

Ruch i bezruch w obrazie

Relacje między obrazem filmowym Wernera Herzoga a malarstwem barokowym w świetle teorii André Bazina

JOANNA SARBIEWSKA

André Bazin stwierdza: *Psychoanaliza sztuk plastycznych mogłaby uznać praktykę balsamowania ciała za zjawisko podstawowe dla ich genezy. U początków malarstwa i rzeźby psychoanaliza odkryłaby „kompleks” mumii. Religia egipska, zwrócona cała przeciwko śmierci, kazała uzależniać nieśmiertelność od materialnego zachowania ciała. W ten sposób zaspokajała podstawową potrzebę psychologii ludzkiej: potrzebę obrony przed czasem*¹. Według Bazina historia sztuk plastycznych jest więc przede wszystkim historią ich psychologii, a ludzka potrzeba obrony przed czasem uległa sublimacji wraz z rozwojem cywilizacji: sztuki plastyczne miały realizować pragnienie zastąpienia zewnętrznego świata przez jego imitację, zaspokajając potrzebę iluzji. W tym kontekście historia plastyki staje się w ujęciu Bazina historią realizmu. Oprócz tendencji realistycznej w sztuce występuje również tendencja o charakterze ściśle estetycznym, która za cel stawia sobie wyrażanie rzeczywistości duchowej twórcy i bazuje na przetworzeniu zewnętrznych wygładów świata za pomocą symbolizmu form².

Autor podkreśla, iż malarstwo nie było w stanie zaspokoić w pełni ludzkiej potrzeby imitacji z dwóch powodów: z powodu naznaczenia nieuniknionym subiektywizmem (twórczą, podmiotową interpretacją rzeczywistości) oraz niemożności rozwiązania problemu ruchu. Przekroczenie pierwszej z wymienionych niemożności przyniosła fotografia – kontrowersyjność Bazinowskiej konstatacji ujawnia się w przekonaniu, iż fotografia to medium doskonale obiektywne, w którym proces reprodukcji mechanicznej implikuje całkowitą eliminację twórczego udziału człowieka. Obiektywizm fotografii czyni ją niepodważalnie wiarygodną, jako że obraz jest genetycznie i ontycznie związany z samym modelem (pozostawiam ten aspekt jego teorii bez komentarza, gdyż nie jest on przedmiotem artykułu). Pełnię realizacji obsesji realizmu umożliwiło przekroczenie drugiej niemożności – ukazanie ruchu stanowi najdonioślejsze osiągnięcie filmu. Bazin nawiązuje do refleksji André Malraux – w jego ujęciu *film jest najbardziej rozwiniętym zjawiskiem plastyki realistycznej, której zasada pojawiła się w epoce Odrodzenia i która znalazła swój krańcowy wyraz w malarstwie barokowym*³. Właśnie malarstwo barokowe najdobitniej ukazało granicę, której tendencja realistyczna nie mogła znieść: po uporaniu się z problemem imitacji kształtów obiektywnie istniejącej rzeczywistości (renesansowa perspektywa) pozostał nierozwiązywalny w ramach tego medium problem imitacji obrazu trwania rzeczy. Dramatyzm i ekspresyjność sztuki barokowej, próba jak najwierniejszego uchwycenia poszczególnych faz ruchu, stanowiły niejako substytut obrazu ruchu

ciągłego, ruchu jako procesu ⁴. Bazin konstatuje: *Z tej perspektywy film staje się czymś, co anektuje czas dla obiektywizmu fotograficznego. Filmowi nie wystarcza już utrwalenie wyglądu przedmiotu uchwyconego w określonym momencie (...) Film wyrывa sztukę barokową z jej konwulsyjnego odrętwienia. Po raz pierwszy obraz rzeczy jest także obrazem jej trwania, jakby mumią przemian* ⁵. Tym samym fotografia, a później film, wyzwoliły malarstwo z realistycznej obsesji i pozwoliły mu znaleźć autonomię estetyczną.

A jednak nie każdy obraz filmowy w prosty i oczywisty sposób przekracza konwulsyjne odrętwienie sztuki barokowej na rzecz ukazywania ciągłości kolejnych faz ruchu. Weźmy na przykład scenę z filmu Wernera Herzoga *Szklane serce* (1976): jedna z bohaterek zauważa leżące w stodole dwa ciała martwych mężczyzn (potem okazuje się, że jeden z nich żyje). Reakcja kobiety jest ukazana w specyficzny, „niefilmowy” sposób – stoi ona w bezruchu, następnie w geście przerażenia podnosi ręce i wykrzywia twarz, zastygając niejako w tej pozycji, wydaje z siebie okrzyk i znów zatrzymuje się w jednej fazie ruchu, po czym opuszcza ręce. Każda z faz ruchu postaci jest mocno wyodrębniona i nasycona dramatyzmem, przez co sam ruch traci *stricte* filmową płynność. Obraz filmowy Wernera Herzoga w znaczący sposób modyfikuje koncepcję Bazinowską – według mnie wyjątkowość ontologii obrazu Herzogowskiego zasadza się na fakcie, iż stanowi on syntezę ontologii obrazu filmowego i obrazu malarstwa barokowego, eksponując niejako koincydencję ruchu i bezruchu. Innymi słowy – status obrazu barokowego jest fundamentalnym czynnikiem struktury obrazu filmowego Wernera Herzoga. Dzieło reżysera wyłamuje się więc z Bazinowskiej wizji psychologicznej genezy i rozwoju sztuk plastycznych – obraz jego filmów nie zaspokaja potrzeby imitacji ruchu w wymiarze właściwym filmowej tendencji realistycznej zarysowanej przez Bazina ⁶. Przed uszczegółowieniem postawionej w tym miejscu tezy trzeba zauważyć, iż istniejąca tradycja badawcza, dotycząca twórczości Herzoga (przynajmniej ta jej część, z którą się zapoznałam), nie uwzględnia wpływu malarstwa baroku na obraz jego filmów. Oczywiście wspomina się o inspiracjach malarskich (sam reżyser często to podkreślał), ale bierze się pod uwagę głównie aspekt „cytatów z dzieł” oraz analizuje styl i kompozycję kadru w odniesieniu do malarstwa romantycznego i ekspresjonistycznego. Usytuowanie dzieła Herzoga w obrębie teorii estetyki czy refleksji *stricte* ontologicznej, o ile mi wiadomo, zajmuje jak dotąd pozycję marginalną. Warto podkreślić, iż w filmach reżysera można dostrzec (poza „zapożyczeniem” struktury obrazu) także bezpośrednio cytaty z dzieł malarzy europejskiego baroku (nawiązania do twórczości Caravaggia, Georges’a de La Toura – np. jeden z kadrów filmu *Woyzeck* stanowi niemalże literalny przekład obrazu La Toura *Pokutująca Magdalena*). Tu jednak interesuje mnie wymiar estetyczno-ontologiczny obrazu, a w jego obrębie szczególnie relacja między ruchem i bezruchem, gdyż właśnie ona, w moim przekonaniu, jest konstytutywnym elementem struktury Herzogowskiego obrazu.

Teoria estetyki wyraźnie eksponuje odmienność bytową filmu i malarstwa. Roman Ingarden w rozprawie *Kilka uwag o sztuce filmowej* stwierdza, iż obraz malarski jest statycznym przedstawieniem jakiegoś przedmiotu lub zdarzenia w jednym momencie, a film jest przedstawieniem ciągłych procesów w coraz to nowych fazach, do czego dochodzi dzięki ciągłym płynnym wyglądom ⁷. Ingarden konstatuje oczywistość i ta oczywistość staje się punktem wyjścia w rozważa-

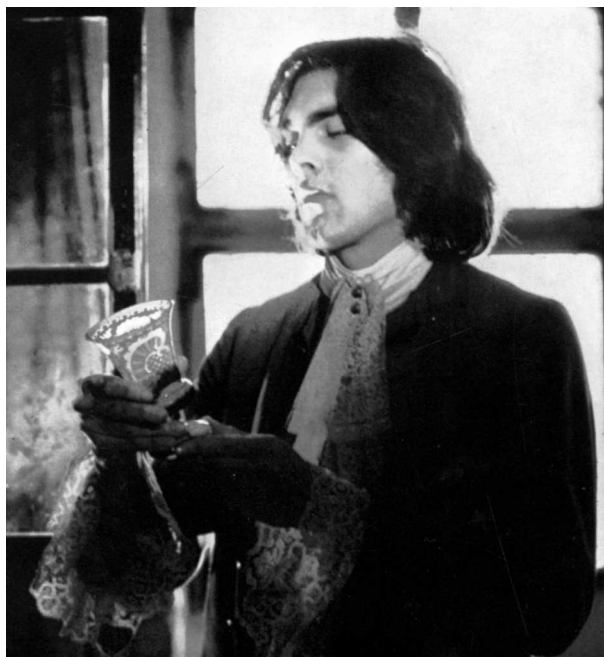
niach estetycznych wielu badaczy (pomijam tu bogactwo poruszanych w krytycznym dyskursie aspektów składających się na różnice czy podobieństwa między filmem a malarstwem). Ruch w filmie występuje pod kilkoma postaciami – można mówić o ruchu wewnątrzkadrowym (montażu wewnątrzkadrowym), ruchu kamery i ruchu linearnym (montażu łączącym następujące po sobie ujęcia). Każda z jego postaci składa się na specyfikę medium filmowego, a ich nieobecność uniemożliwia zaistnienie „bytowości” filmowej. Aleksander Kumor, analizując estetykę obrazu filmowego w odniesieniu do estetyki obrazu malarskiego (podstawą analizy czyni Ingardenowską koncepcję intencjonalności i warstwowej struktury dzieła), podkreśla, iż moment mnogości wygląków, przechodzących jedno w drugie, konstytuuje obraz filmowy. Przy pełnym zamarcu ruchu ekranowego (ruchu wewnątrzkadrowego i ruchu kamery) proces ten nie występuje, a dany twór ekranowy przestaje być obrazem filmowym i staje się pod względem jednorodności wygląków (statyczności) identyczny z obrazem malarskim⁸. Wydaje się, iż to z pozoru truistyczne stwierdzenie, bazujące na oglądzie dychotomicznym, jest nie do końca słuszne, a przynajmniej nie sprawdza się w każdym kontekście. Właśnie Herzogowski obraz, syntetyzując dynamikę i statykę, przekracza horyzont interpretacji dychotomicznej.

Rudolf Arnheim zwraca uwagę na fakt, iż film nie oddaje ruchu za pomocą ruchu, lecz stwarza jego złudzenie za pomocą nieruchomych obrazów pokazywanych jeden po drugim, co jest wspaniałym surogatem mogąym spełniać swoją rolę dzięki specyficznemu funkcjonowaniu naszych oczu (to ruch pozorny)⁹. To samo akcentuje Janusz Plisiecki: *Ruch oglądany na ekranie nie jest ruchem naturalnym, ponieważ pochodzi od obrazów statycznych, na których zarejestrowane są tylko fazy ruchu. Fakt, że widz dostrzega ciągłość ruchu na filmie, wynika z niedoskonałości analizatora wzrokowego*¹⁰. W tym ujęciu obraz Herzoga zatrzymuje się jakby w miejscu ontologicznej konstytucji statycznej fazy ruchu, wzmagając intensywność oscylacji, kontrastu między bezruchem a następującym po nim ruchem, zaburza płynność przejścia między tymi stanami i uobecnia ów moment przejścia w procesie odbioru. Tym samym „odrealnienie” ruchu, dokonujące się w odbiorze, wskazuje na jego wartość estetyczną, a jednocześnie implikuje refleksję autotematyczną, odzierając percypowanie obrazu z iluzji ciągłości.

W tradycji badawczej często wskazuje się na uprawianą przez Herzoga poetykę długich ujęć, niechęć do klasycznej fabuły rozwijającej akcję filmu w porządku linearnym, na zamiłowanie do statycznych obrazów-wizji i podstawową wartość semantyczną owych wizji. Michel Sineux podkreśla, iż *stosunek do czasu – upływającego bądź zatrzymanego – jest dominującą cechą estetyki Herzoga ożywiająca to kino wizjonerskie, statyczne, w którym rozwój intrygi, czyli upływ czasu, jest potraktowany jako zło konieczne. W filmach Herzoga nie doznajemy uczucia upływu czasu, odnotowujemy tylko zmianę miejsca akcji. Stąd znaczenie przypisywane przez Herzoga krajobrazom, fundamentalnemu czynnikowi struktury. Są one najbardziej wygodną formą wyrażania podświadomości. Ta chęć rozsadzenia fabuły, a wraz z nią czasu i racjonalności znajduje wsparcie w muzyce. (...) Reżyser odrzuca tradycyjną narrację, która jest postrzeganiem fragmentów pokawałkowanego czasu na rzecz wizji, to znaczy – czasu zatrzymanego*¹¹. Oprócz eksponowania elementu statyki w obrazie reżysera pisze się również o jego proveniencji ekspresjonistycznej i wymienia następujące elementy poetyki: wykorzystanie kontra-

stów, dramaturgiczną i symboliczną funkcję krajobrazu, jego złowieszczy podtekst, niezwykle tajemnicze i dynamiczne tło, skupienie czasu dramatycznego, mocno eksponowane środki ekspresji pozasłownej, przedstawienia postaci w jednym charakterystycznym ciągu gestycznym¹². Maria Janion, analizując *Zagadkę Kaspara Hausera*, zauważa, iż obrazy filmu są zbudowane na subtelnej grze kontrastów¹³. Swoista „poetyka kontrastu” wywodzi się więc z ducha ekspresjonizmu i właśnie w jego obrębie sytuuje się współistnienie w Herzogowskim obrazie „zastygnięcia” i dynamiki, statyki i ekspresji. W moim przekonaniu takie odczytanie nie dotyka jednak „istoty rzeczy” i nie zgłębia ontologiczno-estetycznej specyfiki struktury dzieła reżysera. Świat przedstawiony jego filmów ma status „świata zastygłego”, w którym „pulsowanie” ekspresji jest ukryte pod powierzchnią statyki. Oscylowanie między ruchem a bezruchem to w obrębie świata przedstawionego także sposób bytowania Herzogowskich postaci, który można określić jako „zastygnięcie esencjonalnej ekspresji ruchu w statyce bezruchu i nieobecności”, co przywodzi na myśl koncepcję kształtowania materii obrazu wypracowaną przez europejskie malarstwo barokowe, gdzie zatrzymana faza ruchu ma charakter dramatyczny i konwulsyjny, sugerując niejako ruch w procesie stawania się.

Już pierwszy kadr filmu *Szklane serce* nosi cechy struktury obrazu malarskiego: statyczna kamera w długim ujęciu ukazuje na pierwszym planie postać pastora Hiusa w bezruchu i odwróconego plecami do widza, a w tle obrazu można dostrzec powoli poruszające się krowy. Krzysztof Teodor Toeplitz zauważa, iż ruch wewnątrz kadrowy i jego charakter wpływają na kompozycję malarską poszczególnych ujęć filmowych. Dominantę kompozycyjną wyznacza stosunek elementów ruchomych do elementów stałych oraz stosunek elementów ruchomych do siebie wzajemnie i do kąta i punktu patrzenia kamery. Również sam charakter ruchu wyznacza kompozycję wewnętrzną obrazu – moment najbardziej zaakcentowany czasowo będzie momentem dominującym kompozycyjnie. Przedstawienia statyczne i ujęcia o stałym schemacie kompozycyjnym (te, w których ruch nie wpływa na zmianę kompozycji ujęcia) zalicza się do najbardziej „malarskich”¹⁴. Arnheim konstatuje: *Obraz ekranowy jako całość stanowi zespół wzajem od siebie zależnych ruchomych przestrzeni (...) Dopóki nadrzędny układ odniesienia jest stały, dopóty każdy nieruchomy przedmiot jest postrzegany – podobnie jak sam układ – jako rzecz znajdująca się „poza czasem”. Układ ruchomy wprawia jednakże w ruch całą scenerię wraz z zawartymi w niej przedmiotami i może przekształcić beczasowość w aktywny opór przeciw ruchowi. Tak jak kamień pośród wartkiego strumienia uparcie odmawia ruchu, podobnie człowiek stojący spokojnie w potoku stojących albo biegnących ludzi nie znajdzie się w naszych oczach poza wymiarem ruchu, lecz wyda się – właśnie w kategoriach ruchu – zastygły, sparaliżowany, oporny. To samo zjawisko występuje przy włączaniu w sekwencję filmową zdjęć fotograficznych. Sprawiają one wrażenie zmrożonych, zatrzymanych w biegu*¹⁵. Momentem dominującym czasowo w Herzogowskim ujęciu jest element statyki, a ruch pojawiający się w tle obrazu pełni funkcję podrzędną i nie wpływa na zmianę kompozycji kadru. Nieruchoma kamera uwidacznia zastygnięcie bohatera w jednej fazie ruchu, a długość ujęcia nadaje obrazowi wymiar bycia „poza czasem” czy istnienia w „czasie zatrzymanym”. Wydaje się więc, iż najbardziej znaczącą ontologicznie formą obrazu Herzoga jest właśnie „zastygła struktura”. Po analizowanym ujęciu w filmie pojawia się ciąg obrazów przypominających nie-



Szklane serce, reż. Werner Herzog (1976)

ruchome fotografie, a każdy z nich jest jak gdyby wyrwany z porządku linearnego budowania znaczeń i tworzy wartość samoistną. Autonomiczność semantyczna ujęć jest istotną cechą Herzogowskiego obrazu i często stanowi rodzaj polemiki z semiotycznymi i „montażowymi” koncepcjami konstytucji znaczeń w filmie. Autonomia ujęcia przywodzi na myśl strukturę obrazu malarskiego, ale jest również związana z „antymontażowym” nurtem myśli filmowej, który akcentuje zdolność filmu do odzwierciedlania rzeczywistości w całej jej wielowymiarowości i nieokreśloności i w tym kontekście każde ujęcie powinno zawierać wielość znaczeń świata, a montaż linearny ma tylko pełnić funkcję łączenia poszczególnych ujęć (por. koncepcję Bazina – eksponowanie wartości stosowania inscenizacji w głąb i koncepcję Kracauera). Kolejne kadry filmu pokazują ten sam obraz (pogrążonego w bezruchu pasterza Hiusa) z różnych punktów widzenia i w różnych planach, ale kamera jest nadal nieruchoma. Element filmowy (ogląd tej samej przestrzeni przez zmianę punktu widzenia) współistnieje tu z elementem malarskim – zastygnięciem i statyką. Przywołana zasada organizowania kompozycji znajduje zastosowanie w większości ujęć *Szklanego serca*.

Najbardziej reprezentatywna, w świetle postawionej w artykule tezy, jest scena w karczmie: przy stole naprzeciwko siebie siedzi dwóch bohaterów, piją piwo. Statyczna kamera długo „wpatruje” się w ten obraz, który charakteryzuje wyraźny tenebryzm: twarze mężczyzn rozświetla jedno źródło światła, a reszta kształtów przestrzeni kadru rozplywa się w ciemności¹⁶. Herzogowski kadr (a w zasadzie większość filmów reżysera) łączy niejako stylistykę malarstwa La Toura i Caravaggia: bohaterowie są ukazani w sposób naturalistyczny, nieestetyczny, to jakby wyjęte z obrazów Caravaggia postacie z ludu, które przez zatrzymanie w ruchu pogrążają się w „spokojnym trwaniu” stanowiącym wyróżnik obrazów La Toura

¹⁷. W tym miejscu warto zasygnalizować, iż część dzieł reżysera zbliża się znacznie pod względem sposobu ekspresji do konwencji barokowej charakterystycznej dla caravaggionizmu (szczególnie filmy, w których główną rolę gra Klaus Kinski: *Aguirre, gniew Boży*, *Nosferatu – wampir*, *Cobra Verde* – widoczne układy diagonalne, wzmożona intensywność ekspresji i kontrastu, naturalizm), a część z nich jest bliższa ascetycznej konwencji obrazów La Toura (wybitnym przykładem realizacji tej tendencji jest *Woyzeck* – przestrzeń kadru kształtują formy „geometryczne”, „czyste”, „esencjonalne” i uproszczone, dominuje element mniej „drapieżnej” statyki). Herzogowskie ujęcie oscyluje między ruchem i bezruchem: bohaterowie tkwią „zamrożeni” w jednej fazie ruchu, wyrażającej napięcie i domagającej się procesualnej aktualizacji (mężczyzna trzyma w ręku kufel po piwie), a następnie zostają „wybudzeni” z „martwej” ekspresji i ruch ujawnia się jako proces (mężczyzna rozbija kufel na głowie drugiego mężczyzny). Natomiast akcentowanie owego momentu przejścia ze stanu potencji w stan aktualizacji, przebiegającego w „transowym” niemal rytmie, nie tylko uobecnia dokonanie się syntezy dwóch ontologii (malarskiej i filmowej), ale stanowi *sui generis* strategię obnażania iluzji ciągłości ruchu na rzecz eksponowania jego wartości estetycznej. W przywołanym porządku ruchu linearny jawi się jako konieczność dopełnienia, ale stanowi element semantycznie wtórny wobec ukazania „ekspresji zastygłej pod powierzchnią statyki”. Kumor słusznie zauważa, iż obraz malarski może szczegółowo pokazać anatomię ruchu, co nie jest możliwe przy percypowaniu ruchu w jego fizycznej pełni. Takie wyostrome widzenie ruchu w przekroju, ruchu sprowadzonego do jednej fazy, może przed nami odkryć jego mikrodramaturgię i ona może stać się źródłem dodatkowych podniet estetycznych. Dalej stwierdza, iż film w zasadzie takim jednofazowym ruchem nie operuje, jest w stanie jedynie zbliżyć się do niego przez montaż, kąt widzenia czy właściwe zbliżenie, ale ewentualne osiągnięcie efektu estetycznego idzie na poczet zastosowanych środków wyrazowych filmu, a nie samego ruchu w przekroju. Aby faza ruchu w obrazie malarskim miała doniosłość estetyczną, musi swoją dynamiką i energią wyprowadzać poza obraz, domagać się kontynuacji w percepcji widza ¹⁸. Taki charakter ma właśnie ruch zawarty w strukturze obrazu barokowego, a Herzog, czyniąc go fundamentalnym czynnikiem struktury obrazu filmowego, przekracza zarysowaną przez Kumora granicę niemożności. Obraz Herzoga nie tylko ukazuje mikrodramaturgię ruchu w przekroju, ale go aktualizuje w ruch wielofazowy (obraz trwania rzeczy), właściwy medium filmowemu.

Obrazy filmowe *Szklanego serca* wskazują najważniejsze cechy ontologii dzieła reżysera – powolny, jakby „zawieszony” rytm filmu i gra aktorów będących pod wpływem hipnozy (Herzog wspominał w udzielanych przez siebie wywiadach, iż hipnotyzował aktorów, by uczynić z nich swoiste medium parapsychologiczne – wpływ „szkoły” ekspresjonizmu – i tak hipnozie poddano Isabelle Adjani w filmie *Nosferatu – wampir* czy aktorów *Szklanego serca* ¹⁹), umożliwiły tym wyraźniejsze ich wyeksponowanie i kondensację. Przez stosunek do wartości ruchu i bezruchu uwidacznia się Herzogowskie pojmowanie czasu: autora szczególnie interesuje „czas zatrzymany”, istnienie „zamrożone” w urwku czasu, a przez to bardziej intensywne i „istotowe”. Można by w tym miejscu przywołać myśl Andrieja Tarkowskiego, według którego indywidualność twórcy ujawnia się właśnie w jego sposobie odczuwania czasu, kształtowania go w ma-

terii obrazu. Kadr filmowy jest utrwaleniem rzeczywistości przez zatrzymanie czasu, zamknięcie go w jakiejś ograniczonej przestrzeni, a nieruchomość istnieje w realnie płynącym czasie. Konsystencję czasu przepływającego w ujęciu, jego napięcie lub odwrotnie – „rozrzedzenie” Tarkowski nazywa ciśnieniem czasu w ujęciu i zaznacza, że to rytm stanowi główny element formotwórczy filmu, a nie montaż²⁰. „Rozrzedzony” i „transowy” rytm filmu Herzoga implikuje napięcie poszczególnych ujęć, podkreśla ich autonomię semantyczno-estetyczną. Niechęć reżysera do ruchu linearnego (montażu łączącego następujące po sobie ujęcia) jest, jak zauważa Sineux, niechęcią do upływu czasu, rozwoju intrygi. Jeśli można mówić o pewnej „antyfilmowości” obrazu Herzoga, to właśnie w wymiarze dokonującego się w nim „zatrzymania” typowej dla filmu procesualności ruchu jako aktu ciągłego, przebiegającego linearnie i wyeksponowania momentu oscylacji między ruchem a bezruchem, przy uwzględnieniu dominującej roli elementu statyki w obrębie struktury „świata zastygłego”. Herzog preferuje ruch wewnątrzkadrowy, gdyż sprzyja on intensyfikacji znaczeń wewnątrz jednego ujęcia i sprawia, że montaż międzyujęciowy pełni rolę drugorzędną. W ten sposób konwulsyjne odrętwienie sztuki baroku zostaje jednocześnie zachowane i przekroczone.

JOANNA SARBIEWSKA

¹ A. Bazin, *Film i rzeczywistość. Wybór tekstów*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 9-17.

² Na użytek niniejszych rozważań przyjmuję Bazinowskie rozumienie terminu „realizm” i abstrahuję od wskazywanej przez kulturowy dyskurs semantycznej różnorodności tego pojęcia.

³ A. Bazin, dz. cyt., s. 10-11.

⁴ Warto przypomnieć, iż ten sposób oglądu sztuki baroku odpowiada Bazinowskiemu modelowi psychologicznej genezy sztuk plastycznych; w oglądzie estetycznym interpretacja tych elementów struktury obrazu wyglądałaby inaczej: przez pominięcie odniesienia do obrazu filmowego zyskują one wartość samodzielną i zmieniają znaczenie.

⁵ A. Bazin, dz. cyt., s. 15-16.

⁶ By uniknąć nieporozumień, należy zaznaczyć, iż sztuka Herzoga jest sztuką realistyczną, ale jej realizm funkcjonuje niejako na innych obszarach semantycznych – wydaje się, iż przydatny mógłby być w tym kontekście Lyotardowski termin „poszerzonej rzeczywistości”, odwołujący się do Kantowskiego „negatywnego przedstawienia”. Problemem realizmu dzieł reżysera, ze względu na jego wielowymiarowość, zajmę się jednak w dalszej części pracy.

⁷ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1966, s. 316.

⁸ A. Kumor, *Obraz malarski i obraz filmowy*, „Kwartalnik Filmowy” 1959, nr 3, s. 60.

⁹ R. Arnheim, *Film jako sztuka*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1961, s. 126.

¹⁰ J. Plisiecki, *Film i sztuki tradycyjne*, Lublin 1994, s. 60.

¹¹ M. Sineux, *Bruno i Eldorado*, tłum. A. Horoszczak, „Film na świecie” 1978, nr 4 (236), s. 62-63.

¹² T. Miczka, *Wernera Herzoga lektura ekspresjonizmu*, w: *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, red. A. Helman, A. Madej, Katowice 1985, s. 85-98.

¹³ M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 44.

¹⁴ K. T. Toeplitz, *Obraz malarski a obraz filmowy*, „Kwartalnik Filmowy” 1953, nr 10, s. 76-81.

¹⁵ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, *Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978, s. 382.

¹⁶ Jedno źródło światła padające na wybrany fragment przestrzeni obrazu, „zatapiające” pozostałą jego część w mroku to konstytutywna cecha malarstwa La Toura.

¹⁷ Więcej zob.: M. Rzepińska, *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1988, s. 91-114.

¹⁸ A. Kumor, dz. cyt., s. 69-70.

¹⁹ Zob.: „Cinema 79”, nr 250, s. 98 (podają za: K. Stanisławski, *Nowe kino niemieckie*, Sopot 1998, s. 220).

²⁰ A. Tarkowski, *Kompleks Tolstoja*, *Mysli o życiu, sztuce i filmie*, oprac. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1989, s. 92-117.