

W numerze m.in.:

BEZRUCH I RUCH

Jan Gondowicz *MRUGAJĄCA MATERIA*

Tekst stara się sprostać konsekwencjom niespodziewanego odkrycia, dotyczącego rysunków Brunona Schulza, głównie z lat 30. ub. wieku: niektóre przedstawione tam twarze, odwrócone do góry nogami, ujawniają inne, demoniczne oblicza. Proceder ten, nieznan dotąd grafice polskiej, ma jednak rozległe tradycje, w które zdaje się wpisywać Schulz. Deformacje takie, przekraczające tradycyjne granice sztuk i podbarwione swoistą mistyką, mieszczą się także w Schulzowskich strategiach wyobraźni, wykładanych w twórczości pisarskiej.

Akira Mizuta Lippit *PROJEKT POWIERZCHNI KINA*

Autor analizuje kwestię powierzchni: powierzchni kina i ekranu, przestrzeni, która wydaje się płaska, a jednocześnie ukrywa i odsłania dziwną głębię. Przyglądając się pierwszym filmom braci Lumière i innym wczesnym produkcjom, a także wykorzystując sformułowaną przez Toma Gunninga metaforę "absorpcji" i "połykania", autor próbuje opisać szczególny moment kolizji pomiędzy widzem a energią filmu. Gest, w którym to zderzenie się dokonuje, przypomina połykanie. Lippit postrzega kino jako rzeczywistość dwustronną, gdzie powierzchnia stanowi granicę pomiędzy tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne. W ten sposób otrzymujemy fascynującą psychologię (a może raczej psychoanalizę) kina i jego ruchu. Wczesne kino jest tu bardzo ważnym, a zapomnianym śladem.

Jacek Flig *KILKA OBRAZÓW ANIMACJI*

Artykuł jest próbą zmierzenia się z pojęciem "animacji filmowej" na gruncie kina nieanimowanego. Powołując się na koncepcje teoretyka animacji Alana Holodenki, autor stara się określić relację pomiędzy czynnikiem ruchowym (animacyjnym) a obrazowym (kadr, fotografia) dzieła filmowego. Analiza wybranych utworów przedkinematograficznych (w tym przypadku chronofotografii będących efektem eksperymentów prowadzonych u schyłku XIX wieku przez Etienne-Jules Marey'a) posłużyła do wyodrębnienia charakterystycznych dla animacji wyznaczników. Celem artykułu jest odpowiedź na pytania: czym może być animacja w filmie nieanimowanym? czy uprawnione jest mówienie o animacji w filmie nieanimowanym? Jeżeli tak, to jaki jest jej status, a także w jaki sposób się objawia? Próba odpowiedzi na powyższe pytania mieści się w stwierdzeniu stanowiącym niejako tezę całego artykułu: animacja nie jest jedynie gatunkiem filmowym, nie jest więc filmową podkategorią; to raczej film w animacji partycypuje, czerpiąc z niej element dla siebie istotny: elementem tym jest ruch.

Łukasz Kiepuszewski *SŁODKIE ŻYCIE I MARTWA NATURA. MILCZENIE JAKO ASPEKT RECEPCJI DZIEŁA SZTUKI*

Swoje rozważania autor rozpoczyna od przybliżenia sylwetki bolońskiego malarza martwych natur Giorgio Morandiego, którego twórczość pozostaje w silnym związku z toposem ciszy i niewysłowienia. Kiepuszewski twierdzi, że milczenie nabiera w dziele sztuki swoistego autorytetu – gdy jest odpowiednio zapowiedziane i pojawia się w miejscu ostatniego słowa, niesie sugestie niezbędnego dopełnienia i domknięcia sensu wizerunku. Tak pojmowaną funkcję milczenia autor odnajduje w dwóch omawianych przez siebie filmach, w których

pojawiają się obrazy Morandiego – w *Słodkim życiu* Federica Felliniego i *Nocy* Michelangelo Antonioniego. Kiepuszewski zauważa, że o ile w *Nocy* obraz Morandiego przede wszystkim dookreślał status społeczny postaci (posiadanie obrazów tego malarza uchodziło na przełomie lat 50. i 60. za oznakę przynależności do wyższych sfer), o tyle w *Słodkim życiu* budował on szereg dodatkowych znaczeń, niejako wikłając malarstwo w filmową fikcję. Analizując poszczególne aspekty tego uwikłania, autor dochodzi do konkluzji, że w *Słodkim życiu* obraz Morandiego – milcząco towarzysząc wydarzeniom – przyjmuje rolę uczestnika narracji i pozwala wyjaśnić niespodziewany i tragiczny zwrot akcji.

Maria Pokora SAMOTNOŚĆ NA EKRANIE. FILMOWE ŻYCIE OBRAZÓW EDWARDA HOPPERA

Twórczość Edwarda Hoppera doskonale oddaje specyfikę obustronnych relacji malarstwa i filmu. Z jednej strony malarz zapożyczał i przekładał na swoje płótna filmowe środki wyrazu, zbliżając tym samym swoje prace do zatrzymanych kadrów. Z drugiej zaś sztuka Hoppera wpłynęła na styl filmowania wielu reżyserów (do jego twórczości otwarcie odwołują się m. in.: Alfred Hitchcock, Jim Jarmusch, Wim Wenders, Francis Ford Coppola oraz Todd Haynes). Specyficzny świat płócien Hoppera dostrzec można w filmach przedstawiających dawną Amerykę z jej lokalną architekturą, obyczajowością i mieszkańcami lub - zawężając kategorię gatunkową - w scenerii oraz przesłaniu kina drogi. W artykule omówione zostały trzy filmy: *Droga do Zatracenia* Sama Mendesa, *Ostatni seans filmowy* Petera Bogdanovicha i *Co się wydarzyło w Madison County* Clint Eastwooda. Każdy z nich wchodzi w dialogową relację z płótnami malarza, choć nie wszystkie są świadomymi odwołaniami do jego sztuki. W analizowanych filmach doszukać się można typowo Hopperowskich motywów (wyludnione krajobrazy, klaustrofobiczne puste miasta z wymarłymi ulicami, sklepami, nocnymi barami i sklepami) oraz bohaterów (osamotnione postaci z twarzami pozbawionymi wyrazu, zastygłe w bezruchu). Obok podobieństw ikonograficznych, istotna jest także zbieżność tematyki, spleenu i wyobcowania postaci, pustki i jałowości życia w metropoliach lub miasteczkach.

MALARSTWO FILMOWE

Konrad Chmielecki PAINTING WITH LIGHT ALBO OBRAZY „ŚWIATŁEM MALOWANE” W FILMACH DEREKA JARMANA

Artykuł jest próbą analizy estetyki światła w filmach Dereka Jarmana: *The Tempest* (1979), *Caravaggio* (1986), *War Requiem* (1989), *Edward II* (1991) i *Wittgenstein* (1992). Autor wyróżnia kilka jej typów: estetykę światła "naturalnego", "sztucznego" i "wewnętrznego", które odpowiadają kolejno stylistyce wybranego malarstwa barokowego: Caravaggia, Georges de la Toura i Rembrandta. Analizy te umieszczono w ramach koncepcji painting with light traktującej światło jako źródło określonej konwencji estetycznej przypisywanej wymienionym malarzom. Painting with light można przeciwstawić writing with light, w której opowiadanie filmowe konstruuje się w oparciu o symboliczne zmiany charakteru i barwy światła. Specyfika światła "naturalnego" została omówiona na podstawie analizy filmu *Caravaggio* jako estetyka punktowego oświetlenia postaci żółto-pomarańczowym światłem pochodzącym z tradycji szkoły weneckiej. Natomiast światło "sztuczne" ujęto jako światło świecy, które jest źródłem oświetlenia w obrazach de la Toura i zostało zastosowane w *The Tempest* i *War Requiem*. Rozwój opisywanej estetyki światła kończy prezentacja światła "wewnętrznego" pochodzącego od obrazów Rembrandta na przykładzie filmów *Edward II* i *Wittgenstein*. Autor poszukuje uzasadnienia zarówno w publikacjach operatorów filmowych (Vittorio Storaro), jak i w esejach teoretyków filmu piszących o twórczości Jarmana (William Pencak), a także w publikacjach historyków sztuki wypowiadających się na temat malarstwa

Caravaggia, de la Toura i Rembrandta (Walter Friedlaender, Howard Hibbard, Helen Langdon, André Malraux i John Gage).

Joanna Aleksandrowicz *POMIĘDZY PŁÓTNEM A EKRANEM. ŚLADAMI GOI W KINIE HISZPAŃSKIM*

Artykuł jest próbą syntezy różnych typów inspiracji malarskich w filmie na przykładzie bogatego i zróżnicowanego oddziaływania twórczości Francisco Goi na kino hiszpańskie od okresu niemego po współczesność. Wpływy te podzielić można na trzy rodzaje. Pierwszy z nich to inspiracja samą biografią artysty oraz związaną z nim romantyczną legendą. Drugi krąg reminiscencji polega na wykorzystaniu grafik i obrazów dla oddania charakteru Hiszpanii z przełomu XVIII i XIX wieku w filmach historycznych, niekoniecznie związanych z samą postacią malarza. Trzecie zagadnienie obejmuje inspiracje twórczością wykraczające poza epokę Goi, czerpanie z jego prac i umieszczanie ich w odmiennych, zaskakujących nieraz kontekstach, w których nabierają nowych znaczeń i poświadczają ponadczasowość wizji mistrza. Na podstawie analizy filmów powracających do twórczości Goi można także prześledzić, jak zmieniało się postrzeganie go na kolejnych etapach hiszpańskiej historii i jak - również za pomocą kina - stał się on swoistą ikoną hiszpańskości, pozostając jednocześnie autorem zdumiewająco uniwersalnym.

Ewa Mazierska *OŻYWIANIE OBRAZÓW: „EDVARD MUNCH” (1974) PETERA WATKINSA I „PASJA” (1982) JEANA-LUCA GODARDA*

Autorka poddaje analizie dwa wybitne filmy o obrazach i artystach: *Edvarda Muncha* Petera Watkina i *Pasję* Jeana-Luca Godarda w celu ustalenia, w jaki sposób obydwaj reżyserzy rekonstruuje tworzenie obrazów przez malarzy wcześniejszych epok. Mazierska zauważa, że twórcy ci, dosłownie i metaforycznie, wprawiają obrazy w ruch, korzystając z technicznych środków dostępnych kinu, na przykład z zoomu. Jednocześnie celem dokonywanej przez Watkina i Godarda analizy obrazów jest auto-analiza. W szczególności, badanie życia i metody twórczej Edvarda Muncha jest dla Watkina sposobem dotarcia do własnej tożsamości niejako z zewnątrz, spojrzenia na siebie jak na "innego". Celem Godarda jest uświadomienie widzowi, że film składa się z obrazów, które nie muszą tworzyć zbernej fabuły. Awangardowość *Edvarda Muncha* i *Pasji* autorka eseju łączy z czasem, w którym te filmy powstały: między połową lat 70. a początkiem 80. W tym okresie kończyło się kino modernistyczne, a zaczynał filmowy postmodernizm. Filmy te stanowią łąbodzi śpiew filmowego modernizmu, z jego zakorzeniem w sztuce wysokiej i przekonaniem, że kino to spadkobierca malarstwa.

Dariusz Czaja *ZAGADKA ARCYDZIEŁA. BALZAK I RIVETTE*

Punktem wyjścia eseju jest refleksja na temat rozumienia obrazu malarskiego zawarta w opowiadaniu Balzaka *Le Chef-d'oeuvre inconnu*. Autor pokazuje podobieństwa i różnice pomiędzy wizją obrazu przedstawioną w legendarnym tekście Balzaka a jego filmową reprezentacją w dziele Jacquesa Rivette'a *La Belle Noiseuse*. Interesuje go w pierwszym rzędzie retoryka rozmowy o ontologii obrazu a także konsekwencje jego pojmowania dla rozumienia zadań i istoty sztuki w ogóle.

Katarzyna Frankowska *MIĘDZY PRAWDĄ ZDJĘCIA A PRAWDĄ OBRAZU – O FILMACH ANDRIEJA ZWIAGINCEWA*

Andriej Zwiagincew do swoich dwóch filmów fabularnych (*Powrót* /2003/, *Wygnanie* /2007/) włączył malarski cytat i fotografię. Konkretnie płótna przywołane w diegezie i przykłady malarskiej ikonografii (za sprawą filmowych *mise en scene*) komponują się w niewielkie cykle biblijne i prowokują do biblijnych interpretacji, do prób utożsamienia bohaterów z

postaciami biblijnymi. Bohaterowie jednak działają wbrew domniemanym prototypom, nie są świadomi obecności malarskich cytatów ani ich sensów, a cytaty są podporządkowane filmowej fabule. Znacząca obecność fotografii kieruje uwagę widza, co zrozumiałe, właśnie w jej stronę - rozbudowuje i umacnia realność filmowej fikcji. Dopiero na koniec w obu filmach widz zostaje zmuszony do weryfikacji także i tego tropu. W ostatnich scenach oglądamy zbiór nieznacznie zmienionych (w treści i nastroju) zdjęć - dowód omylności naszej intuicji i ocen. Zwiagincew, pytany o niejednoznaczność bohaterów i ich zachowań, mówi o zagadce albo paradoksie, których żaden autor nie może w pełni odkryć czy wyjaśnić. Nie na tym polega jego rola. Artysta, według reżysera, ma kierować uwagę widza na pewne zagadnienia.

Patrycja Cembrzyńska *BARAŃSKI – DWURNIK. „WARZYWNIAK, 360°” – ZAPIS SOCJOLOGICZNY*

Film animowany *Warzywniak, 360°* to pełna ironii, momentami gorzka historia życia na blokowisku, w którego centrum znajduje się sklepik wielobranżowy. Wspólne dzieło reżysera Andrzeja Barańskiego i malarza Edwarda Dwurnika powstało na podstawie opowiadania Krzysztofa Jaworskiego, opublikowanego w 2001 roku w "Twórczości". Tytułowy warzywniak jest środkiem świata dla osiedlowego elementu, który ściąga tutaj, by napić się piwa i wypalić papierosa. *Warzywniak to mały powód do dumy, który integruje lokalną społeczność.* Ścieżki Zegarka, Gebelsa, Wnusia, wagarujących małolat z Zasadniczej Dziewiarskiej, Dziadka Emeryturki krzyżują się właśnie tutaj. Barański i Dwurnik tworzą zapis socjologiczny polskiej rzeczywistości ostatnich dziesięcioleci. Pokazują odpady polityczno-gospodarczej transformacji - tych, przed którymi nie ma żadnej przyszłości: "konsumentów wybrakowanych".

SZTUKA DALEKIEGO WSCHODU

Piotr Sawicki *MALOWANIE RUCHEM. ZNACZENIE OBRAZU W FILMACH AKIRY KUROSAWY*

Tematem tekstu jest szeroko rozumiana wizualność filmów Akiry Kurosawy. Autor przypomina, że ma ona źródła w podziwianym przez reżysera kinie niemy, malarstwie, a także w jego życiorysie. Omawia środki stylistyczne i zwraca uwagę na związki wykreowanych przez Kurosawę obrazów z filozofią jego filmów. Opisuje ruch jako nadrzędny temat twórczości japońskiego mistrza.

Krzysztof Loska *KILKA UWAG O PRZESTRZENI W FILMIE JAPOŃSKIM*

Artykuł mówi o odmiennym od klasycznych wzorców obowiązujących w filmie fabularnym sposobie organizacji przestrzeni ekranowej w filmie japońskim, wynikającym z różnic kulturowych w postrzeganiu przestrzeni. Wielopoziomowe różnice między sztuką japońską a europejską (m.in. w sposobie postrzegania przedmiotów, roli perspektywy, stosunku głębi do powierzchni, zależności między obrzeżami a centrum) znajdują odzwierciedlenie w konstrukcji obrazu filmowego. Autor zwraca uwagę na kilka kwestii zasadniczych dla zrozumienia konstrukcji obrazu w kinematografii japońskiej, której najwybitniejsi przedstawiciele - Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu i Akira Kurosawa - poszukiwali własnych zasad budowania przestrzeni wizualnej i posługiwali się systemem perspektywicznym wykorzystywanym w tradycyjnym malarstwie. Na konkretnych przykładach z ich twórczości Loska analizuje odejście od klasycznego paradygmatu w sposobie przedstawiania oraz wytworzenie układów przestrzennych nie podporządkowanych przyczynowo-skutkowemu łańcuchowi zdarzeń.

Bartosz Zając *ELEGIA DLA RUCHÓW KONTESTACYJNYCH W OBRAZACH „PRZEPLYWAJĄCEGO ŚWIATA” (UKIYO-E)*

Tekst mówi o estetycznych powiązaniach japońskiego kina nowej fali z ikonografią przednowoczesnej Japonii, "obrazami przepływającego świata" (*ukiyo-e*), pornograficznymi drzeworytami (*shunga*) i teatrem *kabuki*. Związki między *ukiyo-e* i kinem nowej fali autor przedstawił na przykładzie jednego z najbardziej znaczących filmów dekady *Buraikan* (1970, reż. Masahiro Shinoda, scen. Shuji Terayama). Jego autorzy, opierając się na powinowactwach estetycznych i narracyjnych, odzyskali kulturową ciągłość, która wydawała się bezpowrotnie przerwana w wyniku drugiej wojny światowej i nacjonalistycznej polityki Japonii.

Alicja Helman *INSPIRACJE PLASTYCZNE WE WCZESNEJ TWÓRCZOŚCI ZHANGA YIMOU*

Przyzwyczajeni jesteśmy do tego, że artysta będący przedstawicielem danej kultury i spadkobiercą jej tradycji, sięga w swej twórczości filmowej do wzorów rodzimego malarstwa i symboliki wizualnej z kręgu otaczającej go ikonosfery. Problem pojawia się jednak, gdy weźmiemy pod uwagę sztukę z innego kręgu kulturowego niż ten, który określamy w skrócie mianem zachodniego i w którym wyrosła sztuka filmowa. Helman analizuje pisze o niekompatybilności chińskiego systemu reprezentacji charakterystycznego dla sztuk plastycznych od tysiącleci, i tego, który sztuka filmowa jako taka odziedziczyła po systemie przedstawienia zapoczątkowanym w okresie Renesansu. Podstawowy system reprezentacji i jego konwencje dyktowałyby inny sposób "patrzenia" kamery. Autorka przywołuje reguły rządzące malarstwem (zwłaszcza pejzażowym) i związane z myślą taoistyczną i konfucjańską, po czym przechodzi do rozważań nad możliwością przełożenia zasad malarstwa chińskiego na sztukę filmową. Materiałem badawczym jest dla niej wczesna twórczość i styl obrazowania Zhanga Yimou - z jednej strony wyraźnie zanurzone w tradycji chińskiej, z drugiej zaś niezwykle indywidualne i niepoddające się prostej klasyfikacji.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *DEBATA KUCHENNA. HISTORIA JEDNEGO NAGRANIA I JEDNEGO ZDJĘCIA*

W 1959 roku wiceprezydent USA Richard Nixon przyleciał do Moskwy, by wziąć udział w otwarciu wystawy amerykańskiej kultury materialnej (American National Exhibition). Atrakcjami ekspozycji były pokazy wnętrza mieszkalne z pełnym wyposażeniem. Wystawa miała kolosalne znaczenie symboliczne: sygnalizowała odwilż w stosunkach Wschodu i Zachodu, ale też obwieszczała światu, że po latach izolacji Związek Radziecki gotowe jest pokazać swoim obywatelom, jak żyje się w systemie kapitalistycznym. Giżycki pisze o swoistej "bitwie" na ideologiczny przekaz wizualny towarzyszący tym wydarzeniom. O "debacie kuchennej" Nixona i Chruszczowa, o fotografii opublikowanej w radzieckiej "Izwestii" i o słynnym zdjęciu niejakiego Williama Safire'a.

POŻEGNANIA

Rafał Marszałek *ZBIGNIEW CZECZOT-GAWRAK (1911-2009)*

KSIĄŻKI O FILMIE

Magdalena Kempna *GABINET LUSTER KRZYSZTOFA KIEŚŁOWSKIEGO*

Recenzja pracy zbiorowej pod redakcją Andrzeja Gwoźdźcia zatytułowanej *Kino Kieślowskiego, kino po Kieślowskim*. Autorka omawia poszczególne artykuły, próbując sformułować uogólniającą myśl spajającą cały tom. Kempna podkreśla, że autorom pracy udało się przedstawić kilkanaście różnych twarzy reżysera (np. Kieślowski filmów dokumentalnych, Kieślowski fatalista, Kieślowski metafizyczny lub pseudometafizyczny), które zaświadczenia o wysokiej dyskursywności jego filmowych dokonań, a zarazem o ich otwartości na rozmaite polemiki i dyskusje. Autorka zwraca uwagę na przemyślany układ tekstów, które budują swoistą otwartą narrację o życiu i dziele Kieślowskiego. Kolejne artykuły prezentują ewolucję postawy reżysera, ukazują kształtowanie się jego osobowości twórczej i właściwej mu koncepcji sztuki, przedstawiają dokonania artystyczne i pedagogiczne Kieślowskiego oraz poruszają problem recepcji jego dzieł. Według Kempnej, z tomu wyłania się przekonanie o głęboko humanistycznym wydzwieku twórczości Kieślowskiego, którą można postrzegać jako swego rodzaju gabinet luster odbijających współczesne koncepcje sztuki, a także rozmaite trendy i zjawiska dzisiejszej kultury, w tym również kinematografii.

Mirosław Przyłipiak *FILMOWE OBLICZA KONTESTACJI*

Zdaniem recenzenta książka Konrada Klejsy *Filmowe oblicza kontestacji* to pozycja wybitna, wypełniająca dotkliwą lukę w naszej wiedzy na temat jednego z najważniejszych epizodów w dotychczasowej historii kina. Klejsa przedstawił opis pełny, kompleksowy, spójny metodologicznie, uzupełniając przy tym rozmaite luki faktograficzne. Pokazał, w jaki sposób rewolucja lat sześćdziesiątych odbija się w zrealizowanych w tym czasie filmach fabularnych z pięciu krajów świata zachodniego (USA, Francja, Anglia, Niemcy, Włochy). Przyłipiak zwraca uwagę na ogrom i różnorodność materiału, który Klejsa musiał ogarnąć, a na który składają się koncepcje filozoficzne, leżące u podłoża ruchu kontestacji, liczne idee o charakterze politycznym i społecznym, lokalne i uniwersalne uwarunkowania historyczne, decydujące o specyficznym charakterze kontestacji w każdym z omawianych krajów oraz na znakomitą znajomość historii i teorii kina, wielką biegłość w posługiwaniu najbardziej nawet hermetycznymi konceptami z tego zakresu, a także na imponującą filmografię pracy, liczącą ponad 420 tytułów.

Noty o autorach

Summary

Table des matières