

Z archiwum

„Kwartalnik Filmowy” nr 130 (2025)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.4395>

© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Krzysztof Teodor Toeplitz

Obraz malarski a obraz filmowy

Słowa kluczowe:

teoria filmu;
filmoznawstwo;
obraz malarski;
obraz filmowy;
malarskość

Abstrakt

Punktem wyjścia autora artykułu jest autorefleksja na temat statusu filmoznawstwa, dotąd skupionego na badaniu kwestii związanych ze scenariuszem oraz zależności pomiędzy filmem a literaturą. Jednym z celów jest zatem przekierowanie zainteresowań na związki między filmem a sztukami plastycznymi. Znaczną część tekstu zajmuje próba teoretycznego zdefiniowania obrazu malarskiego i filmowego, a następnie – ich cech wspólnych i różnic. Dalej autor analizuje procesy związane ze swoistym przekładem obrazu malarskiego na filmowy. Kluczowym pojęciem rozważań okazuje się „malarskość”, rozumiana na dwa sposoby: jako zdolność filmu do „naśladowania” konkretnych obrazów malarskich oraz jako zdolność do tworzenia obrazów uważanych za „malarskie” (ze względu na kompozycję, dobór barw, statyczność). **(Materiał nierecenzowany; pierwodruk: „Kwartalnik Filmowy” 1953, nr 10, s. 66-87).**

Prowadzone obecnie badania z zakresu filmoznawstwa główny nacisk kładą na sprawy scenariopisarstwa. Ten kierunek jest ze wszech miar słuszny i uzasadniony. Walcząc o film prawdy ludzkiej, prawdy historycznej, o film głębokiej wiedzy o człowieku obserwowanym w rewolucyjnym procesie jego wyrastania, zmieniania się, dojrzewania, trudno nie zwrócić uwagi na źródło najgłębszej wiedzy o człowieku – na literaturę. Film realizmu socjalistycznego, jeśli ma spełnić swoją doniosłą misję kształtowania nowego człowieka i nowego społeczeństwa, nie może nie wykorzystać tego wszystkiego, co jeszcze przed powstaniem sztuki filmowej odkryli w dziedzinie „nauki o człowieku” (tak Maksym Gorki nazywał literaturę) mistrzowie klasycznej literatury światowej. Nie sposób również przejść obojętnie obok tego, co nadal odkrywają i formułują w swoich powieściach współcześni pisarze realizmu socjalistycznego. Dlatego też właśnie mówimy, że film jako sztuka nie narodził się wraz z wynalazkiem kinematografu w końcu XIX w., ale korzysta z bogatego niewyczerpanego arsenału tradycji.

I to nie tylko z tradycji pisarstwa. Film od początku swego istnienia, opierając się na dorobku literatury (o czym świadczą mogą dokonywane w pierwszych latach historii filmu liczne adaptacje Emila Zoli, Wiktora Hugo, Aleksandra Puszkina, Lwa Tołstoja i innych), był jednak zawsze sztuką wizualną. Obecnie sztuka filmowa wzbogaciła się o nowe środki wyrazu, przede wszystkim o dźwięk, ale podstawowym środkiem wyrazu filmowego pozostał obraz, który z wyłączenie czarno-białego coraz częściej staje się wielobarwnym i być może niedługo już będzie stereoskopowym. Cały ten ciąg postępu technicznego w niczym nie zmienia faktu, że sztuka filmowa jest sztuką wizualną.

I tak jak przy tworzeniu scenariusza filmowego nie można obejść się bez całej światowej literatury realistycznej, tak przy tworzeniu obrazu filmowego, przy pracy w zasadniczej i podstawowej dziedzinie sztuki filmowej, nie można obejść się bez tradycji realistycznego malarstwa. Myśl tę najtrafniej wyraził Sergiusz Eisenstein, pisząc w pracy pt. *Film radziecki i tradycje kultury rosyjskiej*¹:

Będąc spadkobierczynią wszystkich wartości, jakie w minionych czasach stworzyła ludzkość – epoka nasza, powołana do opracowania podstaw kulturalnych twórczości filmowej, nie wyrzeka się realnego dorobku starej kultury. Czy będą to wielkie tragedie Szekspira, czy sarkazm Swifta, mistrzostwo Balzaca w odtwarzaniu charakteru epoki, porywająca wielobarwność sztuki Wschodu, Cervantes i Homer, Rembrandt i Michał Anioł – wszystko to staje we właściwym momencie do dyspozycji twórców, którym przypadł w udziale zaszczyt walki o cześć i sławę filmu radzieckiego. Każdy z tych mistrzów dopomaga nam we właściwym momencie swoim doświadczeniem do opanowania lub krytycznego rozbioru jakiegoś szczegółu wielkich problemów, stojących przed nami przy opracowywaniu zagadnień dramaturgii, malowaniu charakterów i komponowaniu muzycznej strony filmu.

Dalej w tej samej pracy czytamy²:

O środkach ekspresji plastycznej Puszkina, o znaczeniu, jakie dla kultury filmowej posiada ten najbardziej lakoniczny mistrz słowa – można by pisać całe rozprawy.

O wyrazistości plastyki i oryginalności „kadrów” opisowych u Gogola można by tyleż powiedzieć, co i o jego wręcz filmowym operowaniu barwą.

Tołstojowska metoda odślaniania uczuć i myśli bohaterów oraz ujawnianie mechaniki ich czynów – pozostanie na zawsze niewyczerpanym źródłem doświadczeń.

Twórca filmu historycznego nie będzie mógł przejść obojętnie obok Surikowa.

Twórca filmu psychologicznego – obok Repina.

Twórca głębokiego, charakterystycznego portretu filmowego – obok Sierowa.

Słowa Eisensteina brzmią dziś jak pewnik, nikt nie wysuwa bowiem obecnie jakiegokolwiek sprzeciwu wobec twierdzenia, że korzystanie z tradycji kultury narodowej i obcej jest jednym z motorów rozwoju sztuki filmowej realizmu socjalistycznego. Natomiast stajemy wobec pytania, jak należy z tych tradycji korzystać, jak, w jaki sposób korzystali z nich wielcy mistrzowie kinematografii.

Zaryzykuję sąd, że w dziedzinie literackiej sprawa wygląda znacznie prościej niż w dziedzinie plastycznej. Najnowsze badania nad scenariuszem wykazały niezbicie, że jest to nie tylko gatunek literacki z b l i ż o n y do powieści, ale że właściwe mu są i te cechy, które (jak na przykład remarki odautorskie, opisy stanów psychicznych bohaterów itp.) uważane były do niedawna za obce scenariuszowi. Natomiast ustalenie podobnych związków pomiędzy filmem a plastyką jest o wiele bardziej skomplikowane z tego względu, że plastyka i film posługują się środkami wyrazu tylko pozornie takimi samymi, w istocie zaś zachodzą między nimi poważne różnice, następujące pewne trudności w teoretycznym ujęciu kwestii. Praktyka kinematografii znacznie wyprzedziła pod tym względem teorię. Nie jest przecież dla nikogo tajemnicą, że na przykład Carl Dreyer w *Męczeństwie Joanny d'Arc* korzystał z wzorów francuskiego miniaturowego średniowiecznego, że sceny masowe jego filmu sugerował Breughel, w *Fauście* Murnaua wyczuwamy atmosferę Albrechta Dürera, w *Aleksandrze Newskim* Eisensteina obserwujemy wyraźny wpływ średniowiecznego malarstwa cechowego³, a forma filmowa *Młodości Chopina* Aleksandra Forda tkwi w tradycji naszego malarstwa XIX w.

Pomimo jednak tych przykładów, których zresztą można by cytować znacznie więcej, krytyka filmowa nie wypracowała sobie odpowiedniego aparatu naukowego, aby te praktyczne doświadczenia zanalizować i utrwalić, aby się stały nie tylko osiągnięciem tego lub innego mistrza kinematografii, ale trwały zdobyczą filozofii.

Artykuł niniejszy stawia sobie dość skromne zadanie sformułowania w sposób ogólny pewnych podstawowych podobieństw i różnic pomiędzy obrazem malarskim a filmowym, sugerowanie pewnych podstaw metodologicznych dla badań w tej dziedzinie. Wiele z postawionych tu tez to rzeczy ogólnie znane i oczywiste, niemniej wydaje się pożytecznym podjąć próbę ich systematyzacji będącej pierwszym, niezbędnym krokiem do teoretycznych badań z zakresu plastyki filmowej. Zbędnym również jest zastrzeżenie, że wiele twierdzeń zawartych w tym artykule uważać należy za dyskusyjne.

I

Aby przystąpić do sformułowanego wyżej zadania, zacznijmy od ogólnej charakterystyki obrazu malarskiego. Interesować nas będzie przy tym przede wszystkim strona formalna zagadnienia.

Obraz malarski jest formą przekazywania w sposób emocjonalny wiedzy o życiu i otaczającym nas świecie, na drodze wizualnej, za pośrednictwem wrażeń wzrokowych. Obraz malarski odbija formy przestrzenne rzeczywistości przez odpowiednie odwzorowanie ich na płaszczyźnie.

Postępuje się on w tym celu a) kompozycją przestrzenną i barwną, b) kolorem, osiąganym przy pomocy farb, c) walorem, d) fakturą obrazu.

Te z a s a d n i c z e elementy wchodzą ze sobą w rozmaite, w każdym dziele malarskim inne powiązania, rozpadają się na różne drobniejsze grupy (mówimy na przykład o różnych rodzajach kolorów – lekkich, ciężkich, zimnych, ciepłych, o rozmaitych gamach barwnych), te jednak sprawy szczegółowe nie wchodzą w krąg naszych zainteresowań. Wymienione wyżej elementy realizacji malarskiej wystarczają, aby określić jej charakter formalny.

Obraz malarski należy do gatunków artystycznych, z którymi nawiązujemy kontakt optyczny, przez oglądanie. Wszystkie efekty, które składają się na ostateczny wyraz artystyczny obrazu malarskiego, są stałe, nie ulegają zmianie, oglądać je więc możemy przez dowolny okres czasu. Nie istnieją również żadne ograniczenia, jeśli chodzi o odległość między oglądającym a oglądanym obrazem malarskim – możemy się doń zbliżyć i oddalać, obierać dowolne kąty patrzenia na obraz. Sposób oglądania obrazu zależy jedynie od odbiorcy, nie wynika w decydującej mierze z samego charakteru realizacji malarskiej.

Z tą ogólną, skrótową charakterystyką obrazu malarskiego spróbujmy teraz porównać najogólniejszą charakterystykę przedstawienia filmowego (celowo używam tu terminu „przedstawienie filmowe”, a nie „obraz filmowy”, co znajdzie uzasadnienie w dalszym ciągu naszych rozważań).

Zanim postaramy się sformułować właściwe pojęcie obrazu filmowego, spójrzmy, jak wymienione wyżej kategorie formalne obrazu malarskiego przejawiają się w statycznym przedstawieniu filmowym⁴.

Przedstawienie to posiadać będzie następujące cechy:

Będzie ono, podobnie jak w malarstwie, odbiciem trójwymiarowej rzeczywistości na dwuwymiarowej płaszczyźnie ekranu. Przedstawienie to, podobnie jak w obrazie malarskim, wyróżniać się będzie swoją własną kompozycją, kolorem (w wypadku filmu barwnego będą to kolory należące do różnych gam kolorystycznych, w wypadku filmu czarno-białego będą to barwy neutralne), walorem oraz własną fakturą, którą określać tu będzie faktura ekranu, na który obraz jest rzutowany⁵. Widzimy więc, że przy takiej sytuacji przedstawienie filmowe różni się od obrazu malarskiego jedną tylko cechą, tą mianowicie, że efekty zarówno przestrzenne, jak i kolorystyczne osiągane są w malarstwie przy pomocy farb, nakładanych na odpowiednio przygotowaną płaszczyznę płótna, podczas gdy przedstawienie filmowe osiągamy przy pomocy światła, rzuconego na powierzchnię ekranu.

Obraz filmowy „rysowany jest” przez światło – pisze Anatolij Gołownia⁶ – światłem określa się figury, detale dekoracji, otoczenie i tło, przy pomocy światła osiąga się efekty oświetlenia, wreszcie przy pomocy światła tworzy się barwę. I chociaż słowo „światłopis” (ros. „swietopis”) brzmi dość archaicznie, mimo to właśnie ono charakteryzuje pracę operatora nad przedstawieniem filmowym.

Przy założonej wyżej szczególnej sytuacji, gdy oglądamy na ekranie statyczne przedstawienie filmowe, również i sam proces oglądania przyjąć możemy za identyczny ze sposobem, w jaki oglądamy obraz malarski.

Przy przyjęciu jednak powyższej sztucznie założonej sytuacji przedstawienie filmowe przestaje być przedstawieniem filmowym, staje się natomiast przedstawieniem epidiaskopowym, w którym mamy do czynienia z nieruchomym obrazem rysowanym przy pomocy światła.

Rzecz oczywista więc, że na tym etapie nie można rozpatrywać żadnych wzajemnych stosunków pomiędzy obrazem malarskim a obrazem filmowym, gdyż stosunek ten sprowadziłby się do prostego rzutowania na ekran obrazu malarskiego lub jego reprodukcji. Wskazuje to na jałowość wszelkich rozważań nad malarskimi walorami tego lub innego ujęcia filmowego w oparciu o statycznie traktowane przedstawienie.

Przedstawienie filmowe tym się różni od przedstawienia epidiaskopowego, że decydującą rolę odgrywa w nim ruch. Film jako sztuka zaczyna się tam, gdzie zaczyna się ruch utrwalony na taśmie filmowej i odtwarzany przy pomocy projektora na dwuwymiarowej płaszczyźnie ekranu. *Kino otworzyło przed nami Królestwo Ruchu* – mówi Karol Irzykowski i dodaje jednocześnie – *Pojęcie ruchu, o którym tu mówimy, jest znacznie szersze i nie należy go utożsamiać z pojęciem „ruszania się”⁷*. Ruch w filmie rozpatrywać można dwojako:

- a) jako następstwo kolejnych ujęć, jako montaż,
- b) jako ruch wewnątrzkadrowy⁸.

Z momentem wkroczenia ruchu, zarówno następstwa kolejnych przedstawień, jak i ruchu wewnątrzkadrowego, znika możliwość rozpatrywania przedstawienia filmowego w ten sposób, jak to uczyniliśmy powyżej. I aby kontynuować badania nad plastyką filmową, aby dojść w nich do konkretnych wniosków, nie można posługiwać się prostym przedstawieniem filmowym, ale pełną formą obrazu filmowego.

Gołownia pisze: *Pojęcie kompozycji plastycznej [obrazu] w filmie winno być zastosowane do epizodu i sceny, gdzie forma plastyczna rozwija się równoległe z dramatycznym kierunkiem akcji. Oddzielny kadr przedstawia sobą jedynie fragment kompozycji, tak samo, jak zawarta jest w nim tylko część treści rozgrywającej się sceny. Ale poszczególne kadry może i powinien być wyrazisty i posiadać dostateczną wagę dramaturgiczną⁹*.

Jest to stwierdzenie, które zawiera w sobie najbardziej fundamentalne zagadnienie formy filmowej – zagadnienie m o n t a ż u .

Eisenstein w niedokończonej pracy na temat formy filmowej daje przykład, jak poszczególne przedstawienia zestawione ze sobą budują pojęcia, przy czym pojęcia te mogą być całkowicie od siebie różne nawet w momencie, gdy jedno ze składających się na pojęcie przedstawień jest w dwóch wypadkach takie samo. A więc na przykład:

- oko + woda = p ł a k a ć
 usta + pies = s z c z e k a ć
 usta + ptaki = ś p i e w a ć
 dziecko + usta = k r z y c z e ć itd.¹⁰

Określony powyższym przykładem typ montażu nie jest jedynym w plastyce filmowej. Eisenstein mówi nam o montażu zderzeniowym, w którym obraz – pojęcie powstaje na skutek zderzenia się, gwałtownego zestawienia dwóch przedstawień, które w efekcie daje obraz. Obok tej formy, która była zresztą formą dominującą w niemych filmach samego Eisensteina, spotykamy się z innym typem montażu, gdy następujące po sobie przedstawienia nie są przeciwstawne, różne, ale będąc podobne pod względem treści, nie budują obrazu przez zderzenie, lecz przez uzupełnienie. Pośród wielu przykładów tego typu montażu wymienić można na przykład obraz, którym zaczyna się niemy film Georges’a Lacombe’a *Strefa*; na ekranie widzimy szereg

widoków usypisk śmieci i odpadków, które w sumie składają się na pojęcie wielkiego śmietnika miejskiego.

Nowoczesny film dźwiękowy posługuje się inną nieco budową montażową obrazu, wzbogaconą o nowe elementy, choć opartą na tej samej zasadzie.

Aleksander Ford w *Młodości Chopina* buduje obraz wsi jadącej na wesele. Przy pomocy ostrych cięć montażowych pokazuje kolejno łby rozpędzonych koni, kopyta w galopie widziane z różnych punktów. To wszystko razem daje w efekcie obraz pędzących koni zaprzęzonych do wozów. Same łby końskie na ekranie nie powiedziałyby nam nic. Te same łby zestawione z kopytami powolnie stąpającymi po trawie dałyby wrażenie, że konie pasą się na pastwisku. Natomiast w takim zestawieniu, w jakim reżyser pokazał nam je na ekranie, otrzymujemy ostatecznie obraz pędu. Czy jednak cała scena jest już dostatecznie zdefiniowana, jednoznaczna? Oczywiście, że nie. Mogą być to w równym stopniu rumaki zaprzężone do antycznych rydwanów, jak do pojazdów weselników. Reżyser pokazuje nam więc pojazd. Obrazowi temu towarzyszy muzyka, która jeszcze bliżej konkretyzuje przedstawiany obraz, czyni go jednoznacznym.

Widzimy więc z tych przykładów, że obraz filmowy nie sprowadza się do jednego tylko, statycznego przedstawienia, ale składa się z szeregu zmontowanych przedstawień, i to nie tylko wizualnych, ale i pozawizualnych, na przykład dźwiękowych. (W niniejszych rozważaniach interesują nas jednak tylko sprawy związane z plastyką filmową). Stajemy obecnie przed zagadnieniem: jeżeli poszczególne przedstawienie filmowe, kadr, nie jest obrazem filmowym, ale jedynie jego elementem, jeżeli obraz filmowy składa się z szeregu przedstawień, jakie przyjąć kryterium, które pozwoli nam dany zespół przedstawień uznać za obraz? Kryterium tym jest p o j ę c i e , jakie stwarza zespół przedstawień, jest treść.

Od obrazu malarskiego wymagamy, aby przekazywał nam pełnię treści, związaną z tematem, który autor obrazu sobie wybrał, aby określił dokładnie miejsce i czas akcji, pokazał ją w prawdziwych wymiarach historycznych i psychologicznych. Słowem – by używając właściwych sztuce malarskiej środków plastycznego wyrazu, spełnił funkcję poznawczą, a jednocześnie emocjonalną w stosunku do przedstawianego tematu. Mieczysław Porębski, pisząc o zadaniach, jakie spełnia myślenie obrazowe (a więc i malarstwo, które jest materializacją myślenia obrazowego), mówi:

Środkiem międzyludzkiego porozumienia może być również obraz plastyczny... Każda z różnych odmian obrazowania odbija pewne właściwe jej treści obiektywne, każda coś unaocznia i komunikuje. Od języka różni je między innymi to, że język jest przede wszystkim środkiem myślenia pojęciowego... Myślenie za pośrednictwem obrazów – myślenie obrazowe – inne ma cele i zadania. Treści obiektywne ujmuje ono nie w uogólnieniach i abstrakcjach, ale konkretnie, w bogatym wyposażeniu jakościowym. Dzięki temu formy obrazowe, przemawiając swą treścią do władz poznawczych człowieka, poruszają jednocześnie jego wyobraźnię i odczuwanie, mobilizują go uczuciowo, organizują jego wolę i aktywność. Myślenie pojęciowe jest narzędziem rozumowej analizy i rozumowego planowania – myślenie obrazowe rozszerza zakres doświadczeń uczuciowych człowieka, przybliża mu i ukazuje społeczne treści w całej ich konkretności, w całym emocjonalnym bogactwie¹¹.

Konkretnie pokazane wizualne przedstawienia przy odpowiedniej ich organizacji wywołują u odbiorcy wrażenia, które uogólniają się w formie pojęcio-

wej. Pojęcie to może być szersze lub węższe, może, jak w cytowanym powyżej przykładzie, sprowadzać się do słów: „śpiewać”, „płakać”, może to być pojęcie szersze, jak na przykład pojęcie wesela chłopskiego. Ten typ oddziaływania emocjonalnego, gdy z konkretnych przedstawień wizualnych zorganizowanych w obraz rodzi się pojęcie, wspólny jest filmowi i malarstwu, jako formom myślenia obrazowego (przy czym malarstwo znajduje się całkowicie w kręgu myślenia obrazowego, natomiast film przyjmuje myślenie obrazowe jako podstawowy, ale niejedyny środek wyrazu artystycznego).

Wskazując na tę wspólną cechę obrazu filmowego i malarskiego, trzeba jednocześnie zdać sobie sprawę z zasadniczej różnicy, zachodzącej między obydwooma tymi zjawiskami.

1. Wprowadzając pojęcie *montażu* jako zasadniczego czynnika, dzięki któremu możliwe jest powstanie obrazu filmowego, wskazaliśmy tym samym na fakt, że obraz filmowy przekazuje pełnię swojej ideowej i artystycznej treści za pomocą szeregu przedstawień pozostających względem siebie w stosunku następstwa, zamiany jednych przedstawień przez drugie. Treść poszczególnego przedstawienia filmowego (wizualnego lub dźwiękowego) jest niepełna, montaż zaś łączy je w pełny pojęciowo obraz filmowy. Podczas gdy w obrazie malarskim wszystkie poszczególne elementy występują łącznie i mogą być oglądane jednocześnie, w obrazie filmowym oglądamy je kolejno. A więc obraz filmowy w odróżnieniu od malarskiego rządzony jest przez czynnik czasu.

2. W obrazie malarskim mamy raz na zawsze określoną przestrzeń malarską. Stanowi ją ten wycinek widzialnego świata, który malarz zdecydował się zamknąć w ramach swego obrazu. Przestrzeń ta może być rozmaita, od drobnego detalu, poprzez portret czy martwą naturę, do rozległego pejzażu. Jednocześnie jednak raz ustalone stosunki przestrzenne w ramach obrazu nie ulegają zmianie. Wiąże je ze sobą logiczna kompozycja, wynikająca z realnie istniejących w rzeczywistości stosunków przestrzennych. Obraz malarski z zasady pokazuje określony wycinek świata wizualnego z jednego tylko punktu. W ten sposób otrzymujemy z reguły odbicie wyobrażanych przedmiotów od jednej tylko strony, przy czym malarz stara się wywołać wrażenie bryłowości przedmiotów za pomocą koloru i waloru, każe nam się domyślać ich bryłowości, a co za tym idzie i innych wyglądów, obserwowanych z innych punktów przestrzennych.

Film nie zna tego ograniczania. Pokazując w każdym poszczególnym przedstawieniu przedmiot od jednej tylko strony, może nam jednocześnie przy pomocy kilku następujących po sobie przedstawień wizualnych pokazać go od wielu stron, uprzyścić wszystkie jego wyglądy. Jak wiadomo, również i w historii malarstwa napotykały próby pokazywania przedmiotu z wielu stron, celem podkreślenia jego bryłowości. Do prób takich zaliczyć można między innymi reliefy egipskie oraz niektóre dzieła malarstwa nowoczesnego, na przykład obrazy Picassa, ale dzieła te, posługując się w tych wypadkach metodą zbliżoną do rysunku technicznego, stwarzają wrażenie umowności, konwencji i odbiegają od normalnego widzenia ludzkiego.

Możliwość pokazywania przedmiotów od wielu stron stanowi o właściwym obrazowi filmowemu czynniku nowej *filmowej przestrzeni*, nie będąc zresztą jedynym jej wyrazem. Obraz filmowy, zawierający jakąś jednoznaczną treść, pojęcie, nie jest w zasadzie skrepowany ramami prze-

strzennymi. W szczególności wczesne filmy montażowe, dążąc do zbudowania obrazu, stworzenia ekspresji, gromadziły przedstawienia bardzo odległe od siebie przestrzennie, podczas gdy malarz skrępowany jest realnie istniejącymi w obserwowanym wycinku życia stosunkami przestrzennymi. Oczywiście i to nie jest regułą znajdującą potwierdzenie we wszystkich obrazach malarskich. Nowoczesne malarstwo surrealistyczne oraz malarstwo fantastyczne gromadzi niejednokrotnie w ramach jednego obrazu szereg elementów pochodzących z zupełnie różnych układów przestrzennych, ale wyrывa je przy tym z właściwych im układów przestrzennych, wyobcowuje, zatracając tym samym realne widzenie świata, podczas gdy film, montując rozmaite przedstawienia przestrzenne, zachowuje ich realny związek z otoczeniem.

Widzimy więc, że oprócz omówionych już cech obrazu filmowego właściwa mu jest również swoista, różna od malarskiej, przestrzenność.

3. Łączy się to z jeszcze jedną istotną cechą obrazu filmowego, z jego głębią. Głębina jest w plastyce jedną z form przestrzenności, traktowanej nie jako ułożenie przedmiotów na płaszczyźnie (rysunek), ale jako ich uszeregowanie w różnych planach. Malarstwo nieustannie dążyło do opanowania głębi perspektywicznej. Studia mistrzów wczesnego renesansu – Giotto, Uccella i innych, teoretyków jak Alberti, ukoronowane pracami Leonarda da Vinci pozwoliły malarstwu nowożytnemu na pełne opanowanie iluzji głębi perspektywicznej przy pomocy zasad perspektywy matematycznej (linearnej), barwnej i powietrznej. Dzięki zastosowaniu tych środków obraz malarski dostarcza nam doskonałego prawie złudzenia głębi perspektywicznej. Złudzenie to stwarza w tym samym stopniu i film, zarówno jednak w obrazie malarskim, jak i filmowym jest to jedynie złudzenie, gdyż obie te sztuki rzutują swoje przedstawienia na płaszczyznę. Film jednak i w tej dziedzinie wypracował sobie własne środki ekspresji.

Głębina filmowa, korzystając ze wszystkich zasad perspektywy malarskiej, dodaje do niej dwa nowe, ważne elementy: dźwięk i ruch kamery oraz ruch wewnątrz kadrowy.

Cechą dźwięku jest to, że wiąże się on zawsze z poczuciem przestrzenności. Słyszac dźwięk, oceniamy odległość, z jakiej dochodzi. Ocena odległości jest naszą odruchową reakcją na zjawiska dźwiękowe.

Odległość ma specjalne możliwości modulacji dźwięku. Inaczej odbieramy dźwięki z dużej odległości, inaczej z bliska; w ten sposób rodzaj dźwięku służy do określenia odległości, głębi. Doskonałych przykładów modulacji dźwięku w zależności od odległości i rodzaju pomieszczenia, w którym dźwięk się rozchodzi, dostarcza film Orsona Wellesa *Obywatel Kane*.

Tak więc dźwięk jest w obrazie filmowym uzupełnieniem, mogącym nadać wizji filmowej dodatkowe cechy przestrzenności głębi.

Drugim elementem, pozwalającym filmowi na specjalne stworzenie złudzenia głębi, obok omówionej wyżej przestrzenności filmu, osiąganego przy pomocy montażu statycznych przedstawień widzianych z różnych punktów i różnych odległości (plany: od ogólnego do zbliżenia), jest ruch wewnątrz kadrowy i ruch kamery.

Ruch wewnątrz kadru, utrwalanie na taśmie ruszających się przedmiotów, jest właściwą, zasadniczą dziedziną kina, dziedziną, od której zaczęła się w ogóle sztuka filmowa.



Ziemia drży, reż. Luchino Visconti (1948)



Ziemia drży, reż. Luchino Visconti (1948)

Ruch wewnątrzkadrowy będziemy tu rozpatrywali pod dwojakim kątem widzenia: od strony jego udziału w budowaniu złudzenia głębi przedstawienia filmowego oraz od strony jego wpływu na kompozycję malarską poszczególnych ujęć filmowych.

Na wstępie zastanówmy się nad istotą ruchu wewnątrzkadrowego. Najprostsza forma ruchu w pojęciu fizycznym występuje wtedy, gdy jakiś punkt lub zespół punktów wyznaczających płaszczyznę lub bryłę zmienia swoje położenie względem innych punktów lub ich zespołów, które pozostają w stanie zewnętrznego spoczynku. Oczywiście, w praktyce obserwujemy ruchy znacznie bardziej złożone, gdyż poruszającym się jest nie tylko jeden, ale szereg przedmiotów, lecz wszystkie te formy ruchu mechanicznego dają się sprowadzić do określonego powyżej najprostszego wzoru.

W ramach kadru filmowego zjawisko ruchu obserwujemy wtedy, gdy kamera, nie zmieniając ujęcia, posuwa się naprzód lub w tył oraz na boki (panorama) i gdy obiekt znajdujący się przed kamerą jest w ruchu. W pierwszym wypadku zmienia się nasza odległość względem przedmiotów oglądanych na ekranie, zmienia się ich wielkość na ekranie lub też, przy ruchu panoramicznym, jedne przedmioty wypadają z pola widzenia, inne zaś zajmują ich miejsce. Kamera zastępuje nam oko patrzące na określony wycinek rzeczywistości. Jeśli kamera znajduje się w ruchu, odbieramy wrażenie, że sami, jako obserwatorzy, zmieniamy pozycję, że ruszamy się. Wiąże się to z oczywistym, związanym z ruchem odczuciem przestrzeni.

Ruch obiektu na ekranie, ruch przedmiotu przed kamerą sprawia to samo wrażenie, otrzymując bowiem iluzję ruszającego się przedmiotu, nie możemy nie łączyć jej ze złudzeniem przestrzeni i głębi.

Osiągane za pomocą ruchu kamery lub obiektu przed kamerą dodatkowe poczucie przestrzenności związane jest w dosyć oczywisty sposób z naszymi wytworzonymi na drodze praktyki życiowej formami skojarzeniowego odczuwania zjawisk.

Daleko ważniejszy jednak dla charakterystyki ruchu wewnątrzkadrowego jest jego wpływ na kompozycję filmową. Gdy omawialiśmy prosty ruch montażowy, było dla nas sprawą oczywistą, że każde z montażowo zestawionych przedstawień wyróżnia się inną kompozycją i, co za tym idzie, obraz filmowy złożony z szeregu takich przedstawień będzie funkcją szeregu różnych układów kompozycyjnych.

Zastanówmy się, jaki wpływ ma na kompozycję obrazu ruch wewnątrzkadrowy, czy jego działanie jest odmienne od montażu, czy też sprowadza się w konsekwencji do tego samego. W tym celu posłużmy się najprostszym przykładem z praktyki filmowej. W filmie Abrama Rooma *Duch, który nigdy nie wraca* widzimy ujęcie, przedstawiające długą ulicę zamkniętą z obu stron wysokim murem. Pomędzy murami, w zamkniętym przez nie wydłużonym przejściu biegnie człowiek. Człowiek ten porusza się, oddalając się od punktu widzenia kamery. Z każdym krokiem proporcje wewnątrz kadru zmieniają się – postać staje się coraz mniejsza w stosunku do pierwszoplanowych części muru. Chociaż kamera stoi w miejscu, chociaż nie mamy żadnego cięcia montażowego, jednak w miarę ruchu postaci otrzymujemy co chwila nowy układ kompozycyjny wyrażający się w zmienionych proporcjach. A więc otrzymujemy przez to samo ciąg różnych, nieznacznie różniących się od siebie ustawień kompozycyjnych. Gdyby człowiek

w kadrze przebiegł całą drogę wyznaczoną zabudowaniem, moglibyśmy wyróżnić trzy główne grupy ustawień kompozycyjnych:

a) gdy postać znajduje się w pobliżu kamery, będąc niewspółmiernie wielką w stosunku do przedmiotów znajdujących się w głębi,

b) gdy postać znajduje się w punkcie, w którym jej stosunek do wyrastających po obu stronach ścian uznajemy za harmonijny, zgodny z proporcjami obserwowanymi w naturze i

c) gdy postać znajduje się w głębi, będąc niewspółmiernie małą w stosunku do pierwszoplanowych części muru.

Te trzy punkty wyznaczają zasadnicze grupy kompozycyjne, każda z tych grup da się podzielić na niezliczoną ilość drobniejszych fragmentów, tak jak droga przebyta przez biegnącego człowieka daje się podzielić na niezliczoną ilość odcinków. Stąd wniosek, że ruch, o którym przed chwilą mówiliśmy, a który na ekranie odbieramy jako ruch ciągły, składa się w istocie ze zmontowanej nieskończonej ilości migawkowych ujęć. A więc ruch wewnątrzkadrowy jest zamaskowaną formą montażu; stąd używana niekiedy nazwa „montażu wewnątrzkadrowego”.

Rozwój i dominujące znaczenie tej formy montażu w filmie współczesnym jest przede wszystkim skutkiem rewolucji, jakiej w dziedzinie plastyki filmowej dokonało wprowadzenie dźwięku. Reżyser Michał Room w pracy *O budowie ruchu scenicznego*¹² mówi:

Jak wiadomo, wkroczenie dźwięku do filmu gwałtownie zmieniło pojęcie o montażu i ruchu scenicznym. Najpierw pojawił się długi plan amerykański rozmawiających aktorów, potem zostało naruszone pojęcie o montażowym ujęciu w ogóle. Ważniejsze funkcje montażu, szczególnie w scenach aktorskich, okazały się niemożliwe dzięki dźwiękowi. Mowa przyniosła ze sobą element realnie istniejącego czasu i tym samym doszczętnie podcięła najbardziej emocjonalny montaż w umownym (rociągniętym, lub na odwrót, skróconym) czasie. Konieczność zachowania odczucia całości mówionego materiału gwałtownie zwięzła możliwości rozbicia aktorskich scen na odcinki montażowe.

Wzajemny związek i zależność długości obrazu i dźwięku w jaskrawy sposób praktycznie zademonstrował Vittorio De Sica w *Cudzie w Mediolanie*. W scenie, gdy dwóch kapitalistów licytuje się o plac, na którym mieszkają nędzarze, narastające tempo montażu zmusza do skracania wyrazów, sprowadzając je w końcu przy bardzo szybkim montażu do nieartykułowanych dźwięków.

II

Na poprzednich stronicach chodziło o scharakteryzowanie zasadniczych cech obrazu filmowego. I dopiero teraz, mając do czynienia z możliwie pełnym pojęciem tego obrazu, możemy zestawiać i porównywać obraz malarski z obrazem filmowym lub ściśle prześledzić, w jaki sposób zasadnicze kategorie obrazu malarskiego przejawiają się w nowej jakości, którą stanowi obraz filmowy.

Dokonamy tego w takiej samej kolejności, w jakiej dokonaliśmy porównania obrazu malarskiego ze statycznym (epidiaskopowym) przedstawieniem filmowym.

A więc:

1. Zakres obrazu filmowego wyznacza, podobnie jak w obrazie malarskim, pełnia realistycznej treści, wyrażona sposobami filmowymi, to znaczy

taka ilość skomponowanych przedstawień, która pozwala na zbudowanie p o j ę c i a na temat demonstrowanych zjawisk. Anatolij Gołownia słusznie wskazuje, że obraz filmowy przeważnie pokrywa się z takimi kategoriami dramaturgicznymi filmu, jak epizod lub scena (podobnie jak scenę lub epizod przedstawia obraz malarski).

2. Obraz malarski jest formą odbicia trójwymiarowej rzeczywistości w dwóch wymiarach. Obraz filmowy składa się również z szeregu odpowiednio zestawionych przedstawień dwuwymiarowych, w całości jednak obraz filmowy może wywoływać iluzję trójwymiarowości przez pokazywanie różnych wyglądków przedmiotów, co w praktyce sprowadza się do stwierdzenia, że nie ogranicza się do jednego punktu, z którego obserwuje się odtwarzaną rzeczywistość.

Trójwymiarowość obrazu filmowego pogłębianą jest przez iluzję stwarzaną przez dźwięk i ruch przedmiotów przed kamerą oraz przez ruch kamery.

3. Kompozycja malarska jest kompozycją statyczną, raz na zawsze ustaloną dla każdej skończonej realizacji malarskiej. Kompozycja obrazu filmowego jest kinetyczna, zmienna, związana z czynnikiem ruchu. Kompozycję filmową wyznaczają dwa główne czynniki: ruch montażowy i ruch wewnątrzkadrowy.

Montaż wpływa na kompozycję przez nadanie odpowiedniego rytmu obrazowi filmowemu. Rytm, długość poszczególnych przedstawień i ich wzajemne ustosunkowanie wpływa zasadniczo na kompozycję filmową. Przez dłuższe przetrzymanie na ekranie jednego przedstawienia nadajemy mu dominującą rolę kompozycyjną w obrazie, narastający *crescendo* rytm obrazu przyznaje rolę p o i n t y kompozycyjnej ostatniemu przedstawieniu, które zresztą przeważnie, celem podkreślenia ekspresji, zakłóca narastający rytm obrazu. Każdy zresztą obraz w filmie posiada własną zasadę kompozycyjną i sprawę tę należy rozpatrywać w każdym konkretnym przypadku indywidualnie.

Obraz zbudowany z szeregu przedstawień jest wypadkową tych przedstawień. Podobnie jego kompozycja jest wypadkową kompozycji tych przedstawień. Jeśli Georges Sadoul mówi, że w *Iwanie Groźnym* Eisensteina *wiele sekwencji zostało skonstruowanych na leitmotiwach plastycznych odpowiadających tematowi muzycznemu w ilustracji muzycznej Prokofiewa – w śmierci królowej na przykład dominują przytłaczające kompozycje po przekątnej, ucztę wyznaczają różne rodzaje „S”, finał jest rozdzierany przez na pół ekspresjonistyczne zygzaki*¹³ – oznacza to, że poszczególne przedstawienia komponuje reżyser na takiej właśnie zasadzie, przez co te schematy kompozycyjne narzucają się jako dominanta kompozycyjna całości obrazu.

W ramach poszczególnych ujęć występuje ruch wewnątrzkadrowy, który, jak wspomnieliśmy, wyznacza na zasadzie montażowej wewnętrzną kompozycję ujęcia, przez co wpływa pośrednio na układ kompozycyjny obrazu.

W praktyce filmu dźwiękowego występują nagminnie obrazy złożone z jednego tylko ujęcia (na przykład sceny rozmów w klasycznym filmie „mówionym” *Wielki Obywatel* Fridricha Ermlera). Ustalenie zasady kompozycyjnej takich obrazów jest stosunkowo prostsze, pewne bowiem elementy plastyczne, jak na przykład dekoracja, pozostają niezienne. Rozbicie obrazu na przedstawienia wyznacza jedynie ruch wewnątrz kadru, ruch postaci lub przedmiotów, mizanscena. Dominantę kompozycyjną wyznacza stosunek elementów ruchomych do elementów stałych (dekoracja) oraz stosunek elementów ruchomych do siebie wzajemnie i do kąta i punktu patrzenia kamery (na przykład w *Nędznikach* reży-

serii Raymonda Bernarda operator J. Drucer¹⁴ dokonuje zdjęć z przekrzywionej kamery, otrzymując w efekcie przekrzywiony obraz na ekranie).

Również sam charakter ruchu wyznacza kompozycję wewnętrzną obrazu. Jeżeli na przykład wyobrazimy sobie ujęcie, w którym jakiś przedmiot porusza się, później zatrzymuje się na pewien okres czasu i znów kontynuuje ruch, moment najbardziej zaakcentowany czasowo będzie momentem dominującym kompozycyjnie.

W przedstawieniach statycznych sprawa kompozycji wygląda identycznie jak w obrazie malarskim; tak na przykład piękne ujęcie z filmu Viscontiego *Ziemia drży*, przedstawiające kobiety w czerni stojące na skałach i wypatrujące na morzu łodzi, odbieramy jako „obraz malarski” dlatego, że podlega ono malarskim zasadom kompozycyjnym. Jednakże tego typu ujęcie nigdy nie pojawia się samodzielnie, ma ono konkretną funkcję dramaturgiczną w całości obrazu.

Powiedzieliśmy o ruchu wewnątrzkadrowym, że jest on przyczyną zmienności kompozycyjnej ujęcia filmowego. Ale należy jednocześnie zastrzec, że nie każdy gatunek ruchu wpływa na zmianę kompozycji ujęcia. Weźmy dla przykładu ruch więźniów na spacerze więziennym w filmie Pudowkina *Matka*. Więźniowie chodzą dookoła jednego punktu. Patrząc na to ujęcie tak jak pokazuje nam je Pudowkin, to znaczy z góry, stwierdzamy, że ruch ten nie zmienia zasadniczej kompozycji przestrzennej: przez cały czas mamy do czynienia z płaszczyzną brukowanego podwórka i zakreślonym na niej kołem. Podobny charakter posiada również ujęcie z filmu chińskiego *Czerwona flaga na zielonej skale* reż. Czang Tun-siena, przedstawiające żołnierzy przechodzących po moście. Ujęcie to, dokonane z boku, daje nam w efekcie regularną linię postaci na moście, linia ta zdecydowanie przecina ekran, ujęcie otrzymuje stały schemat kompozycyjny. Na marginesie można tu zaznaczyć, że te właśnie ujęcia o stałym schemacie kompozycyjnym oceniamy, obok ujęć statycznych, jako najbardziej malarskie.

4. Kompozycją barwną obrazu filmowego nie zajmowaliśmy się dotychczas. W tym podsumowaniu należy jej jednak poświęcić parę słów.

Malarstwo posługuje się dwoma zasadniczymi rodzajami kompozycji barwnej: barwą lokalną, związaną z przedmiotem, oraz barwą niezwiązaną z konkretnym kształtem, przenikająca cały obraz, zlewająca się w odrębną, niejako niezależną od kształtów przedstawianych przedmiotów kompozycją barwną.

Barwa lokalna stanowiła wyłączny element kompozycji kolorystycznej malarstwa średniowiecznego Europy oraz malarstwa bizantyjskiego. W późniejszym okresie obok barwy lokalnej wystąpiła odrębna, oderwana od konkretnego kształtu barwa, refleks kolorystyczny i świetlny, zaznaczona barwą „powietrzność” i inne rodzaje barwy niezwiązanej ściśle z przedmiotem. Rozkwit tego typu kompozycji barwnej rozpoczyna się w dziejach sztuki od renesansowej szkoły weneckiej XV w., a prymat kompozycyjny obejmuje w malarstwie impresjonistów francuskich XIX w. i ich epigonów.

Michał Cziaureli w szkicu *O wizualnej formie filmu*¹⁵ stawia tezę, że bardziej filmowym typem kompozycji kolorystycznej jest kompozycja niezwiązaną z barwą lokalną. Zdaniem Cziaurelego w niektórych tylko, artystycznie uzasadnionych wypadkach realizator powinien bazować na barwie lokalnej, główny nacisk kładąc jednak na nasycenie całego obrazu wspólną, określającą jego charakter tonacją barwną. Takie postawienie sprawy nie wydaje się rozwiązywać zagadnie-

nia. Przesadne używanie refleksu kolorystycznego prowadzi wielokrotnie do stosowania tak zwanego „sosu” barwnego i zamazywania właściwych stosunków kolorystycznych. Równocześnie zamyka ono ciekawą drogę kompozycji barwnej w filmie, jaką jest osiąganie efektów artystycznych przez zderzenie barw lokalnych, przez sprzęganie plam barwnych z montażem. Doskonałych przykładów tej metody dostarcza film Laurence’a Oliviera *Henryk V*, gdzie często występuje metoda kontrastowania plam barwnych.

Przyjmując element barwy nie-lokalnej jako właściwy środek ekspresji filmowej, należy stwierdzić, że ruch filmowy nie odgrywa tu tak decydującej roli, jak w przypadku kompozycji przestrzennej. Obrazy o bogatej strukturze ruchowej mogą jednocześnie rozgrywać się w jednolitej lub zbliżonej do jednolitej kompozycji barwnej. Przy przeciwnej koncepcji, przy montażu barwnym czynnik ruchu odgrywa rolę decydującą, co nie oznacza jednak, że metoda ta niezdolna jest nadać obrazowi jakiejś ogólnej dominującej tonacji kolorystycznej.

5. Sprawę waloru jako czynnika kompozycji malarskiej w budowie obrazu filmowego omówiliśmy już przy analizie przedstawienia określonego przez nas jako epidiaskopowe. Przy wprowadzeniu pełnego pojęcia obrazu filmowego stosunki walorowe nie ulegają zasadniczej, samodzielnej zmianie, zmienność ich związana jest nierozłącznie ze zmiennością kompozycyjnego układu obrazu filmowego.

6. Również sprawę faktury obrazu filmowego możemy na tym miejscu pominąć, gdyż nie ulega ona zmianie w zestawieniu z przeprowadzonym wyżej porównaniem obrazu malarskiego ze statycznym przedstawieniem filmowym.

7. Ostatnią wreszcie sprawą jest sprawa odbioru obrazu filmowego. Powiedzieliśmy wyżej, że obraz malarski i obraz epidiaskopowy podlega tym samym prawom dowolności odbioru. Dowolność rozumiemy tu jako swobodny, nieograniczony niczym wybór punktu i kąta patrzenia na obraz. Przy odbieraniu obrazu filmowego owa dowolność podlega zasadniczym ograniczeniom. Widz ma oczywiście możliwość wyboru miejsca na sali, ale na tym kończy się jego swoboda. Ani kąt patrzenia, ani odległość od obrazu nie ulegają zmianie. Tego wszystkiego dokonuje zamiast odbiorcy – sam film. Przez wprowadzenie rozmaitych planów i kątów przy dokonywaniu zdjęć film narzuca widzowi swój własny sposób patrzenia na obraz. Spełnia tu, żeby użyć plastycznego porównania, rolę ilustrowanego albumu poświęconego określonemu dziełu sztuki: dowolnie wybiera detale, które uważa za szczególnie ważne, pokazuje plany ogólne celem zorientowania odbiorcy w całości kompozycji, ukazuje jedne fragmenty bardziej, inne mniej dokładnie.

III

Spróbujmy z kolei odpowiedzieć na pytanie postawione we wstępie: jak obraz filmowy korzysta z obrazu malarskiego, jak obraz malarski przetwarza się w obraz filmowy?

Od razu na wstępie zastrzeżenie: sprawa ta jest sprawą w dużej mierze indywidualną, i to w dwojakim sensie: zarówno ze względu na charakter wzoru malarskiego, z którego się korzysta, jak na rodzaj metody, jaką posługuje się realizator i operator filmowy. Sprawa musi więc być przedmiotem indywidualnej analizy.

Na tym miejscu ograniczyć się możemy jedynie do pewnych stwierdzeń ogólnych. W tym celu warto przypomnieć niezwykle cenną uwagę Eisensteina o charakterze procesu twórczego, zawartą w jego klasycznej już dziś pracy *O montażu*¹⁶.

Proces ten – pisze Eisenstein – rozwija się w następujący sposób: przed powstaniem wewnętrznej wizji, przed spostrzeżeniem twórcy rodzi się dany obraz, ucieleśniający emocjonalnie jego temat. Zadanie, przed którym stoi twórca, polega na przetworzeniu tych obrazów w kilka zasadniczych c z q s t k o w y c h w y g l ą d ó w, które skombinowane i zestawione ze sobą winny wywołać w świadomości i zmysłach widza, czytelnika lub słuchacza ten sam początkowy ogólny wyraz, jaki pierwotnie zrodził się w zamyśle artysty.

Stosuje się to zarówno do dzieła sztuki jako całości, jak i do jego poszczególnej sceny lub części.

Uderzająca jest zbieżność tej uwagi procesu twórczego z zasadniczą myślą znanej Leninowskiej definicji procesu poznawczego:

Od żywego postrzegania do abstrakcyjnej myśli i od niej do praktyki – taka jest dialektyczna droga poznania prawdy, poznania obiektywnej rzeczywistości – mówi Lenin¹⁷.

Zaakcentowanie tej zbieżności służy do podkreślenia faktu, że proces twórczy jest procesem poznawczym. W przypadku zaś, gdy inspiracją dla filmowego procesu twórczego jest obraz malarski, gdy on właśnie stanowi ową „prawdę” i „obiektywną rzeczywistość”, o której mówi Lenin, początkiem transpozycji musi stać się poznawczy stosunek do obrazu.

Realizator filmowy, pragnący w sposób twórczy, a nie niewolniczy oprzeć się na jakiejś konkretnej tradycji malarskiej – może nią być jakaś jedna realizacja malarska lub cała ich grupa, powiązana treściowo i stylistycznie – musi najpierw zdać sobie sprawę z ich treści, zasadniczej wymowy ideowo-artystycznej. Jest to moment niezwykle istotny, gdyż błędne odczytanie treści obrazu, na którym się opieramy, prowadzić może do nieporozumień, polegających na posłużeniu się obcą formą, obcym wzorem celem wyrażenia określonej treści. Filmowiec, posługujący się na przykład wzorami Gierymskiego lub Szermentowskiego dla wyrażenia współczesnych treści życia wsi polskiej, kierując się jedynie zbieżnością tematyki, stanąłby wobec problemu rozbieżności treści i formy w obrazie filmowym. Odczytanie treści, wewnętrznej intencji, jakiej służy zespół środków artystycznych stosowanych przez danego artystę, jest sprawą daleko ważniejszą niż sprawa tematyki, choć ta ostatnia narzuca się znacznie silniej.

Następnym krokiem jest analiza środków artystycznych, jakimi posługuje się dany obraz, analiza jego głównych, wyróżniających cech kompozycyjnych, kolorystycznych, jego wewnętrznej dynamiki itd. Ta analiza pomoże przy budowaniu poszczególnych przedstawień, zgodnie bowiem ze spostrzeżeniem Eisensteina należy ogólny obraz rozbić na szereg „cząstkowych przedstawień”.

I tak – filmowiec korzystający z wzorów na przykład Breughla nie może nie zauważyć zasadniczych cech jego kompozycji, polegających na rozlewności, rozczłonkowaniu obrazu na szereg drobniawo traktowanych epizodów i elementów, jego bogatej powietrzności; na tej zasadzie oparta jest kompozycja poszczególnych przedstawień i ogólna, montażowa kompozycja całego obrazu.

Filmowiec opierający się na przykład na znanym obrazie Rembrandta *Straż nocna* staje przede wszystkim wobec problemu dynamiki, ruchu. Ruch ten bogaty jest przez to, że pokazuje moment szczególnie, mianowicie chwilowy bezruch, poprzedzony i poprzedzający ruch (sytuacja podobna do *Dyskobola My-*

rona). Związany jest on jednak statyką realizacji malarskiej. W filmie może on otrzymać rzeczywistą realizację ruchową zarówno przez ruch wewnątrz kadrowy, jak i przez odpowiedni montaż. Film daje możliwość rozpisania go w czasie i przestrzeni. Przed podobnym problemem stajemy, patrząc na *Trójki* Chełmońskiego, które pozwoliły Aleksandrowi Fordowi stworzyć oryginalną i bardzo filmową kompozycję w omawianej już scenie pędzących koni w *Młodości Chopina*. W tym samym filmie Ford wykorzystał do budowy sceny w chałupie wiejskiej wzory polskiego malarstwa rodzajowego o tematyce wiejskiej. Zgodnie z wewnętrzną treścią tych dzieł stworzył scenę o ruchu łagodnym, spokojnym i oszczędnym.

Przy każdym obrazie stajemy przed innym problemem kolorystycznym, który musi znaleźć swój wyraz w kolorystycznej kompozycji filmu. Nie każdy wzór malarski nadaje się do realizacji w warunkach filmu czarno-białego. Cechy plastyczne Rembrandta mogą być w pełni wydobyte w filmie czarno-białym techniką walorową, natomiast nie do pomyślenia jest oparcie się w filmie czarno-białym na koncepcji kolorystycznej dzieł impresjonistów.

Malarstwo staje bezradne wobec realnego istnienia bryły, akcentując ją niekiedy przesadnie na dwuwymiarowej płaszczyźnie obrazu (kubizm), dochodząc na tej drodze do deformacji. Film zaś w pewnych konkretnych wypadkach, gdy jest to należyte uzasadnione, może śmiało pokusić się o pełne wyrażenie tych tęsknot malarstwa do trzeciego wymiaru. Jedynie film może zresztą w pełni przekazać artystyczne walory płaskorzeźby i rzeźby pełnoplastycznej. Wszystkie wartości malarskie mogą znaleźć odbicie w filmie nie na drodze zwykłego fotografowania, ale wplatania ich istotnych cech plastycznych w nową kanwę konstrukcyjną obrazu filmowego.

Warto na tym miejscu powrócić raz jeszcze nieco obszerniej do tego, co sygnalizowałem już uprzednio jako problem tak zwanej „malarskości” poszczególnych przedstawień filmowych. Otóż owa „malarskość”, polegająca na statyce przedstawienia lub na zachowaniu stałej kompozycji, znajduje usprawiedliwienie tylko w niektórych, sporadycznych raczej wypadkach. Jak starałem się wykazać, transpozycja obrazu malarskiego na film nie polega na budowaniu żywego obrazu, ale na przeniesieniu jego treści emocjonalnych i kompozycyjnych wartości na nowe środki wyrazowe właściwe sztuce filmowej. Rola „malarskich” kompozycji jest w filmie niekiedy rolą dezorganizującą. Tak na przykład słusznie zauważa Paul Rotha¹⁸, że znakomity skądinąd film Dreyera *Męczeństwo Joanny d'Arc* przypomina raczej zbiór doskonałych obrazów malarskich niż zorganizowany obraz filmowy. Podobnie scena bitwy u Forda w *Młodości Chopina*, inspirowana wyraźnie przez rodzime malarstwo batalistyczne, robi wrażenie niekorzystne przez swoje zwolnione tempo, daleko odbiegające od wewnętrznej dynamiki pierwowzorów. Fakt, że obraz ten pojawia się jako majaczenie, w niczym nie zmienia sprawy. Znany również spór o sceny paryskie tego filmu tkwi, zdaniem moim, korzeniami swymi w fakcie, że Ford, korzystając ze wzoru Delacroix, potraktował go jako statyczną kompozycję, nie starając się przetransponować dynamiki obrazu na dynamikę obrazu filmowego.

I tu jest miejsce na wniosek podstawowy: O b r a z f i l m o w y , b ę d ą c y t r a n s p o z y c j ą o b r a z u m a l a r s k i e g o (b a d ź t e ż s t y l i s t y c z n i e p o w i ą z a n e j g r u p y o b r a z ó w m a l a r -

skich), nie musi żadnym ze swych przedstawień przypominać pierwowzoru w formie skończonej, pełnej, sfotografowanej jedynie realizacji malarskiej. Można być wiernym w transponowaniu obrazu malarskiego na obraz filmowy, obchodząc się całkowicie bez inscenizowania tego obrazu w klatce filmowej. Zadanie polega natomiast na oddaniu istotnych cech malarskiej realizacji przy pomocy zupełnie nowych, gatunkowo różnych środków wyrazu filmowego. Kompozycji obrazu malarskiego nie można oddać w filmie, gdyż wiąże ją statyka przedstawienia – ale film dysponuje środkami, które oddać mogą w pełni istotne cechy tej kompozycji, wzbogacając ją o dwa nowe wymiary – przestrzeń i czas. Dynamika obrazu malarskiego czy realizacji malarskiej jedynie sygnalizuje ruch – film może ten ruch wyzwolić, realnie przedstawić na ekranie. Słowem – każda cecha artystyczna obrazu daje się p r z e t ł u m a c z y ć na ekran, kopiowanie jej na ekranie jest błędem, oznacza wyłamanie się z kanonów formalnych nowej sztuki – sztuki filmowej.

Na zakończenie – jedna jeszcze kwestia z dziedziny „malarskości” przedstawienia filmowego. Powie ktoś – i słusznie – że przecież nie ma żadnego prawie filmu, w którym nie pojawiłoby się m a l a r s k i e przedstawienie, w którym jeden przynajmniej obraz nie przypominałby swym kształtem artystycznym płótna malarskiego. Przykładów można by tu przytaczać wiele – od zarania sztuki filmowej do doskonałego pod względem formy plastycznej filmu Julija Rajzmana *Kawaler Złotej Gwiazdy*.

Odpowiedź jest prosta. Film, budowa obrazu filmowego w szeregu wypadków sama rodzi „malarskie” przedstawienie, które jest jednym z komponentów wizji filmowej. Pojawienie się takiego przedstawienia nie jest błędem realizatorów – stanowi ono w wielu wypadkach ich niezaprzeczalną zasługę.

Jednakże pojawienie się „malarskiego” przedstawienia w filmie musi być umotywowane jego rolą dramaturgiczną i kompozycyjną, musi wynikać z dramaturgii filmu i kompozycji obrazu. Wtedy spełnia ono rolę twórczą, wzbogaca formę plastyczną filmu, przydając mu nowe walory piękna. Za „malarskość” przedstawień cenimy film włoski, cenimy *Aleksandra Newskiego*, *Kawalera Złotej Gwiazdy*, *Młodość Chopina*, filmy zdejmovane przez operatorów takich jak Figueroa, Tisse, Gołownia, Tuzar i wielu innych. Ale celem, któremu służy owa „malarskość”, nie jest kopiowanie malarstwa, lecz spełnianie konkretnej funkcji dramaturgicznej – danie pointy, zapoznanie z terenem akcji, wprowadzenie w nastrój, zbliżenie psychologiczne itd.

Zdarza się niekiedy, że wyłoniony przez dramaturgię obrazu „malarski” kadr pokrywa się z jakimś konkretnym pierwowzorem. Częściej jest to samoistna kompozycja, stworzona specjalnie dla filmu. Ale w obu wypadkach musi być ona osadzona w kontekście, umotywowana i uzasadniona artystycznie.

Wszelkie zaś próby kopiowania malarstwa, tworzenia „żywego obrazu” dla samego efektu w praktyce filmowej, jak i zachwyty nad nimi w teorii i krytyce są próbami błędnymi, nie rozwijają wizualnych możliwości filmu, ale pchają je na manowce, nie posuwają naprzód sztuki filmowej, ale prowadzą ją na manowce, odbierając jej własne, filmowe wartości i zastępując przez wartości obce, zapożyczone.

- ¹ S. Eisenstein, *Film radziecki i tradycje kultury rosyjskiej*, w: tegoż, *Film w ZSRR*, wyd. FAW 1951, s. 34.
- ² Tamże, s. 37.
- ³ O czym zresztą w bardzo przekonujący sposób pisali K. Nałęcki i A. Wajda w pracy *Kompozycja obrazu w filmach dźwiękowych Eisensteina*, „Kwartalnik Filmowy” 1952, r. II, nr 8, s. 16-29.
- ⁴ Celowo przyjmuje tu taką sytuację, a nie porównuje fotosu filmowego z obrazem malarskim, gdyż fotos nie jest przecież przedstawieniem filmowym, ale ma się do niego tak jak reprodukcja obrazu do jego oryginału.
- ⁵ Zaznaczyć tu należy dla ścisłości, że Anatolij Gołownia w pracy o zdjęciach w filmie barwnym pod pojęciem faktury filmowej rozumie złudzenie powietrzności stwarzane przez film. Ta rozbieżność dotyczy jednak wyłącznie spraw terminologicznych. W artykule niniejszym używam terminu „faktura” w sposób przyjęty w terminologii malarskiej – jako opracowanie powierzchni obrazu, którego rodzaj najdogodniej stwierdzić możemy za pomocą dotyku. Tak formułuje termin „faktura” M. Porebski w studium *Sens artystyczny obrazu*, „Twórczość” 1946, r. II, z. 9, s. 89-109.
- ⁶ A. Gołownia, *S’jemka cwiethnowo kinofilma*, Goskinoizdat, Moskwa 1952, s. 10.
- ⁷ K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924, s. 12-13.
- ⁸ To rozróżnienie jest zresztą sztuczne. Jak wiadomo, ruch wewnątrz kadrowy jest również jedną z form montażu filmowego, do czego jeszcze dojdziemy.
- ⁹ A. Gołownia, dz. cyt., s. 8.
- ¹⁰ S. Eisenstein, *O formie filmowej*, „Przegląd Filmowy”, Łódź 1951, r. III, nr 1-2.
- ¹¹ M. Porebski, *Treść i forma w sztukach plastycznych*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1950, nr 3-4, s. 59-60.
- ¹² M. Room, *O budowie ruchu scenicznego*, „Przegląd Filmowy”, Łódź 1950, r. II, nr 11-12. [Prawdopodobnie nazwisko zostało tu błędnie zapisane i chodzi o Michaiła Romma. Przypis od redakcji.]
- ¹³ G. Sadoul, *Histoire de l’art du cinéma des origines à nos jours*, Flammarion, Paris 1952.
- ¹⁴ Autor podaje niewłaściwe nazwisko; operatorem tego filmu był Jules Kruger. [Przypis od redakcji]
- ¹⁵ M. Cziaureli, *Ob izobrazitelnoj formie kinofilma*, w: tegoż, *Woprosy mastierstwa w sowietkom kinoiskusstwie*, Goskinoizdat, Moskwa 1952, s. 43-79.
- ¹⁶ S. Eisenstein, *O montażu*, „Przegląd Filmowy”, Łódź 1951, r. III, nr 1-2, s. 14.
- ¹⁷ W. I. Lenin, *Filosofskie tietradi*, s. 166.
- ¹⁸ P. Rotha, *The Film till Now*, Vision Press Ltd, London 1949, s. 377.

Krzysztof Teodor Toeplitz

Ur. 1933, zm. 2010; publicysta, krytyk i scenarzysta filmowy, powieściopisarz, aktywny politycznie działacz. Absolwent historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, redaktor kilku czasopism społeczno-kulturalnych, w latach 1969-1975 redaktor naczelny tygodnika „Szpilki”. W ramach działalności intelektualnej i publicystycznej zajmował się problematyką kultury masowej, telewizją, komiksem. Oprócz publikowanych na bieżąco tekstów wydał kilkadziesiąt tomów swoich różnej proveniencji tekstów. W 2004 r. opublikował rodzinno-autobiograficzny zapis *Rodzina Toeplitzów. Książka mojego ojca* (Iskry). Analizę jego twórczości i działalności, wraz z dokładnym zestawieniem bibliograficznym opublikowanych tekstów, zawiera tom *Krzysztof Teodor Toeplitz* (2024) pod redakcją Barbary Gizy i Piotra Zwierzchowskiego.

Keywords:

film theory;
film studies;
painterly image;
film image;
painterly quality

Abstract

Krzysztof Teodor Toeplitz

Painterly Image and Film Image

The author's point of departure is a self-reflection on the status of film studies, hitherto focused on exploring problems related to the screenplay and the relationship between film and literature. One of his aims is therefore to redirect these research interests to the relationship between film and traditional visual arts. Much of the text is devoted to theoretically defining the painterly image and the film image, and, subsequently, their common features and differences. The author then analyses the processes involved in translating, so to speak, a painterly image into a film image. 'Painterly quality' emerges as the central concept of his considerations; it is understood in two ways: as film's ability to "imitate" actual paintings and as the ability to create film images that are considered "painterly" (due to their composition, colour choice, static nature). **(Non-reviewed material; originally published in *Kwartalnik Filmowy* 1953, no. 10, pp. 66-87).**