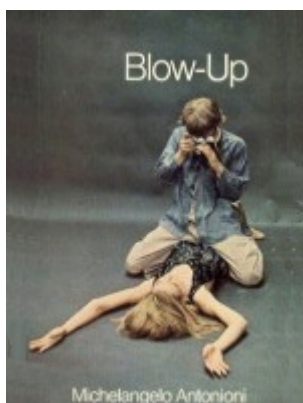


## Psychologia Powiększenia

Autor tekstu: **Paulina Wojtasik**



"POWIĘKSZENIE" (BLOW UP) 1966

Reżyseria: [Michelangelo Antonioni](#)

Scenariusz : [Michelangelo Antonioni](#), [Antonio Guerra](#) (na podstawie: książki *Babie lato* Julio Cortáзара).

Zdjęcia: [Carlo Di Palma](#)

Muzyka: [Herbie Hancock](#)

Występują: Dawid Hemmings, Vanessa Redgrave, Sahar Miles, Peter Bowles, Jane Birkin, Gillian Hills, Ohm Castle, Verushka von Lehndorff.

„Wiemy, że pod jednym odsłoniętym obrazem znajduje się inny, który jest wierniejszy rzeczywistości, a pod nim znowu następny, i znowu następny pod tym ostatnim, w dół aż do wiernego obrazu rzeczywistości, absolutnego, tajemniczego, którego nikt nigdy nie ujrzy, lub może jeszcze głębiej: do dekompozycji wszelkiego obrazu, wszelkiej rzeczywistości”. **[1]**

Podejmowano wiele prób odczytania „Powiększenia” Michelangelo Antonioniego i właściwie nie została znaleziona jedna właściwa droga interpretacyjna. Co więcej, wszystko wskazuje na to, że jest to dzieło, którego nie da się zamknąć w sztywne ramy czy reguły. Stawiamy wiele pytań, lecz na większość nie uzyskamy odpowiedzi. Jednym z możliwych sposobów przeanalizowania i zrozumienia filmu, ten, którym zajmę się w tej pracy i który wydaje mi się najtrafniejszy, jest przyjęcie metod psychoanalitycznych - Freudowską koncepcję człowieka. Spróbuję prześledzić, zrozumieć i wyjaśnić zachowanie głównego bohatera filmu, idąc właśnie tym tropem.

Najważniejszą częścią filmu jest sekwencja w parku — próba uchwycenia scenki miłosnej, a przypadkowe, niezaaranżowane zarejestrowanie morderstwa. Scenę tę odczytać można jako tzw. scenę prymarną. Nazywamy tak scenę, której w świetle psychoanalizy doświadcza dziecko. Najprościej można ją wytłumaczyć jako przypadkowe nakrycie rodziców, będących w trakcie aktu miłosnego. To traumatyczne wydarzenie determinuje dalsze życie dziecka i uniemożliwia prawidłowe funkcjonowanie w społeczeństwie. Wywołane tym wydarzeniem poczucie zdrady i oszukania, pociąga za sobą różne reakcje, różne formy zachowań. Z jednej strony, zranione zostaje poczucie własnej wartości, rodzi się więc przekonanie o własnej niższości, o byciu niekochanym i niemożności kochania innych, lekceważący stosunek do ludzkiego ciała. Z drugiej zaś pojawia się chęć zemsty, ukarania rodziców — chodzi o to, by doświadczyli oni tego stanu, którego doznaje dziecko: stanu poniżenia, zdrady, wykluczenia. Rola rodziców zostaje często przypisana innym ludziom, na których to właśnie przenoszona jest owa agresja.

Oglądając wszystkie początkowe sekwencje „Powiększenia”, aż do motywu prymarnego, trudno oprzeć się wrażeniu, że za zachowaniem głównego bohatera, kryją się właśnie takie głębokie urazy wyniesione z dzieciństwa. Bowiem wszelkie stosunki międzyludzkie Thomasa, opierają się właśnie na poniżaniu, traktowaniu kobiet i modelek niczym zwierzęta, bardzo nieprzyjemnym, czasem wręcz nonszalanckim odnoszeniu się nie tylko do innych ludzi, ale właściwie do całego swojego życia. Jest on całkowicie zubożniony na otoczenie i, jak sam wyznaje przyjacielowi, chciałby gdzieś uciec z dużą ilością pieniędzy.

U ludzi naznaczonych doświadczeniami prymarnymi, może się pojawić nieodparta

potrzeba przeszkadzania, czy wręcz dosłownie, przerywania sytuacji intymnych. [2] Z takim zachowaniem mamy do czynienia w przypadku Thomasa, który niejednokrotnie stawał się świadkiem takich chwil: nie chodzi tu tylko o scenę w parku, będącą tą najważniejszą, ale także o moment nakrycia Billa i Patricii w trakcie aktu seksualnego (tym bardziej będącą oszustwem, że jeszcze parę chwil wcześniej Patricia kokietowała bohatera), czy też wywołanie przyjaciela Rona z imprezy. Praktycznie przez cały film mamy do czynienia z inwazją na czyjąś prywatność, czerpanie z tego ogromnej przyjemności.

Zdradzenie centralnej części filmu już na samym początku pracy uznałam za konieczne, by wyjaśnić i lepiej zrozumieć pierwszą część filmu, a konkretnie zachowanie głównego bohatera. Thomas, to nie kto inny, jak voyeur nienawidzący kobiet. Pierwotnie skopofilia (przyjemność płynąca z patrzenia, podglądania innych) nie została uznana przez Freuda jako zboczenie seksualne. Uznał ją „jako element popędu płciowego, działający niezależnie od sfer erotogennych, powiązał zaś ją z traktowaniem innych ludzi jak przedmioty poddawane ciekawemu i badawczemu spojrzeniu”. [3] Skopofilia może jednak przybrać charakter perwersji, kiedy podglądacz czerpie seksualną satysfakcję z przyglądania się i uprzedmiotowienia innych. Wtedy mamy do czynienia z voyeuryzmem.

Już pierwsza sekwencja zdradza nam prawdziwą tożsamość bohatera. Widzimy go wychodzącego razem z innymi ludźmi z noclegowni. Dopiero chwilę później, gdy wsiada do swego luksusowego samochodu i jedzie do studio, okazuje się, że wyciągnięte przez nas wnioski były błędne, że nie jest on człowiekiem bezdomnym, a młodym, cieszącym się popularnością fotografem, voyeuem, który wtargnął w prywatność innych ludzi.

Zarówno film jak i fotografia są ze swej natury voyeurystyczne. Jak zauważa Metz, voyeur zawsze dba o zachowanie dystansu wobec percypowanego przedmiotu. [4] W przypadku widza filmowego jest to dość oczywiste, bowiem siedzący w fotelu, w zaciemnionej sali obserwator, jest całkowicie zdystansowany od oglądanych obrazów. Ów dystans potęgowany jest przez, będący przedmiotem refleksji Metza, brak nie tylko bezpośredniego obcowania z przedmiotem percepcji (voyeur i ekshibicjonista nie spotykają się), ale brak rozumiany także jako nieobecność obserwowanego przedmiotu. Bowiem to, co widzimy na ekranie, jest tak naprawdę jedynie reprezentacją, ekranowym widmem empirycznych przedmiotów. Idąc dalej tym tropem, voyeur zawsze dba o to, by pozostało coś do zaspokojenia — jest to jedyny warunek, aby pożądanie przetrwało.

W przypadku „Powiększenia” sytuacja jest dość ciekawa. Mamy tu do czynienia z podglądactwem zarówno widza filmowego (co nie jest tematem tej pracy), jak i głównego bohatera. W przypadku fotografii także możemy mówić o voyeuryzmie, choć ma on nieco odmienny charakter niż filmowy. Jak zauważa Susan Sontag, fotografowanie oznacza zawładnięcie przedmiotem, fotograf, tak jak voyeur, pragnie, aby zdarzenie trwało: „(...) fotograf przekształcił się dzięki aparatowi w aktywistę, w voyeura, on jeden panuje nad sytuacją”. [5]

W przypadku fotografii trudno mówić o zastępstwie percypowanego przedmiotu, bowiem siłą rzeczy voyeur i ekshibicjonista znajdują się w tej samej przestrzeni. W przeciwieństwie do widza filmowego, voyeur- fotograf, świadomy jest wyraźnej zgody ekshibicjonisty na bycie obserwowanym (stąd też może rodzić się poczucie władzy, które w przypadku bohatera osiąga apogeum). Mimo to Thomas zawsze dba o zachowanie dystansu. W pierwszych sekwencjach obserwujemy zachowanie bohatera w studio, podczas pracy z modelkami. Fotograf nigdy ich nie dotyka, nie pożąda ich (chyba że jest to warunkiem uzyskania zadowalającego efektu). Tak dzieje się w przypadku Verushki. Najpierw fotografuje ją ze statywu, potem, po wykonaniu serii zdjęć, zmniejsza dystans. Podchodzi do niej z aparatem, kładzie ją a następnie siada na modelce całując ją od czasu do czasu i doprowadzając tym samym do rozkoszy (scenę tę śmiało można uznać za imitację aktu seksualnego). Gdy bohater uzyskuje upragniony efekt, wstaje, siada na kanapie i zostawia na podłodze wijącą się w ekstazie kobietę.

Tuż po tej scenie, ma miejsce sekwencja z czterema modelkami. Tu najwyraźniej bohater zdradza swój charakter — uprzedmiotowiony stosunek do kobiet. Jest brutalny, agresywny i pewny siebie, co zresztą zauważa wspomniany już Metz twierdząc, że w każdym voyeuryzmie tkwi domieszka sadyzmu. Na usprawiedliwienie swego zachowania mówi:

„Powinniście skakać z radości, że daję wam szansę”.

Gdy te poniżone i wyczerpane nie chcą się uśmiechnąć na rozkaz Thomasa, zezwala im na chwilę wytchnienia. Dziewczęta nie mogą jednak usiąść (pomimo że jakby się wydawało, tak powinien wyglądać odpoczynek), lecz za zezwoleniem fotografa zamykają oczy, zupełnie jak gdyby czynność ta równoznaczna była z odpoczynkiem. Cóż, być może w oczach voyeura

rzeczywiście jest tak, że w chwili, gdy nie może obserwować, świat przestaje dla niego istnieć.

Pragnę przywołać tu jeszcze jedną scenę, gdy do bohatera przychodzą dwie, młode dziewczyny, proszące o wykonanie im sesji zdjęciowej:

- Może nam pan poświęcić parę minut? — pytają dość niepewnie.

- Parę minut? Ja nie mam czasu na wycięcie wyrostka — słyszą w odpowiedzi. Po czym fotograf wychodzi, czyniąc przy tym złośliwe uwagi pod adresem jednej z dziewcząt.

Również w relacjach z sekretarką i współpracownikami przejawia swą wyższość, będąc święcie przekonany o swej doskonałości. Trudno oprzeć się wrażeniu, że to właśnie aparat fotograficzny jest tym, co daje mu tak silne poczucie władzy, prawo do panowania nad wszystkim i wszystkimi. Wystarczy zwrócić uwagę na fakt, że momenty, w których Thomas nie ma aparatu, to te, w których przejawia największą słabość i bezsilność (jak choćby scena, w której znalazł ciało w parku, lecz nie miał możliwości jego uwiecznienia).

Jak wspominałam w tych pierwszych scenach zasugerowany zostaje stosunek Thomasa do kobiet. Fotografując cztery modelki podkreśla to, co w nich głupie i chce, byśmy również je postrzegali w ten sposób. Jak zauważa Arlow, bohater kładzie nacisk na nieobecność prawdziwego, szczerego erotyzmu, ich wychudzone, sztywne ciała przypominają raczej manekiny, są martwe. [6]

Ale kobiety w „Powiększeniu” nie budzą większej sympatii — są zakłamate i w gruncie rzeczy pasywne. Dwie nastolatki przez cały film chcą mu się ofiarować, lecz mają w tym ukryty cel — zdobycie świetnych zdjęć i zapewnienie sobie dojścia do kariery. Verushka, przeżywająca rozkosz w pierwszej scenie i twierdząca, że jedzie do Paryża, zostaje przyłapana na kłamstwie podczas wspomnianej już imprezy. Patricia, kokietuje Thomasa, pomimo że należy do innego mężczyzny. Wreszcie Jane, która nie tylko współuczestniczy w morderstwie, ale również dąży do zbliżenia seksualnego z fotografem tylko po to, by odzyskać jakże cenne klisze. Kobiety otaczają Thomasa, ale on nie pożąda żadnej z nich. Jedyne, co do nich żywi, to pogarda i obojętność. Jak wyznaje Ronowi: „Mam dość malowanych dziuń”, a potem w rozmowie z Jane: „Z pięknych kobiet nie ma większego pożytku. Człowiek na nie patrzy i tyle”.

Stosunek fotografa do kobiet, można odczytać jako zemstę na matce. Oprócz chęci odplacenia się za doświadczenia prymarne, jest ku niej jeszcze inny powód — lęk kastracji.

W świetle psychoanalizy, faza falliczna, zmierzająca w kierunku właściwego seksualizmu, u chłopców kończy się lękiem kastracji — rodzice zwalczając dziecięcą masturbację, grożą odjęciem fallusa. [7] Ponadto lęk ten wzmaga obraz matki, nieposiadającej tegoż fallusa: „Dla Freuda, a przede wszystkim dla Lacana, kastracja jest w pierwszym rzędzie kastracją matki, stąd główna postać lęku, którą budzi, jest od pewnego stopnia wspólna dzieciom obu płci. Dziecko, które widzi ciało swojej matki, jest zmuszone na drodze percepcji, na skutek oczywistości świadectwa zmysłów, przyjąć, że istnieją istoty ludzkie pozbawione penisa. Lecz przez długi czas nie interpretuje rezultatu swoich obserwacji w kategoriach anatomicznej różnicy płci (penis, vagina). Dziecko wierzy, że wszystkie istoty ludzkie początkowo posiadały penis i przeto rozumie, iż to, co widzi jest rezultatem okaleczenia, co podwaja jego lęk, iż spotka je podobny los (...) Scenariusz kastracji w szerszym rozumieniu nie różni się od podstawowego, gdy rozumie się ją - jak Lacan — jako symboliczny dramat, gdzie kastracja jest metaforą wszystkiego, co utracone, rzeczywiste i wyobrażeniowe”. [8] Jak zauważa Godzic, lęk kastracji może zostać pokonany na dwa sposoby: „(mężczyzna) może dokonać demistyfikacji zła przenoszonego przez kobietę, niszczyć ją i unieważnić (...), lub dokonać substytucji i uczynić z niej fetysz” [9]

Tu przechodzimy do kolejnej kwestii, a mianowicie fetysyzmu, także będącego przedmiotem badań psychoanalizy. Przytaczając ponownie Metz: „(...)dziecko przerażone tym, co zobaczyło lub na co rzuciło okiem, będzie ulegać pokusie z większym lub mniejszym powodzeniem w różnych przypadkach, by zatrzymać swoje spojrzenie, na całe życie, na czymś, co w konsekwencji stanie się jego fetyszem”. [10] Fotografia jest dużo bardziej fetyszystyczna niż kino. Według Singera, amerykańskiego krytyka, „funkcjonowanie fotografii bliższe jest fetysyzmowi: wyzwala bowiem w psychice widza dwoistą postawę. Z jednej strony ustawia patrzącego w większym dystansie do świata przedstawionego, z drugiej - pozwala mu wejść w świat obrazu”. [11]

W kulturze patriarchalnej, w jakiej żyjemy a przynajmniej z jaką mamy do czynienia w czasach Antonioniego, to kobieta jest głównym obiektem obrazów. To przedmiot niemający szans zaistnienia w kulturze czy przemówienia własnym językiem, bowiem to mężczyzna włada językiem, to on panuje nad komunikacją. Tylko mężczyzna może pokonać kompleks Edypa —

kobieta ma się mu podporządkować. Jak dalej zauważa Alicja Helman, kino, jak żadna inna sztuka, pokazała uprzedmiotowienie kobiety, sprowadzając ją do wartości ekspozycyjnych, „tym bardziej wyraziście, że w opozycji do ewidentnej podmiotowości męskiej”. [12] Także filmowe środki wyrazu, zostają podporządkowane patriarchalnemu punktowi widzenia — to mężczyzna patrzy, kobieta zaś może jedynie być oglądana. To męska strona jest aktywna, kobieca zaś — pasywna. Co więcej, my widzowie identyfikujemy się z męskim punktem widzenia, bowiem to mężczyzna włada filmową przestrzenią. „Obraz kobiety, ucieleśnionej groźby kastracji, podwaja jedność diegezy i przenika do świata iluzji jako natrętny, statyczny, jednowymiarowy fetysz. Dwa spojrzenia zatem istniejące materialnie w przestrzeni i czasie są uparcie podporządkowane neurotycznym potrzebom męskiego ego (...) Na kobiety się patrzy i równocześnie przedstawia się je w roli ekshibicjonistek, przy czym ich wygląd zakodowany jest tak, by wywierał silne wrażenie wzrokowe i erotyczne”. [13] Nie znaczy to oczywiście, że mężczyźni nie stają się nigdy przedmiotami obrazów. Lecz jak zauważa Dyer, nawet jeśli tak się dzieje, to nadal pozostaje on aktywny — pokazywany jest w trakcie uprawiania sportu, eksponuje się jego cielesność i muskulaturę, świadcząca o jego sile i władzy. [14]

Ten patriarchalny punkt widzenia wyraźnie widać w „Powiększeniu”. To Thomas jest panem i władcą, to on mając aparat rządzi wszystkim, zwłaszcza kobietami. Pomimo tego boi się ich, o czym świadczyć może jego wymyślona żona i dzieci. „Kobieta zatem jako ikona, pokazywana po to, aby podziwiali ją i cieszyli się nią mężczyźni, aktywni władcy spojrzenia, zawsze niesie za sobą groźbę, że wywoła strach, jaki pierwotnie oznaczała”. [15] Bohater nie musi zdobywać kobiet, by czuć się w pełni zaspokojony. Zastępstwo znajduje nie tylko w fotografiach, ale także przeróżnych przedmiotach (pożądany przez niego obraz Petera „Przyjdę tu kiedyś w nocy i go sobie wezmę” mówi do Patricii; gryf gitary o który stoczył zacięty bój na koncercie, a który chwilę potem wyrzucił na ulicę; wreszcie śmigło zakupione w antykwariacie. O wyraźnie fetyszystycznym charakterze tego ostatniego, świadczy scena, w której między Thomasem a Jane ma dojść do zbliżenia, przerwane dzwonkiem do drzwi. Mimo próśb kobiety, fotograf decyduje się na otwarcie drzwi, bowiem, jak się okazuje, przywiezione zostało zakupione śmigło. Gdy wraca na górę, nie dochodzi między bohaterami do zbliżenia, bowiem Thomas dostał już to, co chciał; jego pragnienie zostało tymczasowo zaspokojone).

Pierwsza część filmu pokazuje nam władzę bohatera, serię jego sukcesów i wyraźną antypatię do kobiet. Teraz jednak powróćmy do kulminacyjnej sceny w parku. Fotograf, oczekując na powrót właścicielki antykwariatu, udaje się na krótki spacer. Początkowo fotografuje ulice, domy, ptaki, później obiektem jego zainteresowania stają się para, wykazująca wszelkie oznaki zakochania. Thomas, mając skłonność do przerywania, przeszkadzania w takich sytuacjach, podąża za nimi, będąc przekonany, że uchwyci miłosną idyllę. Zamiast tego, zobaczy coś, czego nie powinien zobaczyć, bowiem w scenie tej dochodzi do popełnienia morderstwa. Bohater, podobnie jak dziecko w scenie prymarnej, zostaje świadkiem wydarzenia, które nie powinno stać się jego udziałem, które było zakazane, traumatyczne i za ujście którego poniesie karę. Jane symbolizuje tu matkę a jej kochanek ojca (o czym zresztą świadczyć może też dojrzały wiek mężczyzny). Gdy fotograf-dziecko, zostaje zauważony przez Jane-matkę, ta natychmiast podbiega do niego, krzyczy czyni wyrzuty, a następnie nie uzyskawszy zwrotu żądanej kliszy, nakazuje mu zapomnieć o wszystkim, co widział. To zresztą, jak się okazuje, nie jest takie proste ani w przypadku dziecka, ani Thomasa. To ponowne przeżycie sceny prymarnej (tym razem utrwalone na zdjęciach, co ma zapobiec dostaniu się jej w przestworza nieświadomości, już na zawsze pozostając w świadomości bohatera i stając się jego fetyszem), jest zadośćuczynieniem za traumę z dzieciństwa, z którą borykał się aż do tej chwili. Próba jej uchwycenia, zapamiętania, jest tu formą zemsty, ale także próbą rekonwalescencji.

Thomas jest w tej scenie Edypem, który zamordował swojego ojca. Fotograf, podobnie jak morderca, ukrywa się w krzakach, i podobnie jak ten, który nacisnął spust, on również wcisnął spust, tyle że w aparacie. Jak zauważa Arlow, kamera czy aparat nie są pasywne, a więc tak naprawdę Thomas metaforycznie dokonał tu aktu zbrodni poprzez zrobienie zdjęcia. Bohater podobnie jak Edyp, pierwotnie nie zdawał sobie sprawy z tego co robi i była to poniekąd zbrodnia nieświadoma: Edyp nie wiedział, że morduje ojca, Thomas nie wiedział, że fotografia, którą wykonuje jest rejestracją zabójstwa.

Tuż po powrocie do domu bohater wywołuje zdjęcia i cały ów proces, jak spostrzega Dervin, można odczytać jako odsłanianie represjonowanych wspomnień sceny prymarnej. [16]

Za inną próbę pokonania bolesnych doświadczeń można uznać scenę tuż po wywołaniu zdjęć, gdy do fotografa ponownie przychodzą dwie nastolatki. Gdy w pewnym momencie,



dziewczyny leżą na podłodze i zaczynają się bić, ni to na poważnie ni to na żarty, Thomas stoi z boku i zde gustowany, choć i zacie kawiony, przygląda się całej tej scenie. Wykazuje jednocześnie wyraźną chęć bycia uwzględnionym w tej zabawie-orgii, i po chwili dołącza do dziewcząt, będąc w samym środku trójkąta (tak jak dziecko leżące między rodzicami).

Odkrywszy zarejestrowaną na kliszy zbrodnię, decyduje się sprawdzić, czy rzeczywiście do niej doszło. Thomas znajduje ciało, ale jak już wspomniałam, nie bierze ze sobą aparatu. I właściwie od tego momentu cała sytuacja wymyka mu się spod kontroli. Po powrocie do domu okazuje się, że został okradziony, zarówno klisze jak i zdjęcia zniknęły (oprócz jednej, niewyraźnej fotografii przedstawiającej ciało). Znow bezradny jak dziecko, postanawia prosić o pomoc przyjaciela Rona, by wraz z nim sfotografować zwłoki, ten jednak nie przejawia większego zainteresowania tą sprawą. To na tej imprezie Thomas przekona się o kłamstwie Verushki z wyjazdem do Paryża. Posłuchawszy przyjaciela, bohater idzie spać, a następnego dnia, gdy udaje się do parku, ciała już nie będzie. I tu właściwie kończy się historia Thomasa-Edypa, na próżno próbującego odmienić swój los. Historia pełna niedopowiedzeń tak naprawdę nierozwiązywalna.

Chęć zemsty na rodzicach, poprzez utrwalenie zakazanej sceny, nie powiodła się. Thomas nie przewycięży więc w sobie blokady z dzieciństwa. Wspomnienie to ponownie zapadnie w otchłań nieświadomości i pozostanie praktycznie nie do wydobycia.

Co gorsza prawdziwy dramat bohatera polega na tym, że instrument dający mu władzę, który nigdy go nie zawodził, tym razem odmówił mu posłuszeństwa i został użyty przeciwko niemu. Pewnego rodzaju dosłownym tego dowodem jest scena, w której Thomas ogląda zwłoki w parku i słysząc dziwny dźwięk (robienia zdjęcia, skradania, czy może pracy kamery), obraca się a następnie czując się obserwowany, odchodzi.

„Powiększenie” można potraktować jako próbę powrotu do przeszłości, szukanie trudnych do przywołania wydarzeń i wspomnień, które z kolei pojawiają się wciąż, jako oderwane od całości fragmenty dezorganizujące życie i uniemożliwiające normalne funkcjonowanie.

Ostatnia scena, budząca najwięcej wątpliwości, potwierdza jedynie ostateczną klęskę Thomasa. Wzięcie udziału w meczu tenisowym z nieistniejącą piłeczką, gdzie wyraźnie zaznaczone zostaje to, co nieobecne, jest definitywnym podpisaniem aktu kapitulacji przez bohatera.

\*

#### BIBLIOGRAFIA:

- Arlow Jacob, recenzja Blowup, ze strony: [www.psychanalysis.net/IPPSa/Arlow/II-3](http://www.psychanalysis.net/IPPSa/Arlow/II-3)
- Dyer Richard, Nie patrz teraz: niestałość męskich fotografii, „Konteksty” 1997, nr3-4.
- Eberwein Robert T., Tekst wzorcowy „Powiększenia”, [w:] Wiesław Godzic (red) Interpretacja dzieła filmowego: antologia przekładów, Kraków 1993, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Godzic Wiesław, Film i psychoanaliza. Problem widza filmowego, Kraków 1991, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Helman Alicja, Feministki o kinie, "Film na Świecie"1991, nr 384.
- Metz Chrystian, Pragnienie i jego brak, „Film na Świecie” 1989, nr 369.
- Mulvey Laura, Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne, [w:] A. Helman (red) Panorama współczesnej myśli filmowej, Kraków 1992, Universitas.
- Sontag Susan, O fotografii, Warszawa 1986. WAI F.

---

Przypisy:

**[1]** R.Eberwein, Tekst wzorcowy "Powiększenia", [w:] W.Godzic, Interpretacja dzieła filmowego: antologia przekładów, Kraków 1993, Wyd. UJ, s.113.

**[2]** J. Arlow, [Blowup](#).

**[3]** L. Mulvey, Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne, [w:] A.Helman, Panorama współczesnej myśli filmowej, Kraków 1992, Universitas, s. 97.

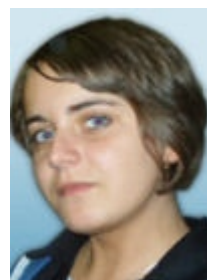
**[4]** Ch. Metz, Pragnienie i jego brak, "Film na Świecie" 1989, nr 369.

- [5] S.Sontag, O fotografii, Warszawa 1986, WAiF.  
[6] J. Arlow, op.cit.  
[7] [Wikipedia](#)  
[8] Ch, Metz, op.cit., s.21.  
[9] W.Godzic, Film i psychoanaliza. Problem widza filmowego, Wyd. UJ, raków 1991, s.104.  
[10] Ch. Metz, op.cit., s.22.  
[11] W. Godzic, op.cit., s.85.  
[12] A. Helman, Feministki o kinie, "Film na Świecie" 1991, nr 384, s.9.  
[13] L. Mulvey, op.cit., s. 100.  
[14] R. Dyer, Nie patrz teraz: niestałość męskich fotografii, "Konteksty" 1997, nr 304, s.30.  
[15] L. Mulvey, op.cit., s. 102.  
[16] R. Eberwien, op.cit., s.116.

**[Paulina Wojtasik](#)**

Studentka filmoznawstwa w Krakowie. Zainteresowania: film, medioznawstwo, komunikacja kulturowa.

[Pokaż inne teksty autora](#)



(Publikacja: 22-09-2005 Ostatnia zmiana: 22-09-2005)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4363) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4363>)

Contents Copyright © 2000-2008 by Mariusz Agnosiewicz  
Programming Copyright © 2001-2008 Michał Przech

Autorem tej witryny jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.  
Właścicielem witryny są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tej witryny i jakiegokolwiek ich części.

Wszystkie strony tego serwisu, wliczając w to strukturę podkatalogów, skrypty JavaScript oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tej witryny oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tej witryny i nie korzystać z jej zasobów.

Informacje zawarte na tej witrynie przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów serwisu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych

niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na witrynie. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych serwisu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do [redakcja@racjonalista.pl](mailto:redakcja@racjonalista.pl)