

OD REDAKCJI

W wydanej niedawno książce *Inne obrazy* Maria Poprzęcka pisze: *Wzrok był zmysłem, który w swej pełni i złożoności wykształcił się najpóźniej (co swego czasu sprawiało kłopot zwolennikom teorii ewolucji), ale też – o czym warto pamiętać – jak żaden inny ze zmysłów oczekiwał się potężnego wsparcia ze strony techniki niezmiernie udoskonalającej i pomnażającej jego możliwości.*

Czy film poszerza możliwości wzrokowe, czy obraz malarski uwidoczniony za jego pośrednictwem widziany jest lepiej, czy może tylko inaczej? Kolejny tom „Kwartalnika Filmowego” poświęcony obrazom kieruje uwagę na skomplikowane relacje między obrazami malarskimi a filmowymi. Kwestią kluczową, by nie rzecz ontologiczną, wydaje się nieruchomość, stabilność tych pierwszych i ruchliwość tych drugich. Ale – jak dowodzi Jan Gondowicz – pewna doza wątpliwości pozostaje, co więcej, wyobraźnia wrażliwego odbiorcy ma moc uruchamiania owych pozornie raz na zawsze zatrzymanych wizji plastycznych, co wyzwolić może z kolei ciąg nowych, nieoczekiwanych skojarzeń i znaczeń. Impulsem do takich rozważań stała się dla niego okładka książki poświęconej Brunonowi Schulzowi z jego autoportretem na okładce, który – obrócony o 180° – okazuje się czymś innym wizerunkiem. Stąd tylko o krok od odkrycia tajemniczej energii kinetycznej ukrytej w szkicach Schulza. Akira Mizuta Lippit przechodzi na drugą stronę płynnej granicy. Od zarania kina na płaskiej powierzchni ekranu poruszają się widmowe postaci. Wzrok widza – i w tym tkwi tajemnica psychologii patrzenia – sięga dalej i głębiej, poza ekran. Bez tej aktywności, bez fantazmatycznej pracy umysłu, bez mimowolnego niwelowania płaskości i sztywnych ram ekranu sensowny odbiór filmowych opowieści byłby niemożliwy. Tym tropem idzie Jacek Flig. Analizując najwcześniejsze próby pozyskiwania ruchomych obrazów, przewrotnie dowodzi, że różnica pomiędzy filmem animowanym a filmem „żywej akcji” jest w istocie pozorna. Łukasz Kiepuszewski w kontekście malarstwa Giorgia Morandiego i *Słodkiego życia* Felliniego snuje refleksję o dynamice i bezruchu, porządku i chaosie, o oddziaływaniu martwej natury wiszącej na ścianie mieszkania bohatera na dynamikę zdarzeń fabularnych. O bezruchu, alienacji i pustce jako kategoriach estetycznych i socjopsychologicznych pisze Maria Pokora, zestawiając obrazy Edwarda Hoppera z filmami, które ewokują nostalgiczną, mityczną wizję amerykańskiej prowincji.

Odrębny, ważny cykl tekstów odnosi się do różnych sposobów współlistnienia malarstwa i filmu. Konrad Chmielecki pisze o wpływie rozmaitych malarskich koncepcji światła na filmy Dereka Jarmana, Joanna Aleksandrowicz opowiada o Goi jako o bohaterze filmów i o jego wpływie na ikonografię filmową, a Katarzyna Frankowska wskazuje na motywy malarskie w twórczości Andrieja Zwiagincewa. Ewa Mazierska analizuje filmy o malarzach i malarstwie, ale w istocie interesuje ją relacja malarstwa i filmu w sztuce modernistycznej. Do tych kwestii odnosi się też Dariusz Czaja, poddając wnikliwej refleksji film Jacques’a Rivette’a *Piękna złoźnica* i jego pierwowzór literacki *Niezłomne arcydzieło* Balzaka, przede wszystkim wskazując na odniesienia autotematyczne.

Na uwagę zasługuje tekst Patrycji Cembrzyńskiej o zaskakującym przedsięwzięciu reżysera Andrzeja Barańskiego i Edwarda Dwurnika, jakim był film animowany *Warzywniak, 360°* – przewrotna relacja o życiu „na blokowisku”, zespalająca twórczo artystów wyczulonych na klimaty polskiej współczesności.

Wreszcie Alicja Helman, Piotr Sawicki, Krzysztof Loska i Bartosz Zając piszą o wielorakich wpływach tradycji malarskiej i graficznej na twórczość filmową w Chinach i Japonii, nie tylko w aspekcie wizualnym, ale przede wszystkim w kontekście głębszych odniesień kulturowych.

T. R.