterka zbliża się do ściany domu, staje przed zamkniętym oknem i nawołuje, oczekując odpowiedzi. Z wnętrza dobiega jednak tylko echo jej głosu. Echo, choć należy je interpretować jako sygnał podwojenia również w kontekście konstrukcji postaci, potwierdza pustkę, która kryje się pod powierzchnią ścian i żaluzji. Dla Claudii odbicie i powtórzenie jej nawoływania brzmi jak głos z innej przestrzeni, z przestrzeni samotności i śmierci. Pustka wnętrza domu – namacalna, bliska i wywołująca u bohaterki niepokojące skojarzenia – zgodnie z eksponowanym w *Przygodzie* napięciem potwierdza się i harmonizuje z pustką zewnętrza, cmentarza widzianego w oddali, w dolinie poniżej miasteczka.

Taki sposób konstruowania przestrzeni, wiązania jej wielopoziomowo z postacią głównej bohaterki powoduje, że dystans między zewnętrznym a wewnętrznym jest jednocześnie wydobywany i przekraczany. Widz jest pozbawiony możliwości dokonywania prostych identyfikacji tego, co subiektywne i obiektywne. Wysiłek interpretacyjny zmierzający do rozpoznania istoty konstrukcji postaci w *Przygodzie* trwa nieprzerwanie w trakcie całego filmu i pozostaje niedomknięty. Każda kolejna scena rozgrywająca się w innej przestrzeni wymaga jednoczesnego analizowania krajobrazu i współtworzonej wraz z nim postaci. Jak już zaznaczyłam, efekt ten nie jest jednak w filmie Antonioniego osiągany w myśl zasady: pejzaż jako stan duszy. Przeciwnie, mówiąc słowami Eberhardta, krajobrazy są *odpsychologizowane, odhumanizowane, odantropomorfizowane*¹⁹. Przestrzeń nie wyraża bezpośrednio stanów psychicznych, ale jest ściśle powiązana z ekspresją ciała w obrazie filmowym. Nie zachodzi tu zatem relacja symboliczna, która pozwoliłaby na nazwanie konkretnych emocji, ale relacja, którą nazwałabym somatograficzną: sposób wkomponowywania ciała w plastyczne struktury obrazowe, sposób budowania relacji między postacią a materią rzeczywistości filmowej jednocześnie mówią o tym, co wewnętrzne, i o tym, co zewnętrzne. Interpretacja skupiająca się na problematyce tożsamości głównej bohaterki musi zatem przebiegać na tych dwóch poziomach jednocześnie. Gdybyśmy chcieli przywołać koncepcję Gilles’a Deleuze’a, który w swoich rozważaniach teoretycznych dużo miejsca poświęca filmom reżysera *Przygody*, to warto skoncentrować się na tym, co można rozumieć jako specyficzną „metodę Antonioniego”. Zdaniem Deleuze’a polega ona przede wszystkim na tym, by pokazywać *wnętrze przez zachowanie; nie samo doświadczenie, ale „to, co pozostaje z minionych doświadczeń”*, „to, co przychodzi, gdy wszystko zostało powiedziane”; *taka metoda musi koniecznie prowadzić przez postawy i ułożenia ciała*²⁰. Ciało zamyka w sobie jednocześnie przeszłość i przyszłość; graficzne relacje między ciałem a przestrzenią nie tylko ujawniają związki między rzeczywistością filmową a bohaterem, ale także determinują konstrukcje czasowe. *Ciało nigdy nie jest w teraźniejszości, zawiera w sobie to, co było, i to, co będzie, znużenie i wyczekiwanie*²¹ – pisał Deleuze.

Nie tylko jednak obecność ciała jako nomadycznego żywiołu wprowadza do filmu walor czasowy. Nie tylko ciało zostaje naznaczone czasowością. Również

omówione wcześniej struktury przestrzenne zostają radykalnie uczasowione, zyskują nieusuwalne piętno czasu, ponownie rozumianego w całej dwoistości jego istoty jako trwanie i jako przepływ. Czas jednak, w przeciwieństwie do przestrzeni, wydaje się subiektywizowany, przenika w uwewnętrznioną strukturę relacji miłosnych. Antonioni zakładał przede wszystkim, że *opowiadając historię intymnych przeżyć, trzeba znaleźć kadencję odpowiadającą przyptywom i odpływowi uczuć. Czasami są one gwałtowne i szybkie, najczęściej jednak ewoluują w stronę martwych czasów*²². Znalezienie obrazowych ekwiwalentów dla owych *martwych czasów* jest jednym z większych osiągnięć Antonioniego w dziedzinie środków wyrazu filmowego. Fluktuacja uczuć w *Przygodzie* determinuje powolny, chwilami wręcz zamierający albo uparcie nawracający rytm przepływów czasowych. Reżyser dobitnie akcentuje fakt, że czas nie może być rozumiany ani odczuwany jako czas widza czy też skonwencjonalizowany czas fabuły – musi pozostać przede wszystkim czasem miłości. Stąd też konieczność spowolniania rytmu, zrywania go i unieruchomiania w obrazie filmowym. Zabiegiem, który pozwala na osiągnięcie podobnego efektu, jest penetrowanie przestrzeni, w której wybrzmiała już lub jeszcze nie rozpoczęła się akcja, z użyciem zdystansowanej kamery.

Po raz pierwszy w filmie mamy do czynienia z takim rozwiązaniem już na samym początku, gdy Anna i Claudia jadą po Sandra, by wraz z nim wyruszyć w dalszą podróż. Scena rozpoczyna się od ukazania w planie ogólnym, nieco z góry, miejskiego placu w połowie oświetlonego przez słońce, po którym po przekątnej przechodzą trzy zakonnice. Dopiero po chwili z lewej strony, w górnym rogu ekranu, pojawia się samochód, który jednak jest filmowany z tak dużej odległości, że nie można mieć pewności, czy należy do Anny. Niepokojące wrażenie obiektywnej, niemal namacalnej obecności kamery, dzięki której sam proces rejestracji ustanawia czasowe continuum, sprawia, że w materialności, widzialności obrazu filmowego zaczynamy odczuwać trwanie czasu. Podobny zabieg został zastosowany w *Przygodzie* kilkakrotnie (a w kolejnych filmach Antonioniego staje się wręcz jego znakiem rozpoznawczym) i za każdym razem wprowadza dystans czasowy, każe widzowi dostosować rytm percepcji do emocjonalnego rytmu filmu, utrudnia i tak już prawie niewykonalną identyfikację z bohaterami filmu. Manipulowanie konstrukcjami czasowymi daje o sobie znać między innymi w scenie, w której jacht z Anną, Claudią i grupą ich przyjaciół przybija do brzegu wysepki. Zanim jeszcze pasażerowie zejść na brzeg, kamera filmuje ich przybycie z dystansu, częściowo schowana za skałą. Takie spojrzenie z pewnej odległości wyznacza bezosobową perspektywę oglądu, ale bezosobową bardziej w planie ontologicznym niż moralnym czy estetycznym. Jeszcze wyraźniej zabieg ten został wykorzystany w omawianej już scenie w opuszczonym miasteczku, gdzie Claudia i Sandro zatrzymują się w drodze do Noto. Kamera ponownie oczekuje na bohaterów, zarysowując pustą, pełną niemal metafizycznego napięcia, uczasowioną przestrzeń. Gdy pod koniec tej samej sceny Claudia i Sandro znów wsiadają do samochodu, *martwy czas* znajduje klamrowe dopełnienie w strukturze obrazu. Kamera skrywa się w zacienionej wąskiej uliczce i z dystansu podgląda to, co się dzieje na placu. Gdy samochód rusza, kamera wykonuje spokojny najazd, jakby odprowadzając bohaterów spojrzeniem. Wydaje się, że czas jednocześnie rozciąga się i zatrzymuje, jest maksymalnie ukonkretniony.

Konstrukcja czasu jest warunkowana szczególnym pojmowaniem kategorii teraźniejszości w kontekście relacji emocjonalnych. Czas miłości rządzi się bowiem swoimi prawami; jak zauważył Andrzej Braun, u Antonioniego *czas jak gdyby tężał i zatrzymywał się w miejscu. Jest to czas odbierany subiektywnie, a nie chronologia zdarzeń. Bo zdarzeń nie ma, epizody są przypadkowe, istnieje tylko dojmujące poczucie czasu oraz jego pustki*²³. Czujemy zatem czas, choć nie jesteśmy w stanie zarejestrować jego upływu ani też wskazać wydarzeń, które bezpośrednio dynamizowałyby akcję. Wydaje się, że możemy jednak wskazać moment, który ma decydujący wpływ na specyfikę konstrukcji czasu w *Przygodzie*. Jest to oczywiście zniknięcie Anny. Wydarzenie to zmienia leniwy rytm rejsu z jego niespieszną kontemplacją. Jesteśmy świadkami intensyfikacji działań, co z pozoru przyspiesza upływ czasu. Zmierzch na wyspie zapada szybciej, choć jego nadejście nie przynosi żadnej zmiany. Wiemy już, że poszukiwania Anny nie przyniosą skutku, a przede wszystkim będą pozbawione konsekwencji i determinacji, rozpląną się w nieokreślonym rytmie teraźniejszości dążącym do pełnej stagnacji, wyciszenia. Teraźniejszość w filmie sprawia wrażenie z jednej strony niezwykle sztucznego, z drugiej zaś niemal fatalistycznego czynnika, który unieruchamia bohaterów, każe im pogrążyć się w miłosnym letargu. Teraźniejszość integruje także przeszłość i przyszłość – odnajdujemy w niej liczne ślady tego, co było, i zapowiedzi tego, co ma nadejść. Na tym poziomie konstrukcja czasu upodabnia się do konstrukcji przestrzeni z jej szczególną „wulkanicznością”. Przestrzeń rytmizuje się w czasie, który tak jak ona również jest niejednorodny, ma momenty wyciszenia i dynamizacji, swoje zakola, zapętlenia i przekroczenia.

Jedna ze scen szczególnie dobitnie charakteryzuje specyfikę czasu i jego relacji z przeżyciami wewnętrznymi bohaterki. Claudia budzi się w pokoju hotelowym tuż przed świtem i wyrusza na poszukiwania Sandra, który nie wrócił na noc. Zagląda do jego sypialni, potem bawi się własnym odbiciem w lustrze. Można odnieść wrażenie, że dla kogoś, kto czeka, czas staje się nużącym więzieniem, a każda kolejna chwila w subiektywnym odczuciu nieznośnie się wydłuża. W kolejnym ujęciu Claudia z zegarkiem w ręku zapisuje upływające sekundy na zdjęciu w leżącym przed nią magazynie. Na pierwszym planie widzimy w zbliżeniu jej jasne, gęste włosy, natomiast na drugim planie zdjęcie z czasopisma, które nawiązuje kompozycyjnie do typu obrazowania charakterystycznego dla *Przygody*. Zdjęcie przedstawia młodą kobietę, którą widzimy z profilu, w półzbliżeniu na tle okna; w ten sposób często komponowana jest w obrazie filmowym postać Claudii. Na tym właśnie zdjęciu bohaterka zapisuje obiektywny bieg czasu, jakby próbowała utwierdzić samą siebie w przekonaniu, że czas faktycznie płynie, że można ten przepływ zaobserwować i pochwycić. Że każda chwila ma jakiś materialny ekwiwalent, że jest znakiem, któremu można tym samym przypisać obiektywny sens. Ta krótka i pozornie pozbawiona znaczenia scena przypomina o istnieniu „martwych czasów”, chwil, które mają odmienny, subiektywny rytm trwania, które mają sens jedynie dla przeżywających je osób. Owo zapisywanie sekund dowodzi, że czas może być odczuwany jako segmentowany, regularny i linearny tylko wtedy, gdy zostaje wyabstrahowany. Natomiast rytm funkcjonowania w rzeczywistości, a zwłaszcza rytm relacji międzyludzkich, rytm uczucia wytwarza całkiem inny typ czasowości, który jednak nie może być wyabstra-

howany, dokładnie nazwany i zapisany. Jest samą istotą trwania i fundamentem refleksji.

Największym osiągnięciem Antonioniego jest ukazanie tożsamości bohaterki przez skomplikowane czasoprzestrzenne struktury rytmiczne zbudowane wokół martwych, z pozoru pustych momentów. Podobnie jak Claudia, która stopniowo anektując przestrzeń i rolę Anny, jest dokładnie tam, gdzie jej samej nie ma, która jest jednocześnie ciałem i obrazem, oryginałem i kopią, własnym odbiciem i cieniem, tak też wszystko, co w filmie najważniejsze na poziomie relacji emocjonalnych, rozgrywa się dokładnie wtedy, gdy nie dzieje się nic. Nie możemy odtworzyć intrygi miłosnej, ponieważ zgodnie z założeniami reżysera i jego filozofią uczucia miłość nie jest ciągiem logicznie powiązanych wydarzeń. Jest przygodą, w ramach której każde wydarzenie ma wyłącznie momentalne, nietrwałe znaczenie i wagę. W tak złożonych strukturach czasoprzestrzennych postać filmowa zyskuje niezależność i indywidualność, swoją niepewną, zdeorganizowaną tożsamość, która jednak jest daleka od wszelkiego schematyzmu. Jak zauważa Książek-Konicka, w filmie Antonioniego *nie jest nam podsunięty żaden ślad pozwalający wstępnie określić daną postać jako pewien typ czy charakter i zgodnie z tym schematem interpretować jej zachowanie. (...) Naszym zadaniem nie ma być rozszyfrowanie i zaklasyfikowanie postaci na podstawie tego, co robi i mówi. Mamy natomiast, odrzuciwszy nasze myślowe nawyki, towarzyszyć jej w najważniejszych chwilach jej indywidualnego istnienia*²⁴. W tym przypadku jednak „towarzyszyć” nie oznacza „współprzeżywać”. Wielość zabiegów dotyczących konstrukcji postaci w obrazie filmowym sprawia, że widz musi pozostać zdystansowany nie tylko wobec prezentowanej w filmie rzeczywistości, ale przede wszystkim wobec losów bohaterów zaludniających tę rzeczywistość. Trudno zgodzić się z koncepcją, zgodnie z którą kino Antonioniego jest chłodne i wyłącznie intelektualne; przeciwnie – w subtelny i złożony sposób oddziałuje ono na emocje widzów, przede wszystkim dlatego, że za cel stawia sobie właśnie przekształcenie wrażliwości emocjonalnej współczesnego człowieka. Antonioni nie posługuje się jednak w tym celu prostym mechanizmem filmowym projekcji-identyfikacji, który angażuje widza w fabularną intrygę. W swoich kolejnych filmach stopniowo rozwija i doskonali metodę, która – zdaniem Barbary Bialikiewicz – polega na tym, że reżyser wprowadza widzów w *specyficzny nastrój znużenia czy wręcz otepienia i maksymalnie redukuje możliwość identyfikacji z bohaterami, wpływając tym samym na sposób percepcji*²⁵.

Konstrukcja czasoprzestrzeni w *Przygodzie* prowadzi do wypracowania dwóch dominujących sposobów budowania postaci głównej bohaterki, które mają głębokie konsekwencje filozoficzne i estetyczne. Pierwszy z nich pozwala na ukazanie Claudii jako przede wszystkim obserwatora, wędrowca, który przemierza nieznanne wcześniej przestrzenie, poruszając się konsekwentnie po ich zewnętrznych, niezbadanych rejonach, kontempluje je i nieuchronnie naznacza swoją obecnością. Drugi natomiast wyznacza tej postaci rolę uczestnika, który jest ulokowany w samym centrum filmowych struktur czasoprzestrzennych i w związku z tym ulega podobnym jak one przekształceniom i deformacjom.

W początkowych partiach filmu, gdy główną bohaterką wydaje się Anna, postać Claudii zaznacza swoją obecność raczej na peryferiach obrazu filmowego. Charakterystyczny jest już sposób, w jaki po raz pierwszy pojawia się w kadrze,

w scenie otwierającej film, gdy Anna rozmawia z ojcem, a kamera skupia na nich uwagę. Claudia w pewnym momencie wchodzi w kadr na drugim planie i niemal niezauważona mija rozmawiających. Jedyne spojrzenie w ich stronę sugeruje, że może być kimś więcej niż tylko przypadkowym przechodniem. Taki sposób wprowadzenia postaci głównej bohaterki w czasoprzestrzeń filmu pozwala jej jednocześnie na zachowanie pewnego dystansu, na pozostanie przygodnym wędrowcem, który trafił w obcą sobie, ale budzącą zainteresowanie rzeczywistość. Zdystansowanie jako rys charakterystyczny w konstrukcji postaci Claudii będzie rozwijane również w późniejszych scenach filmu, nawet wtedy, gdy uwikłania emocjonalne zmuszą ją do większego i bardziej zdecydowanego zaangażowania się w rzeczywistość filmową. Poczucie wyobcowania, braku przynależności do czasoprzestrzeni – na poziomie fabularnym tłumaczone faktem, że Claudia pochodzi z warstw społecznych niższych niż te, wśród których przebywa – wyraża się w warstwie obrazowej przez fotografowanie tej postaci: dość często w większych planach, w pewnym oddaleniu od kamery. W scenach rozgrywających się w willi postaci Claudii konsekwentnie jest umieszczana na obrzeżach filmowanej rzeczywistości; nasłuchuje rozmów, przygląda się relacjom towarzyskim, a przede wszystkim wciąż pozostaje w ruchu, przemieszcza się, jakby nie chcąc zanurzyć się w tej przestrzeni, osiąść w niej. Gnana emocjonalnymi niepokojami, których powody i istotę nie zawsze możemy pojąć, Claudia dynamizuje peryferyjne rejony obrazu filmowego. Co ciekawe, zdystansowanie jako cechę konstrukcji postaci kobiecej można też odnaleźć u pozostałych bohaterek Antonioniego, zwłaszcza tych, które grała Monica Vitti. Kobieta w filmach Antonioniego, jak zauważa Kornatowska, *potrafi zachować psychiczną i moralną niezależność. Stojąc na uboczu aktywnego życia zbiorowego, w znacznie mniejszym niż mężczyzna stopniu ulega „naciskom” społecznym. Przyjmuje rolę świadomego obserwatora. Woli rozumieć, kontemplanować, niż działać*²⁶.

Warto zaznaczyć, że *Przygoda* jest kolejnym po *Krzyku* filmem, w którym Antonioni ekspluatuje motyw podróży, wędrówki. Czapliński w tekście analizującym i grupującym podstawowe wątki fabularne w twórczości Antonioniego wskazuje, że motyw ten *jest tradycyjnie metaforą wewnętrznej przemiany czy przewartościowania dotychczasowego trybu życia*²⁷. Jest to niewątpliwie słuszny, choć niepełny trop interpretacyjny, bowiem podróż określa specyficzną sytuację ontologiczną, w której przemiana rozgrywa się równocześnie na poziomie tego, co wewnętrzne i tego, co zewnętrzne. Rzeczywistość, którą przemierza podróżnik, podlega złożonym przekształceniom, te zaś oddziałują wtórnie na świadomość i emocjonalność obserwatora. Jego szczególny status z jednej strony pozwala mu na zachowanie dystansu wobec chaotycznie zmieniającego się świata, z drugiej zaś wymaga pełnego zaangażowania kontemplacyjnego. Pasywność cechująca uczestnictwo w kolejnych wydarzeniach gwarantuje emocjonalny dystans, który w konsekwencji pozwala Claudii na ironiczne komentarze wygłaszane z lekkim politowaniem czy szczerym rozbawieniem. Bohaterka jest w pełni samodzielna, niezależna, ma wyraźną skłonność do izolowania się w samotności. Dodajmy, że zdaniem samego reżysera obsadzanie siebie w roli obserwatora, wiecznego nomady jest najbardziej pożądaną, w swojej istocie twórczą i szlachetną strategią życiową²⁸. Wskazując na tę właśnie strategię u Antonioniego, Luisa Spagnoli pisze: *...skoro nie ma innej alternatywy, skoro nie istnieje na świecie nic poza samym*

*światem – należy go kontemplować i z uwagą obserwować; i wszystkie jego filmy są rezultatem takiej postawy*²⁹.

Nomadyczna tożsamość Claudii, która konsekwentnie penetruje przestrzeń wyludnione, marginalne i często wrogie, wyraża się również w sposobie operowania spojrzeniem filmowym. Gdy Claudia stopniowo uzyskuje pewną autonomię i powoli zajmuje miejsce przynależne początkowo Annie, wówczas coraz częściej jest fotografowana w półzblizeniach i zbliżeniach. Co jednak szczególnie i znaczące: kamera niezwykle często lokuje się za jej plecami. Taki zabieg wywołuje poczucie ogromnego dystansu i gwałtownie zawiesza działanie mechanizmu projekcji-identyfikacji. Widz jest skazany na kontemplowanie przede wszystkim pleców i tyłu głowy Moniki Vitti, co powoduje, że kreowana przez nią postać musi przynajmniej do pewnego stopnia zawiesić swoją ekspresję. Claudia jest filmowana od tyłu, w planie amerykańskim, po raz pierwszy na początku filmu, w scenie rozmowy z Anną przed domem Sandra. Anna, brunetka ubrana w jasną sukienkę, jest umieszczona po prawej stronie ekranu i zwrócona twarzą w stronę widza. Natomiast Claudia, której jasne włosy i ciemna bluzka kontrastują z postacią Anny, stoi po lewej stronie, zwrócona tyłem. Taka kompozycja obrazu filmowego nie tylko określa relację dystansu i wyobcowania, ale również, a być może przede wszystkim jest pierwszą tak wyraźną zapowiedzią zamiany ról i funkcji w rzeczywistości, jaka nastąpi między dwiema przyjaciółkami.

Wspaniałym rozwinięciem tej sceny jest moment, gdy Anna i Claudia po raz ostatni są fotografowane we wspólnej przestrzeni kadru. Po symulowanym ataku rekina Anna zamyka się z przyjaciółką w kajucie jachtu, by przebrać się, wysuszyć, a także – co wiemy z perspektywy dalszych wydarzeń – by się pożegnać. Oglądamy dwie kobiety podczas rozmowy, ponownie w planie amerykańskim, filmowane nieruchomą kamerą. Tym razem jednak obie są zwrócone tyłem do kamery i obie eksponują nagie plecy. Takie komponowanie postaci w obrazie filmowym jest radykalnym zerwaniem z przyzwyczajeniami widza, który sceny dialogowe ogląda raczej w montażowej konwencji ujęcie-przeciwujęcie. Tym prostym zabiegiem Antonioni wyklucza widza z relacji kinematograficznej, a zarazem podkreśla intymność więzi łączących Claudię i Annę. Począwszy od tej sceny, możemy mówić o konstruowaniu postaci Claudii jako bohaterki w pełni autonomicznej w czasoprzestrzennych strukturach filmu.

Jednak zabieg umieszczania kamery za głową głównej bohaterki – który zresztą jest stosowany aż do końca filmu, choć z natężeniem i ładunkiem ekspresyjnym zdecydowanie mniejszym niż w scenach początkowych – ma jeszcze inną funkcję, istotną ze względu na konstrukcję postaci. Ów zabieg sprawia, że widz zaczyna patrzeć na rzeczywistość oczami bohaterki, ale jednocześnie nie może oglądać jej samej, nie może wnikać w jej psychikę, dostrzec zewnętrznych przejawów przeżyć czy śladów emocji. Claudia staje się bowiem stopniowo nie tylko główną bohaterką filmu, nie tylko swoistym sobowtorem zaginionej Anny, ale również emocjonalnym i estetycznym filtrem, przez który jest ukazywana rzeczywistość filmowa. Takie rozwiązanie mogłoby sugerować, że mamy jednak do czynienia z subiektywizacją narracji, co w perspektywie wcześniejszych ustaleń byłoby wyraźnym uproszczeniem. Podział na narrację subiektywną i obiektywną zostaje przekroczony w kinie, które penetruje przede wszystkim światy mentalne. Koncepcja umieszczania postaci kobiecej na przecięciu tego, co wobec rzeczywi-

stości filmowej zewnętrzne, i tego, co uwewnętrznione, na tej wyjątkowej linii granicznej, jest związane raczej z założeniami artystycznymi Antonioniego. Reżyser w licznych wywiadach opowiadał, że wychowywał się wśród kobiet, żył w ich otoczeniu, w *kobiecy kregu*, jak sam mówił. Dodawał: *To pozwoliło mi patrzeć na świat przez pryzmat kobiecej mentalności i psychologii i bardzo szybko zrozumiałem, iż jest to filtr o wiele bardziej subtelny aniżeli wrażliwość męska*³⁰.

Spojrzenie przez pryzmat kobiecej wrażliwości czy emocjonalności jest pewnym inspirującym złudzeniem, ale jednocześnie sugestywnym postulatem, z czego Antonioni zapewne doskonale zdawał sobie sprawę. Świadectwem tego może być chociażby fragment wywiadu, którego udzielił z okazji premiery filmu *Identyfikacja kobiety*. Mówił w nim, że głównym bohaterem filmu jest reżyser, który pragnie zrobić film o kobiecie, jednak *jak [to] zwykle bywa, nie ma jasnego rozeznania, więc łączy model z prototypem. (...) łączy w jedno kobiety realne z kobietami imaginacyjnymi*³¹. Niemniej przyjęło się uważać, że Antonioni jest jednym z nielicznych, oprócz Bergmana, reżyserów, którzy próbowali w swoich filmach pokazywać rzeczywistość i stosunki społeczne z kobiecej perspektywy, analizować kobiecą tożsamość. W przypadku włoskiego reżysera mamy raczej do czynienia z próbą lokowania instancji autorskiej w postaciach kobiet. Tym samym dochodzi do bardzo złożonej, często subtelnej i wyjątkowo przenikliwej interpretacji kobiecości, do wpisania własnych doświadczeń autora w koncepcję płci, którą ukształtowały jego indywidualne spostrzeżenia i w oczywisty sposób wszelkie społecznie ugruntowane przekonania. Na poziomie konstrukcji obrazu Antonioni nie unika bowiem ani pewnych klisz filmowych odnoszących się do kobiet, ani eksponowania ich walorów czysto cielesnych. Bohaterki jego filmów, zwłaszcza pierwszoplanowe, kreowane głównie przez Monikę Vitti, ale również przez Jeanne Moreau, są jednak realizacją pewnej autorskiej wizji kobiecości. Na ich przykładzie można prześledzić nie tylko sposoby konstruowania postaci w obrazie filmowym, ale również, a być może przede wszystkim, sposoby konstruowania pojęcia kobiecości w ujęciu Michelangela Antonioniego.

W perspektywie estetyki obrazu filmowego oraz zależności między konstrukcją postaci a czasoprzestrzenią w *Przygodzie* szczególnie ciekawa okazuje się próba ulokowania filmowego spojrzenia po stronie bohaterki, która tym samym przestaje być, lub przynajmniej ma szansę przestać być, jedynie obiektem oglądu. Antonioni nie rezygnuje z eksponowania w obrazie filmowym relacji podmiotu do przedmiotu oglądu, znacząco jednak zwiększa zakres „wolności spojrzenia”, jakiej udziela swojej bohaterce. Postać Claudii jest budowana w wielu scenach jako ta, która patrzy, czy wręcz jako ta, która podgląda. Szczególnie w tej drugiej sytuacji Claudia staje się mimowolnym lub zamierzonym świadkiem relacji między pozostałymi bohaterami filmu. Jej status jawi się jako wyjątkowo ambiwalentny, a przede wszystkim mówi dużo na temat bliskich Antonioniemu koncepcji międzyludzkich więzi erotycznych i emocjonalnych, które okazują się grą dystansów, napięć i spojrzeń. Scena, w której Claudia czeka na Annę i Sandra, przechadzając się po miejskim placu, jest pierwszą w filmie sceną ustanawiającą relacje voyeuryistyczne. Claudia często spogląda w stronę okna, spodziewając się, że dostrzeże w nim swoją przyjaciółkę. Tymczasem w montażu naprzemiennym możemy zobaczyć, jak Sandro obserwuje spacerującą Claudię przez okno, którego zaledwie część przysłania zasłona. Antonioni pokazuje, że spojrzenie, choć może

wprowadzać poczucie dystansu czy oddzielenia, jednocześnie zawsze jest formą intensywniej, intymniej interakcji. Przede wszystkim jednak spojrzenie wyznacza płaszczyznę wzajemności emocjonalnej czy erotycznej.

W jeszcze bardziej dwuznacznej sytuacji Claudia znajdzie się podczas rejsu, gdy siedząc na progu (istotny sygnał z poziomu relacji przestrzennych) kajuty, przyglądać się będzie pieszczotom, jakimi Raimundo obsypuje znużoną Patricię. Również podglądanie i podsłuchiwanie rozmowy, którą odbywa w pociągu młody chłopak próbujący uwieść towarzyszkę podróży, sytuuje postać Claudii w tych niejasnych rejonach, gdzie trudno określić kierunki i dynamikę spojrzeń. Jednak w tym kontekście najbardziej złożona scena rozgrywa się w pracowni młodego księcia, który skutecznie uwodzi Julię, kusząc ją perspektywą namalowania jej aktu. Claudia uczestniczy w tej scenie, choć jej rola pozostaje całkowicie niejasna. Jest tyleż samo przywoitką, ile świadkiem, który ma poinformować Corrada o tym, jakim rozrywkom oddaje się jego żona. Postać Claudii ponownie jest lokowana na granicy płaszczyzny ekranu – widzimy tył jej pleców i głowy w półzblizeniu, gdy obserwuje wybuch namiętności Julii. Jest jednocześnie rozbawiona i zdęgowana, co znajduje wyraz nie tylko w aktorskiej ekspresji, ale również w wykorzystaniu ambiwalencji relacji przestrzennych. Claudia jest filmowana na tle okna, przez które wygląda w znanym już geście kierowania się ku temu, co zewnętrzne. Dopełnieniem tej sceny jest naiwna, ale znacząca wymiana zdań na temat malarstwa, a konkretnie aktu; młody malarz stwierdza, że kobiety mają naturalną skłonność do obnażania się. Tę wypowiedź w kontekście całej sceny można interpretować jako komentarz do interesujących samego reżysera relacji między obrazem a rzeczywistością, między ciałem a jego malarskim lub filmowym ekwiwalentem.

Wracając do kwestii spojrzenia w *Przygodzie*, warto przywołać wypowiedź Barthes'a, który w tekście wygłoszonym z okazji wielkiej retrospektywy twórczości Antonioniego w Bolonii zwraca uwagę na dwoistość koncepcji spojrzenia ujawniającą się w filmach tego reżysera. Antonioni ma bowiem tendencję do skupiania spojrzenia (kamery oraz widza) zbyt długo na tym, na co ze względów politycznych (jak w przypadku filmu dokumentalnego *Chiny*, który wzbudził ostry sprzeciw władz chińskich) lub ze względu na konwencję narracyjną (m.in. w *Przygodzie*) nie powinno się patrzeć. Jednocześnie ulubionymi bohaterami jego filmów są właśnie ci, którzy patrzą: fotograf, reporter, reżyser filmowy. Barthes podkreśla, że jest to wyjątkowo niebezpieczna praktyka, *ponieważ patrzeć dłużej niż to dozwolone (...) to tyle, co zagrażać wszystkim ustanowionym układom, niezależnie od tego, jakie one są, bowiem zazwyczaj czas patrzenia podlega kontroli społecznej*³². Zabieg zastosowany przez Antonioniego w *Przygodzie* jest tym bardziej niebezpieczny, że postacią „dysponującą” spojrzeniem jest kobieta. Nie należy oczywiście zapominać, że choć Claudia jest przede wszystkim obserwatorką, to jednak również ona staje się przedmiotem oglądu. Wielokrotnie omawiana i cytowana scena na rynku w Noto ukazuje Claudię osaczoną nie tylko przez spojrzenia, ale również przez fizyczną obecność mężczyzn otaczających ją w przestrzeni obrazu. Pod naporem ich spojrzeń i zaciskających się wokół niej ciał Claudia jest zmuszona uciec, chroni się w sklepie z farbami. Scena ta jednocześnie pokazuje główną bohaterkę w centrum filmowych struktur obrazowych, wyznaczając jej pozycję już nie tylko obserwatora, ale również uczestnika wydarzeń.

Trudno wskazać w filmie konkretny moment, gdy postać Claudii, przeżywającej swoją przygodę miłości, po raz pierwszy zostaje ulokowana już nie na obrzeżach, nie na peryferiach rzeczywistości filmowej, ale w samym jej centrum. Proces ten zachodzi stopniowo, wraz z intensyfikacją uczucia, które zbliża Claudię do Sandra, a tym samym wyrывa ją incydentalnie z izolacji i osadza w miejscu zajmowanym wcześniej przez Annę. Kamera z narastającym zainteresowaniem zaczyna obserwować zmiany w zachowaniu, sposobie poruszania i mimice Claudii. W początkowych scenach filmu Claudia częściej była przedstawiana w kontekście jej wyobcowania – niewielka liczba zbliżeń, filmowanie z dystansu czy konsekwentne ustawianie kamery za plecami bohaterki powodowały, że trudno było poznać bliżej mowę jej ciała, tę szczególnie filmową formę ekspresji. Jeśli nawet pojawiały się zbliżenia – jak w scenie na wyspie, gdy o świecie Claudia i Sandro penetrowali zimną przestrzeń, szukając śladów Anny, czy w pociągu, gdy Claudia była filmowana na tle otwartych okien – ewentualna sugestywność twarzy Moniki Vitti, która mogłaby się ujawnić w bliższym kontakcie, była niwelowana przez wprowadzenie szczególnej „nadekspresji” włosów. W tych scenach twarz konsekwentnie jest zakrywana przez burzę włosów targanych wiatrem. Wszystkie te zabiegi uniemożliwiają widzowi wniknięcie w przestrzeń emocji głównej bohaterki.

Od momentu zniknięcia Anny i od sceny pierwszego pocałunku Claudii oraz Sandra w tej samej kajucie, w której przyjaciółki rozstały się kilkanaście godzin wcześniej, możemy próbować uchwycić zmianę w sposobie konstruowania głównej bohaterki. Choć wciąż jeszcze powraca repertuar środków filmowych, które nadają Claudii status obserwatora, pojawiają się też nowe, które czynią ją uczestniczką wydarzeń i angażują ją w przygodę miłości. Przede wszystkim znacząco wzrasta liczba półzbliżeń i zbliżeń, również tych ukazujących twarz Moniki Vitti, co pozwala na podjęcie próby wniknięcia w emocjonalność kreowanej przez nią bohaterki. Najpiękniejszą sekwencją zbliżeń jest scena miłosna na trawie, która w filmie wmontowana jest kontrastowo, po scenie w opuszczonym miasteczku. Kamera koncentruje się na twarzy Claudii, która całkowicie dominuje nad powierzchnią obrazu, nie pozostawiając właściwie miejsca dla Sandra. Zgodnie z koncepcją Antonioniego, który niejednokrotnie podkreślał, że *postać jest zawsze tylko elementem obrazu*³³, twarz Moniki Vitti jest potraktowana jako materiał plastyczny. Zbliżenia są tak mocne, że powodują zniekształcenie twarzy, która zdaje się rozpadać, oddalać w stronę abstrakcji, w stronę wizerunku samej materii w ruchu. Wyczuwalna jest fascynacja skomplikowaną powierzchnią, fakturą skóry, chaotyczną gęstwiną włosów, rysami twarzy i mimiką jako szczególnym rodzajem kompozycji plastycznej, która jednak pozostaje nieprzenikniona.

Antonioni nie tylko odszedł w *Przygodzie* od praktyki opisywania stanów ducha przez pejzaż, ale również eksperymentował z ekspresyjną funkcją zbliżenia, które w jego założeniu nie powinno stwarzać fałszywej iluzji bliskości. Bogactwo ekspresji aktorskiej Moniki Vitti, która potrafi bezbłędnie wygrywać najbardziej skrajne emocje, nie przybliży nas do zrozumienia, do poznania stanów duchowych bohaterki i jej wewnętrznych przeżyć. Obserwujemy jedynie fascynujące obrazy emocji, które podobnie jak kolejne wydarzenia nie tworzą spójnego ciągu narracyjnego. Cieleśność Moniki Vitti jest monolityczna, rozbudowana, twarda, nie daje dostępu do wnętrza. Postać Claudii zyskuje dzięki temu ów walor

podwójności: jest jednocześnie wyłącznie powierzchnią, ruchomym obrazem ciała i samą głębią, którą potencjalnie w sobie skrywa.

Antonioni był przekonany o szczególnie silnym i brzemiennym w skutki związku, jaki w obrazie filmowym zachodzi między sposobami filmowania cielesnej materii aktora a sensem kompozycji graficznych. Deklarował, że *aktor filmowy nie powinien pracować w sferze psychologii, tylko w sferze wyobraźni. (...) Wszelka zmiana jego gestu i pozy zmienia cały obraz. Replika wypowiedziana przez aktora fotografowanego z profilu ma inny sens, niż fotografowanego z przodu; replika skierowana do kamery umieszczonej wysoko brzmi inaczej niż w wypadku kamery umieszczonej nisko*³⁴. W *Przygodzie* odnajdujemy sceny, które potwierdzają słuszność założeń reżysera. Nawet tak ekspansywna i ekspresywna cielesność, jak ta, którą wniosła do filmu Monica Vitti, zostaje graficznie zorganizowana i wtłoczona w założoną przez Antonioniego metodę konstruowania postaci. Filmowana z dystansu lub z góry (na przykład w krótkim ujęciu w scenie na wyspie, jeszcze przed zniknięciem Anny, gdy Claudia zostaje zaskoczona przez silną falę, która odcina jej drogę powrotu i przyciska ją do płaszczyzny skały), wydaje się zagubiona, niepewna, niemal krucha w rozbudowanej przestrzeni obrazu filmowego. Fotografowana nieco z dołu, w planach bliższych, jest potężna – to wokół niej organizują się wszelkie struktury kompozycyjne, nad którymi dominuje. Wyraźnie widać to również w jednym z ujęć na wyspie, wmontowanym w sekwencję spotkania Claudii i Sandra o świecie, po nocy spędzonej w domku. Claudia jest przedstawiona w planie amerykańskim, po prawej stronie kadru, natomiast Sandro jest pokazany w zbliżeniu, w lewej, dolnej części. Całości kompozycji dopełnia widoczna w oddali wyspa-wulkan, która akcentuje graficzne i emocjonalne napięcia tej sceny, ale również zachęca do jej symbolicznej interpretacji.

Podsumowując, należy zauważyć, że główna bohaterka jest kreowana na dwa zasadnicze sposoby, które czynią z niej zarazem obserwatorkę i uczestniczkę wydarzeń. Wydaje się, że Claudia przynależy jednocześnie do dwóch pozornie wykluczających się porządków. Z jednej strony dominuje nad przestrzenią filmową, z drugiej zaś ledwie zaznacza w niej swoją obecność. Jej postać jest konstruowana w stałym napięciu między potrzebą odsłaniania rzeczywistości w całej jej pełni i bogactwie a koniecznością maskowania pustki i bezwładu. Konstrukcja postaci staje się tym bardziej skomplikowana, że Antonioni polemizuje w *Przygodzie* nie tylko z koncepcją miłości jako romantycznej narracji, ale także z przekonaniem o spójnej i wewnętrznie jednorodnej tożsamości współczesnego człowieka. Zanegowanie spójnej tożsamości dokonuje się w filmie między innymi przez zastosowanie figury powtórzenia. Postać Claudii jest konstruowana na drodze dekonstrukcji: jej wizerunek jest rozbijany, deformowany i powielany, zarówno na płaszczyźnie wizualnej, jak i audialnej. Wspominałam już scenę rozgrywającą się na schodach willi, gdy całkiem niespodziewanie widzimy pomnożone odbicie lustrzane, tę graficzną kompozycję, w której trudno odróżnić oryginał od odbicia. Z podobnie spektakularnym pomnożeniem, wykorzystującym raczej cielesne ślady niż samą materialność ciała, mamy do czynienia w scenie w hotelu, gdy Claudia, drocząc się z Sandrem, prosi go, by powiedział, że chce obejmować jej cień na ścianie. Ta dynamiczna sekwencja jest złożona z kilku ujęć: w pierwszym widzimy odbicie postaci Claudii w lustrze nad łóżkiem, następnie jej ruchomy,

rozedrgany cień na ścianie oraz jednocześnie odbicie tego cienia w innym lustrze. Jeśli w tym kontekście wspomnimy jeszcze scenę w opuszczonym miasteczku, w której Claudii odpowiada z wnętrza domu echo jej własnego głosu, dostrzeżemy, że figura powtórzenia w aspekcie formalnym służy przede wszystkim stworzeniu napięcia między tym, co wewnętrzne, i tym, co zewnętrzne, między tym, co obiektywne, a tym, co subiektywne, między oryginałem a kopią.

Konsekwencją zastosowanych w *Przygodzie* kompozycji narracyjnych i czasoprzestrzennych oraz wielowymiarowych sposobów konstruowania postaci jest narastające wraz z oglądaniem filmu przekonanie, że jedyną tożsamością, z którą jeszcze można współcześnie się identyfikować, jest tożsamość nomadyczna. Trwałość jakichkolwiek struktur psychicznych wydaje się czysto iluzoryczna, a tym, co determinuje indywidualny los, tym, co charakteryzuje wszelkie narracje, jest nieciągłość i przygodność. Choć nic tego nie zapowiada, Anna znika, by nigdy nie powrócić. Choć nie ma to żadnego uzasadnienia (a w wymiarze moralnym – również usprawiedliwienia), miejsce Anny zajmuje Claudia. Choć wydaje się to niemal okrutne, jednak w finale filmu przychodzi czas na kolejną nieumotywowaną zmianę: Claudia zostaje zastąpiona przez luksusową prostytutkę, z którą Sandro spędza noc³⁵.

Antonioni przedstawia w *Przygodzie* koncepcję miłości jako emocjonalnej wyprawy bez punktu wyjścia i bez celu, bez mapy, planu i punktów orientacyjnych w przestrzeni, wreszcie bez chronologii. Poszczególne wydarzenia, o ile w ogóle można je wyodrębnić, naprzemiennie zyskują i tracą na znaczeniu. Również samo uczucie chwilami wydaje się obezwładniająco intensywne, trudne do zniesienia czy rozczulające do łez, a za moment bez powodu przekształca się w podszyty rozdrażnieniem czy nudą dystans. Miłość, którą przeżywają Claudia i Sandro, nie ma początku, nie jest jedynie prostą konsekwencją zniknięcia Anny, i nie ma też końca, punktu dojścia. Zdrada, która wydaje się dramatem i znakiem rozpadu, już po chwili, w jednym geście miłości okazuje się jej kolejną formą, kolejnym etapem.

W *Przygodzie* Antonioni próbował na różne sposoby udowodnić, że miłość, nawet w momencie najwyższego napięcia, trwałej zdawałoby się konsolidacji, nie jest i być nie powinna gwarantem niezmienności i stabilizacji. Uczucie, wbrew koncepcji romantycznej, nigdy nie jest sposobem na powstrzymanie rozpadu, nie pozwala na spełnienie, bo sama idea pełni jest iluzją emocjonalną. Jednak również pustka i brak, jako niedające się usunąć piętno relacji uczuciowej, tracą sens w przygodzie, jaką jest miłość. Potwierdzeniem i pointą refleksji o miłości, jaką proponuje Antonioni w *Przygodzie*, jest scena finałowa. Ostatni gest, gdy Claudia o świcie kładzie dłoń na plecach Sandra, godząc się na nietrwałość ich przypadkowego uczucia. Ostatni obraz, w którym malarska harmonia kompozycji balsamuje ciała w martwym czasie.

PAULINA KWIATKOWSKA

- ¹ M. Oleksiewicz, *Antonioni zadaje pytania*, „Film” 1962, nr 47, s. 4.
- ² K. Eberhardt, *Antonioni*, w: tegoż, *Podróże do granic filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964, s. 23.
- ³ Warto w tym miejscu zauważyć, że w 1959 roku, na fali przemian społeczno-obyczajowych związanych z „cudem gospodarczym”, we Włoszech zniesiono cenzurę, co również ułatwiło Antonioniemu pracę nad kolejnym po *Krzyku* filmem.
- ⁴ Z perspektywy skończonego już filmu należy zauważyć, że obie te funkcje (świadek i uczestnik) są dla konstrukcji głównej bohaterki kluczowe.
- ⁵ M. Antonioni, *La malattia dei sentimenti*, w: R. Barthes, *Caro Antonioni*, Bologna 1980, s. 9.
- ⁶ M. Antonioni, *Barwy i chaos*, tłum. [B. M.], „Film” 1964, nr 44, s. 12.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ M. Antonioni, *Myśli o współczesnej moralności*, tłum. A. Grodzicki, „Film” 1961, nr 15, s. 13.
- ⁹ D. de Rougemont, *Mity o miłości*, tłum. M. Żukrowska, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 114.
- ¹⁰ A. Giddens, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, tłum. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 61.
- ¹¹ M. Antonioni, *Jestem niepoprawnym optymistą!*, „Film” 1962, nr 41, s. 8.
- ¹² R. Marszałek, *O dramaturgii w filmach Antonioniego*, „Film na Świecie” 1975, nr 6, s. 32.
- ¹³ J. Putrament, *O krok bliżej prawdy*, „Film” 1963, nr 9, s. 11.
- ¹⁴ *Antonioni o sobie i o filmach*, „Film na Świecie” 1975, nr 6, s. 59.
- ¹⁵ *Antonioni o Antonionim*, oprac. i tłum. M. Brzozowski, „Film” 1986, nr 8, s. 14.
- ¹⁶ K. Eberhardt, *Człowiek a świat rzeczy w filmach Antonioniego*, „Film na Świecie” 1972, nr 6, s. 27.
- ¹⁷ S. Rohdie, *Antonioni*, BFI Publishing, London 1992, s. 101.
- ¹⁸ K. Eberhardt, *Antonioni*, w: tegoż, *Podróże do...* dz. cyt., s. 12.
- ¹⁹ K. Eberhardt, *Człowiek a świat...* dz. cyt., s. 28.
- ²⁰ G. Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*, tłum. H. Tomlinson, R. Galeta, The Athlone Press, London 2000 s. 189.
- ²¹ Tamże.
- ²² M. Antonioni, *Nie chcę się powtarzać*, „Film” 1966, nr 20, s. 8.
- ²³ A. Braun, *Michelangelo Antonioni – Sztuka kina*, „Kino” 1975, nr 6, s. 42.
- ²⁴ H. Książek-Konicka, *Michelangelo Antonioni*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970, s. 36.
- ²⁵ B. Białikiewicz, *Mistrz i Monica*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37-38, s. 135.
- ²⁶ M. Kornatowska, *Monica Vitti*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s. 6.
- ²⁷ L. Czapliński, *Ciągłość wątków fabularnych i motywów ikonicznych w twórczości Antonioniego. Propozycja filmowej lektury*, w: *Michelangelo Antonioni*, red. B. Zmudziński, Rabid, Kraków 2004, s. 90.
- ²⁸ Antonioni przyznawał w wywiadach, że postawa kontemplacyjna, stawianie samego siebie raczej w pozycji widza niż uczestnika jest wyjątkowo mu bliską praktyką egzystencjalną: *Najlepiej odpoczywam, kiedy obserwuję. To właściwie moje główne zajęcie. Chętnie podróżuję, wtedy ciągle mam przed oczyma nowe rzeczy, nowe twarze* (M. Antonioni, *Kiedy porzucę film?* oprac. [Z. P.], „Film” 1968, nr 12, s. 13).
- ²⁹ L. Spagnoli, *Michelangelo widziany z bliska*, „Film na Świecie” 1975, nr 6, s. 9.
- ³⁰ Tamże, s. 7.
- ³¹ M. Antonioni, *Z kamerą jak z kobietą*, „Film” 1982, nr 21, s. 11.
- ³² R. Barthes, *Drogi Michelangelo!*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 163.
- ³³ M. Antonioni, *Wierność neorealizmowi?*, „Film” 1974, nr 21, s. 11.
- ³⁴ M. Antonioni, *Myśli o aktorstwie w filmie*, tłum. A. Grodzicki, „Film” 1961, nr 15, s. 12.
- ³⁵ Na fakt, że nie tylko Claudia zastępuje niepostrzeżenie Annę, ale również prostytutka zastępuje na jedną noc Claudię, zwrócił uwagę Sam Rohdie, podkreślając, że jest to dowód na przekroczenie kompleksu emocjonalnej tożsamości. Zob. S. Rohdie, *Antonioni*, dz. cyt., s. 122-123.