

<http://dx.doi.org/10.16926/fil.2015.12.11>

Zuzanna SOKOŁOWSKA  
Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

## Kategoria przypadku w filmowej tetralogii Michelangela Antonioniego

Trzeba zatem – dla człowieka – uratować to, co  
przypadkowe, tylko temu bowiem zawdzięcza on  
swą rzeczywistość

Odo Marquard

### Streszczenie

Michelangelo Antonioni to włoski reżyser, którego obrazy pozostawiają widzów w stanie subtelno zawieszona. Jego filmy oscylują wokół egzystencjalnych zagadnień, którymi rządzi przede wszystkim przypadek, jak i neurotyzm, tak charakterystyczny dla całej jego twórczości. Wnikliwa obserwacja reżysera nie kończy się na tym, aby widzom zakomunikować jakąś decyzję czy ulotną zmianę. Stara się za pomocą wizualności dotrzeć do najgłębszych struktur świadomości człowieka. Antonioni to prawdziwy filozofujący artysta, próbujący odpowiedzieć na zasadnicze pytanie – czy ludzkim życiem rządzi przypadek?

**Słowa kluczowe:** Michelangelo Antonioni, film, tetralogia, przypadek, czas.

„Pytanie o to, czy istnieje filozofia przypadku, nie wydaje się nieuzasadnione, skoro pyta o nie sam Stanisław Lem, krytykując samego siebie (na długo przed opublikowaniem swojej książki *Filozofia przypadku*) za encyklopedyczność i stochastyczne ujęcie, rozumiane jako jedyny klucz do wyjaśnienia różnorodnych zjawisk rzeczywistości” – zastanawia się Rafał Koschany w swojej książce *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie* (Koschany 2006, 17). I słusznie, albowiem interpretacji tego tajemniczego zjawiska mamy wiele. Arystoteles twierdził, że przypadkiem jest to, co się zdarza, ale nie zawsze ani nie z konieczności, ani najczęściej. Dlatego też według tego

filozofa „nauka o przypadku nie jest nawet możliwa [...], bo wszelka wiedza naukowa dotyczy tego, co istnieje zawsze albo najczęściej, a przypadek nie jest ani jednym, ani drugim” (Heller 2015, 24). Stąd też to, co przypadkowe, wymyka się temu, co racjonalne, usystematyzowane, stając się egzemplifikacją tego, co nieobliczalne.

Tymczasem w filozofii przyrody przypadek definiowany jest jako wypadkowa działania wielu niezależnych od siebie przyczyn sprawczych. Według klasycznej definicji Antoine’a Augustyna Cournota „jest to spotkanie zjawisk, które należą do niezależnych od siebie łańcuchów związków przyczynowych” (Koschany 2006, 19). Według Demokryta, przypadek w przyrodzie nie istnieje w ogóle, ale już nawiązujący do najwcześniejszych, zdecydowanie deterministycznych postaci atomizmu Epikur sugerował bezprzyczynowe odchylenie się atomów od prostoliniowego toru opadania w próżni – pojawia się tu pojęcie parenklyzy, czyli nagłej, bezprzyczynowej i nieprzewidywalnej zmiany kierunku ruchu przez atomy, ich odchylenia od ruchu pionowego (Koschany 2006, 19). Jak stwierdza cytowany obok autor, przeciwstawienie przypadku i nauki upada w XVII wieku, kiedy to kształtują się początki statystyki i teorii prawdopodobieństwa, ponieważ uprzednie traktowanie tego, co dzisiaj uznalibyśmy za przypadkowe, ówczesna nauka nakładała na karb swojej niewiedzy. Nauka końca XX wieku natomiast dochodzi do zupełnie innej konkluzji – przypadek nie jest niczym wyjątkowym, lecz staje się regułą. Do ostatecznego sformułowania teorii „realności” przypadku przyczyniła się z pewnością mechanika kwantowa, konstatuje Koschany (2006, 19). W jej pojawieniu się na początku lat 20. XX wieku Ilya Prigogine widzi prawdziwą rewolucję, stwierdzając, że wobec tego nasz świat fizyczny nie jest dobrze nakręconym zegarem, ale nieprzewidywalnym chaosem, stąd też materia i życie mają charakter przypadkowy (cyt. za: Koschany 2006, 19). Według Odo Marquarda, ludzie, jako „skończone i ograniczone przez śmierć jednostki, nigdy nie mają pełnego wpływu na swoje życie, a jeżeli jakikolwiek on jest, wydaje się być bardzo znikomy”, albowiem to, co nas naprawdę determinuje, według tego filozofa, jest od nas niezależne – „są to szeroko ujęte przypadki losu, na przykład urodzenie się, śmierć czy też większość indywidualnych wypadków życiowych” (Marquard 1994). Apologia przypadkowości jest zgodą, akceptacją ludzkiej kondycji, która jest w ten przypadek uwikłana, co stara się niejednokrotnie podkreślać filozof (Marquard 1994). Wyrasta to według niego z przeciwstawienia się absolutystycznym filozofom, sugerującym bądź to pełny wpływ człowieka na jego życie, bądź też usiłującym zrzucić na niego absolutną odpowiedzialność. Według niego, człowiek nie może nigdy siebie całkowicie na nowo stworzyć, gdyż życie jest zawsze za krótkie, by móc zmienić w nim wszystko, bo to właśnie skończoność ziemskiej egzystencji wymusza akceptację tego, co przypadkowe, co od nas niezależne (Marquard 1994). Według Marquarda, akceptacja taka jest konieczna, gdyż ludzie nie mają alternatywy, a wszelkie postulaty sugerujące, że istnieje jednak inna możliwość, są

wyjątkowo destrukcyjnym w skutkach samooszukiwaniem się (cyt. za: Koschany 2006, 278).

Sama kategoria przypadku, oprócz filozofów, angażuje także artystów, którzy starają się go oswoić za pomocą prac – malarskich, rzeźbiarskich, fotograficznych czy instalacji. Przypadek w sztuce wydaje się nie zachodzić – twórcy angażują się w swoje dzieło, dbają o każdy szczegół, który nigdy nie jest przypadkowy, lecz bardzo przemyślany. Sumą przypadków staje się natomiast interpretacja dzieła sztuki, poddanego indywidualnemu odbiorowi. Sensy, nawarstwienia symboli lub znaczeń zaczynają kiełkować i przypadkowo odkrywać drugie dno oglądanego dzieła. Tymczasem w twórczości włoskiego reżysera Michelangelo Antonioniego analiza zjawiska przypadku odbywa się poprzez filmowe obrazy, a bohaterowie tetralogii, na którą składają się filmy *Przygoda* (1960), *Noc* (1961), *Zaćmienie* (1962), *Czerwona pustynia* (1964), wydają się być przez niego wessani, poddając mu się bezwolnie, bezrefleksyjnie, choć mimo wszystko zmysłowo odczuwalnie. Roland Barthes, wielbiciel filmów włoskiego reżysera, w jednym ze swoich listów zauważył, że obrazy Michelangelo Antonioniego objawiają pewnego rodzaju znaczeniowy kryzys: „W gruncie rzeczy, w tkance Pana filmów tkwi stała krytyka, bolesna, a zarazem surowa tego silnego piętna znaczeniowego, które zowie się przeznaczeniem”. Rafał Koschany w swojej książce zauważa, że ów kryzys znaczeniowy wydaje się przede wszystkim głównym tematem wszystkich filmów Antonioniego i objawia się, cytując Barthesa, na dwóch podstawowych poziomach omawianych utworów – na poziomie zdarzeń oraz na poziomie konstrukcji bohatera (Koschany 2006, 270). Możemy zauważyć, że w tetralogii przypadek zaczyna implikować kolejne zdarzenia, doprowadzając do ostatecznego celu wszystkich bohaterów tetralogii Antonioniego. Choć ów cel kończy się przeważnie dekonstrukcją tożsamości postaci.

Reżyser zachwiał także ogólnie przyjętą postawą determinizmu. „Niemal każdy kluczowy epizod w poszczególnych filmach włoskiego twórcy pojawia się nagle (określenie czasu), znikąd (określenie przestrzeni) i ma wszelkie cechy – niezależnego od fabuły – przypadku” – twierdzi Koschany (2006, 270). Te zabiegi są najbardziej widoczne w *Przygodzie*. Jak pisze Hanna Książek-Konicka, tytułowa *Przygoda* staje się opisem neurotycznych przepychanek ludzi niezdolnych oprzeć wzajemnego współżycia na autentycznym porozumieniu. Badaczka podkreśla również, że przerażająca łatwość, z jaką akceptują każdą zmianę i jak zastępują pełen kontakt emocjonalny eksplozją fizycznych zbliżeń, to główny objaw „choroby uczuć”, którym zajął się Antonioni w tym filmie (Książek-Konicka 1970, 22). Wyjątkowość *Przygody* polega także na niewyjaśnionych, pozornie nieistotnych, wątkach. Tajemnicze zaginięcie jednej z głównych bohaterek filmu, Anny, stwarza dla pozostałych osób dramatu szczególną sytuację zawieszenia, bogatą w psychologiczne, jak i egzystencjalne konsekwencje (Książek-Konicka 1970, 22). Antonioni idzie w swoich obrazach „pod

prąd”, nie oferuje jednoznacznych rozwiązań zagadki, a co najważniejsze – nawet się o to nie stara. Reżyser zupełnie lekceważy widzów – wątek się rwie, a Antonioni nie wydaje się być zainteresowany zajęciem stanowiska w budzących sprzeciw moralny widza wydarzeniach (kryminał *a rebours* – w ten sposób właśnie interpretowano tę fabularną, autorską ekstrawagancję). A w *Przygodzie* dzieje się wiele, pomimo powolnej, wręcz leniwej narracji. Anna zostaje zaproszona wraz z narzeczonym Sandrem, do którego zdaje się, już nic nie czuje, na wycieczkę jachtem. Towarzyszy im Claudia, przyjaciółka Anny, która stanie się wkrótce najważniejszą bohaterką psychologicznych i emocjonalnych rozsad. W trakcie leniwej przechadzki po wyspie niespodziewanie znika, a jej bezowocne poszukiwania zbliżają do siebie Claudię i Sandra. Chaotyczne i kompletnie bezowocne wysiłki bohaterów, które mają pomóc w znalezieniu Anny, przypominają słynną wędrówkę po plaży z *Przyjaciółek* (1955) tego reżysera, jak trafnie zauważa Konrad Eberhardt. „Jakby w jakimś osobliwym przedstawieniu pojawiają się poszczególne osoby dramatu, wymachujące rękami i krzyczące «hop, hop», «Anna, Anna», by po chwili zniknąć i ponownie powtórzyć irytujące poszukiwania” – konstatuje badacz (Eberhardt 1964, 33). Tymczasem Sandro, nie potrafiąc udźwignąć kielkującego uczucia, zdradza Claudię z pierwszą napotkaną kobietą. Zniknięcie głównej bohaterki, które wydaje się pełnym przypadkiem (albo i nie), implikuje transformacje zachodzące w bohaterach *Przygody*. Sandro pozostaje w dalszym ciągu słabym, niezdecydowanym mężczyzną, który nie potrafi odnaleźć się w otaczającym świecie, tymczasem Claudia zamienia się w dojrzałą, pewną siebie kobietę, która potrafi decydować o swoim życiu na tyle, na ile jest to możliwe, nie zdając się na przypadek.

Konrad Eberhardt zauważa, że *Przygoda* jest filmem głęboko prawdziwym i w tym sensie realistycznym, niepodporządkowanym jakimkolwiek szablonom iluzji czy fikcji. Wnikliwa obserwacja reżysera nie kończy się na tym, aby widzom zakomunikować za pomocą kadrów jakąś decyzję czy ulotną zmianę. Antonioni dociera do źródeł, rejestruje każde drganie rodzącego się uczucia, jego konflikt z podświadomością i sumieniem, powolne dojrzewanie, aż po sam finał, czyli po emocjonalny bezwład. „Jest to coś w rodzaju elektrokardiograficznego zapisu pracy serca, utrwalonego na taśmie filmowej” – zaznacza Eberhardt (1964, 32). Jak podkreśla ten wybitny krytyk filmowy, na owym zmiennym bądź co bądź zapisie można odnaleźć moment, kiedy po raz pierwszy Claudia dostrzegła Sandra i kiedy przez niego została zauważona; kiedy podczas przejażdżki jachtem Patrizii zorientowała się nagle, że wchodzi w rolę Anny, choć ta jeszcze nie zniknęła z widowni, kiedy broniąc się przez Sandrem już wie, że mu wewnętrznie uległa, a także moment, gdy budzi się w niej lęk, że zastępując ostatecznie Annę, także musi podzielić jej los (Eberhardt 1964, 32). „Przypadek po raz kolejny daje o sobie znać w najmniej oczekiwanym momencie. Sam zresztą tytuł tego filmu ma wydźwięk dość ironiczny i zarazem dosłowny. Ironiczny w odniesieniu do Sandra i zbliżonego towarzystwa z jachtu, które nie

jest już w stanie żadnej przygody przeżyć. Dosłowny – wobec Claudii, której miłość do Sandra nie jest chwilowym kaprysem, lecz rzeczywistością decydującą o jej przyszłości, o niej samej” – konstatuje Eberhardt (1964, 33).

Claudia i jej emocje wydają się w tym obrazie wręcz kluczowe – w filmie bohaterka podkreśla, że jej dzieciństwo upłynęło pod znakiem przytłaczającego ubóstwa. Przebywając na luksusowym jachcie, doznaje silnego dysonansu pomiędzy ponurymi wspomnieniami własnej biedy a bogactwem i snobizmem. Jak zauważa Eberhardt, kolejnym, zauważalnym kontrastem jest zmienność nastrojów Claudii – raz jest wesoła, wręcz dziecinnie szczęśliwa, ciesząc z każdego momentu życia, raz przygnębiona, niepewna samej siebie, jak i własnej tożsamości, wybuchając głośnym, niekontrolowanym śmiechem, strojąc miny do lustra czy śpiewając (Eberhardt 1964, 33). Scena, gdy do wtóru sentymentalnego refrenu dobiegającego z ulicy wykonuje przedziwny taniec, wykrzykując swoją miłość i szczęście, jakie ją przepętnia, może być kluczem do jej mimo wszystko skomplikowanej psychiki, jak stwierdza Eberhardt (1964, 33). Na początku filmu Claudia jest spokojna, potem nerwowo szarpie się z uczuciami do Sandra – z jednej strony próbuje się zaangażować w uczucie, z drugiej, nieustannie żyje w lęku, że Anna powróci i wszystko pryśnie jak bańka mydlana. Eberhardt zauważa, że obie te ewentualności sprawiają, że uczucie do Sandra staje się intensywniejsze, bardziej dramatyczne, bo zagrożone (Eberhardt 1964, 33). Dopiero na samym końcu filmu Claudia uświadamia sobie, że ta miłosna przygoda, chaotyczna i niepewna, nie jest podszyta lękiem, że Anna wróci, tylko powierzchownością tego miłosnego uczucia, które bez wątpienia nie przetrwa próby czasu. „Sandro nie czuje się tą miłością zobowiązany do jakichkolwiek wyrzeczeń. Gdy Claudia znajduje go w objęciach prostytutki, stwierdza nie tyle, że jest niewierny, ile że jest mały, przeciętny, nijaki – nie wzbudza już w niej podniecenia, zachwyty. Jednakże ucieka przestraszona, by później przyjąć ponownie do Sandra i jak gdyby nigdy nie głąskać go po głowie. To już nie jest gest kochanki, raczej siostry lub matki” – zauważa Eberhardt (1964, 34). Gest Claudii nie jest więc bezwarunkowym odruchem miłości, tylko raczej litości czy aktem *d'esperoir lucie*, o której pisał Albert Camus (cyt. za: Eberhardt 1964, 34). Claudia zaczyna rozumieć, że innego końca być nie mogło. Pomimo tej świadomości jest jednak bardzo boleśnie rozczarowana. Stąd też ostatni gest w kierunku Sandra jest jej projekcją uczuć, pewnym aktem pocieszenia, zarówno sobie, jak i mężczyzny. Tym samym bohaterka dojrzeła na oczach widza, pozostawiając Sandra w dalszym ciągu zagubionego, niepewnego, niestabilnego.

Jak zauważa Hanna Książek-Konicka, Sandro to pewnego rodzaju nowoczesny archetyp osobowości, któremu wystarcza szybkie nawiązanie relacji seksualnej bez ponoszenia emocjonalnych konsekwencji. Sandro w ten sposób kompensuje porażki w życiu zawodowym. Bohater traktuje pracę tylko jako sposób zarabiania pieniędzy, który gwarantuje mu szybkie zaspokojenie materialnych potrzeb, nie próbując nawet doszukiwać się w niej jakichkolwiek artystycznych,

osobistych aspiracji, pomimo że jest architektem. Książek-Konicka redukuje jego postać do roli „kalkulatora kosztorysów cudzych projektów” (Książek-Konicka 1970, 23). Tymczasem Sylwia Bielawska trafnie zauważa, że wypełniony duchową pustką, tęskni do ideałów młodości, kiedy twórczość była na najwyższym miejscu, mimo że nie przynosiła finansowych korzyści, do życia, kiedy prozaiczne, ludzkie wartości były najważniejsze, a teraz jest zniewolony pieniądzem, nie ma już odwagi zmienić swojej egzystencji i zrezygnować z dostatku i stałej pracy (Bielawska 2002, 28–29). Z jednej strony chce być totalnie wolny, kreatywny i poddać się zniewalającej mocy artystycznej kreacji, nie dbając o pieniądze, z drugiej – nie potrafi zrezygnować z przyjemności, luksusowych dodatków, które tak naprawdę przecież nic sensownego do jego życia nie wprowadzają. Jednakże jego emocjonalna niedojrzałość na tyle przewyższa świadomość bezsensu własnej egzystencji, że postanawia tkwić w tym dalej. I w takim właśnie emocjonalnym bezwładzie, o ile by nawet nie pójść dalej – rozkładzie – widzimy go w ostatnich kadrach filmu.

Te dylematy są charakterystyczne także dla współczesnego człowieka, uwikłanego w baumanowską płynną nowoczesność. Życie w takim świecie, według Zygmunta Baumana, uznaje tylko jeden pewnik – że jutro nie może być dziś, nie powinno być i nie będzie takie, jak dzisiaj. Oznacza to według niego codzienną przysmiarkę do znikania, giniecia i umierania. Płynna nowoczesność ma zapewnić ludzkiej jednostce poczucie bezpieczeństwa, jednakże jest to niemożliwe z powodu odwiecznego lęku, z którym boryka się każdy z nas. Lęku, który jest na co dzień mniej lub bardziej uświadomiony. W płynnej nowoczesności mamy do czynienia z bezpośrednim odgrywaniem nieostateczności śmierci, powracających zmartwychwstań i ustawicznych nowych wcieleń, jak konstatuje Bauman (2008, 13). Płynność nie potrafi uciec od przypadkowości, która pojawia się nagle, niby niezauważalnie, ale która automatycznie zmienia bieg wydarzeń. To jest tak jak z zadrapaniem – znajduje się ono w niewidocznym dla oka miejscu, ale odczuwamy drobne mrowienie, jego obecność. Owo mrowienie to właśnie przypadek, którego doświadczamy gdzieś głęboko, pod skórą. Antonioni wpisuje tym samym w filmowy, ale także w kulturoznawczy dyskurs Heisenbergowską zasadę nieoznaczoności. Świat jawi się tym samym jako niepoznawalny, albo tylko pozornie możliwym do identyfikacji w określonej sytuacji, z określonego punktu widzenia (Koschany 2006, 276).

Ale co jest naprawdę ważne – pyta włoski reżyser i Rafał Koschany – skoro nasza wiedza podlega ograniczeniom, zależy od tylu przypadków, skoro mamy do czynienia ciągłą obecnością iluzji, a co najważniejsze, czy można przewidzieć w chaosie nakładających się na siebie zdarzeń to, które ma decydujące znaczenie dla losu bohatera? (Koschany 2006, 279). Próba zrozumienia pojęcia przypadku zawsze zostanie tylko próbą. Stąd też Antonioni swój kolejny film z tetralogicznego cyklu, *Noc*, stara się bardziej uporządkować pod względem narracji. Tym razem widz nie boryka się nierozwiązanymi zagadkami. Głównym

bohaterem tego filmu jest młode małżeństwo – Giovanni i Lidia. Giovanni to przystojny, słynny pisarz, zblazowany i poniekąd znudzony życiem mężczyzna, który pomimo emocjonalnego niedowładu, boryka się z permanentnym niezaspokojeniem seksualnym. Lidia natomiast to urokliwy „dodatek”, błyskotka do jego neurotycznego życia. Razem odwiedzają ich przyjaciela Tomasso, który jest umierający. Po emocjonującej wizycie w szpitalu, Giovanni wybiera się na imprezę promującą jego nową książkę, Lidia natomiast udaje się na samotną wędrowkę po miejscach związanych z jej przeszłością. Ostatecznie Lidia i Giovanni ulegają urokowi świeżo poznanych przez siebie osób, co kończy się ekstatycznym wybuchem seksualnej energii głównych bohaterów. Lidia i Giovanni zaczynają się intensywnie kochać, co staje się tak naprawdę ostatecznym gestem ich rozpaczy. Nocna impreza wydaje się kluczowym, i jak się okazuje, zupełnie przypadkowym zbiegiem okoliczności, w którym bohaterowie decydują się na zmianę swojego życia. Z jakim skutkiem? Tak naprawdę znikomym. Pascal Bonitzer sprowadza całą przestrzeń filmową *Nocy* do metafory szachownicy. Pisze, że jest to nie tylko film w bieli i czerni, lecz także o czerni i bieli, jest szachownicą, po której poruszają się bohaterowie (Bonitzer 1999). Nie sposób się nie zgodzić z tym stwierdzeniem – każdy ruch bohaterów wydaje się przemyślany, choć uzależniony od kolejnego kroku przeciwnika, wszystko jest ze sobą powiązane i tym samym nieprzewidywalne. Grę zaczyna Giovanni – na korytarzach szpitala spotyka tajemniczą kobietę, która zaciąga go do szpitalnej sali i zaczyna całować, nasz bohater poddaje się jej i odwzajemnia jej pożądanie. Następny ruch wykonuje Lidia – wychodzi zniemacka ze spotkania promocyjnego książki męża. Wędruje po ulicach Mediolanu, muska subtelnym gestem dłoni architekturę miasta, starając się nawiązać bliski kontakt z rzeczywistością. Otwarta przestrzeń zaczyna symbolizować wyzwolenie bohaterki z więzów tamszającego małżeństwa. Szach następuje podczas nocnego przyjęcia. Lidia i Giovanni flirtują z nowo poznanymi osobami, jednakże zaraz po tym następuje pat – żadne z nich nie potrafi wykonać kolejnego kroku, bojąc się zaangażowania lub po prostu z niego rezygnując.

Ta partia szachów kończy się remisem – Lidia dowiaduje się, że Tomasso zmarł i zamierza powiedzieć Giovanniemu, że odchodzi, tymczasem główny bohater próbuje odzyskać Lidę, co kończy się gwałtownym wybuchem namiętności o poranku, kiedy symboliczna noc ma się już ku końcowi. W życiu bohaterów nie zmienia się nic – w dalszym ciągu postanawiają być ze sobą, choć jak skończy się tym razem ta, bądź co bądź, trudna miłość, jeżeli w ogóle możemy o niej jeszcze mówić, tego już się nie dowiadujemy. Okazuje się, że czasami zbiegi okoliczności nie zaburzają biegu wydarzeń, zmieniają tylko na chwilę przestrzeń, w której żyje się na co dzień, by po chwili powrócić do swojego normalnego, przyjętego wcześniej porządku. Tak dzieje się w *Zaćmieniu*. Bohaterką obrazu jest młoda, atrakcyjna tłumaczka Vittoria. Właśnie rozstała się z pisarzem, Riccardem. Na fali kłębiących się w niej emocji postanawia odwiedzić

swoją matkę, której wybrakowane, puste życie toczy się tylko wokół giełdy. Vittoria nawiązuje szybki romans z brokerem, Pierem. Jednakże przystojny mężczyzna zdaje się nie być idealnym partnerem dla młodej, atrakcyjnej kobiety. Aby sprawdzić własne emocje i tym samym związek, którego trzon został zbudowany na bardzo wątych, bo seksualnych podstawach, postanawiają zobaczyć się podczas nadchodzącego zaćmienia Słońca. Jednak kochankowie nie spotykają się – żadne z nich nie przychodzi na umówioną godzinę i na umówione miejsce (Autor nieznaną 2012). Kamera swobodnie rejestruje obraz wypełniony szczegółami miejsca ich przeznaczenia, czyli spotkania, z których wyprana jest obecność głównych bohaterów. Przerażliwa pustka wyłaniająca się z obrazu Antonioniego to emocjonalny bezwład, pewnego rodzaju dysonans, który związany jest z chęcią bycia kochanym, bycia z kimś bliskim. Z drugiej strony pragnienie to jest hamowane przez dławiący strach i niepewność, których źródło trudno jest zlokalizować. Czy taki finał był podskórnie przeczuwany od początku filmu? Co, tak naprawdę, łączyło Piera i Vittorię? Tylko zmysłowy seks, który nie gwarantuje stworzenia głębokiego związku? Wydawać by się mogło, że tak. W *Zaćmieniu* przypadek i jego konsekwencje zostały zastąpione przez „atrofię uczuć”, z którą zmagają się bohaterowie obrazu. Jednakże narracja całego filmu oparta jest, bądź co bądź, na przypadkowym spotkaniu głównych bohaterów.

Tymczasem w *Czerwonej pustyni* dochodzi do całkowitej, emocjonalnej degeneracji bohaterów, czego symbolem staje się tytułowa pustynia. Tym razem główną bohaterką jest Giuliana, która ulega wypadkowi samochodowemu. W wyniku obrażeń wpada w przedziwną niszę pomiędzy świadomością a głębokim snem. Nie wiadomo, co jest przywidzeniem, urojeniem, a co jest tak naprawdę realne. Mając rodzinę, Giuliana, niepotrafiąca radzić sobie z rzeczywistością, targana silnym poczuciem samotności i niezrozumienia, wpada w sidła szybkiego, mało satysfakcjonującego romansu z Corradem. Nieszczęśliwa bohaterka próbuje się jakoś zakotwiczyć w otaczającej rzeczywistości, do której nie pasuje. Bo to właśnie rzeczywistość jest przeraźliwie zaburzona i wyprana z jakichkolwiek wartości. Lecz Giuliana do końca próbuje ją oswajać. I tym razem przypadek dał o sobie znać – spotkanie dwóch osób generuje ciąg wydarzeń, które prowadzą do zrozumienia samego siebie, do zrozumienia emocji, będących ostatecznie pustynią. Pustynią, na której nie może zakiełkować miłość, bliskość, prawdziwie głęboka intymność.

Oprócz zagadnienia przypadku i tajemnicy życia bardzo ważną kwestią, którą porusza Antonioni w swojej tetralogii, jest pojęcie czasu. Jak stwierdza Sylwia Bielawska, czas w filmach reżysera w zasadzie zachowuje swoją ciągłość i rozwija się poprzez następstwo wydarzeń, jednakże epizody są ze sobą luźno powiązane – mimo że chronologicznie uporządkowane, nie muszą być bezpośrednią konsekwencją tego, co już się stało, ani też nie wpływają na to, co ma się wydarzyć (Bielawska 2002, 62–63). „Gdyby na przykład sekwencja samotnej wędrowni Lidii z *Nocy* pojawiła się w innym momencie, nie zniszczyłoby to

w żaden sposób spójności fabularnej. Oczywiście nie oznacza to, że kolejność epizodów jest przypadkowa, ale nie względy fabularne odgrywają tu znaczącą rolę. Antonioni ujawnia tu wyraz nieufności wobec modelu sprowadzającego życie człowieka do przyczynowo-skutkowego schematu fabularnego, racjonalizującego działania ludzkie poprzez ujęcie ich w siatkę logicznych zależności” – stwierdza Bielawska (2002, 63). W zamian za to reżyser skupia swoją uwagę na tych momentach życia człowieka, w których ujawnia się prawda o nim samym, czasami trudna do wizualnego przełknięcia.

„Wydłużenie czasu trwania ujęcia o kilka lub kilkanaście sekund, nawet minut, po tym, gdy bohaterowie opuszczają ramy kadru. Powoduje to, że widz zaczyna odczuwać upływ czasu w jego fizycznym wymiarze, a nie skutek prostego wypełnienia go zdarzeniowością” – zauważa Bielawska (2002, 63). Taki efekt uzyskuje Antonioni w wielu swoich filmach. Autorka wskazuje ostatnie ujęcie z filmu *Zaćmienie*, które mimo nieobecności w nim bohaterów trwa około sześciu, ośmiu minut. „Podobne rezultaty reżyser uzyskuje w siedmiominutowej, także ostatniej, sekwencji filmu *Zawód: reporter* (1975), podczas której, kamera zamiast być z bohaterem, pokazuje, co dzieje się za oknem pokoju, w którym on przebywa. Ten wydawałoby się martwy czas jest czystym trwaniem świata” – podsumowuje Bielawska (2002, 63). Jak pisze Aleksander Jackiewicz, „czas jest tu wymiarem samego życia [...]. W tym wymiarze realizują się ludzie Antonioniego: ich ruchy, gesty, wyrazy twarzy, spojrzenia, rozstania” (Jackiewicz 1983, 45). Człowiek istnieje w czasie, ale nigdy nie będzie mógł nad nim zapanować, doświadczając na co dzień poczucia przemijalności, nieodwracalności. Obrazy Antonioniego przywołują mimowolnie na myśl proustowski rytuał widzenia spowolnionego. Roman Ingarden, analizując kontekst czasu i człowieka, zauważa, że na co dzień „zabijamy czas” pracą i innymi czynnościami, które mają tym samym pozornie zapobiegać odczuciu przemijania. Bohaterami tetralogii są przeważnie osoby twórcze, aktywnie pracujące. Pisarze, fotografowie, reporterzy czy malarze, a także reżyserzy – to najczęściej pojawiające się postaci w jego twórczości. Hanna Książek-Konicka zauważa, że na ich przykładzie daje się najdobitniej stwierdzić konsekwencje sytuacji, w której praca przestaje być realizacją możliwości człowieka i nie angażuje pełni jego sił duchowych. To właśnie praca stwarza człowiekowi optymalne warunki do najpełniejszej ekspresji osobowości, zastępuje podświadomy lęk przed przemijaniem. Jest drugą, oprócz związków uczuciowych, sferą życia, w której człowiek ma szansę wyrazić siebie i zdobyć potwierdzenie indywidualnej wartości. Zwłaszcza że atrofia czy też anoreksja uczuć w relacjach bohaterów Antonioniego sieje destrukcyjny zamęt, którego skutków nijak nie można zniwelować (Książek-Konicka 1970, 21). Anoreksja dlatego, że odstępują od zmysłowych, wartościowych doświadczeń, próbując zachować kontrolę tylko nad tym, co dobrze znają i potrafią oswoić. Wybicie ich z „naturalnego” rytmu powoduje chaos. Spowodowana tym słabość i utrata wiary w swoje możliwości to główne cechy człowieka, które go determi-

nują i jednocześnie hamują dalszy rozwój. Antonioni podejmuje ten temat także w innym filmie, nie tylko w tetralogii, mianowicie w *Damie bez kamelii* (1953), którego akcja rozgrywa się na początku lat 50. w środowisku włoskich filmowców. Główną bohaterką filmu jest młoda kobieta, Clara Manni, która pragnie zostać prawdziwą aktorką, lecz jej się to nie udaje. Reżyser zastanawia się dlaczego i dochodzi do prostych wniosków – mianowicie człowiekowi, z jednej strony, zależy na realizowaniu samego siebie, z drugiej, pragnienia, najczęściej z powodu lenistwa, zostają zastąpione przez rytuały albo bzdurne przyjemności, które okazują się z czasem kompletnie bez znaczenia (Książek-Konicka 1970, 22).

Roman Ingarden zauważa, że człowiek zagubiony w rzeczywistości stara się utrwalić, zamknąć siebie w swym dziele. „Ulega złudnemu przeświadczeniu, zrodzonemu z tęsknoty za bytem trwałym, że jedynie on sam, na granicy dwóch niebytów zawieszony, przemija i nie może naprawdę być, że natomiast świat go otaczający jest czasowi niepodległy, trwa, istnieje. Stara się wtedy swoje dzieło – dzieło sztuki, nauki, czy techniki – umieścić w tym rzekomo od czasu niezależnym świecie i w nim zawrzeć siebie lub to, co w sobie uważa za najlepsze” – trafnie podkreśla Ingarden (1975, 66–67). W efekcie człowiek przestaje zauważać, że nie zamknie i nie zakonserwuje w czasie zarówno swojego dzieła, jak i siebie samego. „Wystawia je [...] w tok czasu historycznego i poddaje biegowi przemian nieustannych i nieodwracalnych, w których ono wcześniej lub później starzeje się i niszcze lub staje się niemy. Gdy to pewnego dnia pojmie, zrozumie też, że nadaremnie ofiarował życie uganianiu się za ułudą” – konstatuje Ingarden (1975, 66–67). Ułudą jest także ostateczne rozwiązanie kategorii przypadku, który wydaje się czymś tak sensualnym i nieuchwytnym, że trudno jest go ubrać w sensowną artykulację. Bohaterowie tetralogii Antonioniego próbują się z przypadkiem mierzyć. Ostatecznie przegrywają z kretesem z przeznaczeniem, które doprowadza ich do granicy, do miejsca, z którego nie ma już powrotu; rozstają się, nie przychodzą na spotkanie, czy uprawiają szybki, bezsensowny seks z niekochaną osobą tylko po to, aby jeszcze bardziej utwierdzić się w przekonaniu, że nic nie można zrobić, że przypadek zawsze będzie decydował o ich miejscu w świecie, a także nieodwracalnie zmieni ich tożsamość. Podobnie jest z kategorią czasu, którego nie można zdyscyplinować – mija nieustannie, nieubłagane, kierując ku ostateczności. Wiesław Myśliwski w *Traktacie o luskaniu fasoli* pyta swojego czytelnika: „Nie ma czegoś takiego jak przypadek. Cóż to bowiem jest przypadek? To tylko usprawiedliwienie tego, czego nie jesteśmy w stanie zrozumieć”. Pytanie tylko, czy tak naprawdę tego chcemy?

## Bibliografia

Bauman Z. (2008), *Płynny lęk*, Wyd. Literackie, Kraków, DOI: <http://dx.doi.org/10.1177/1367877907086355>.

- Bielawska S. (2002), *Kondycja człowieka w filmach Michelangelo Antonioniego*, wyd. PAT, Kraków.
- Bonitzer P. (1999), *The films of Michelangelo Antonioni*, wyd. Paris Edipresse, Paris, DOI: <http://dx.doi.org/10.1017/cbo9780511624346>.
- Eberhardt E. (1964), *Podróże do granic filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Heller M. (2015), *Filozofia przypadku. Kosmiczna fuga z preludium i codą*, wyd. Copernicus Center Press, Kraków.
- Ingarden R. (1975), *Książeczka o człowieku*, Wyd. Literackie, Kraków.
- Jackiewicz A. (1983), *Filmy Antonioniego*, [w:] tegoż, *Moja filmoteka: kino na świecie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Koschany R. (2006), *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Książek-Konicka H. (1970), *Michelangelo Antonioni*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, DOI: <http://dx.doi.org/10.1057/9781137387714.0009>.
- Marquard O. (1994), *Apologia przypadkowości: studia filozoficzne*, wyd. Oficyna Wydawnicza, Warszawa.

### Strony internetowe

- Autor nieznany, *Samotny człowiek w wyobcowanym świecie – Tryptyk Michelangelo Antonioniego: Przygoda, Noc, Zaćmienie*, dostępne w Internecie: <http://e-splot.pl/?pid=magazyn&code=article&id=130>.

## Category of Accident in Michelangelo Antonioni's Tetralogy

### Summary

Michelangelo Antonioni is an Italian director whose images leave the viewers in a state of subtle suspension. His films oscillate around existential matters which, above all, are ruled by the forces of chance and coincidence as well as neuroticism, so characteristic to his whole creative activity. Director's discerning observation does not end where a decision or a fleeting change is communicated to viewers. With visuality, he tries to reach the deepest structures of human consciousness. Antonioni is a true artist-philosopher, trying to answer the fundamental question – is human life governed by coincidences?

**Keywords:** Michelangelo Antonioni, movie, tetralogy, accident, time.