

„Kwartalnik Filmowy” nr 123 (2023)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1767>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Teresa Rutkowska

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk
<https://orcid.org/0000-0002-2888-9206>

Architektura, scenografia, przestrzeń w refleksji filmowej Mariana Wimmera. Komentarz

Słowa kluczowe:

Marian Wimmer;
architektura;
scenografia;
przestrzeń filmowa

Abstrakt

Redakcja „Kwartalnika Filmowego” rozpoczyna cykl przedruków archiwalnych artykułów pochodzących z pierwszej edycji pisma, wydawanej w latach 1951–1965. Celem projektu jest odtworzenie dziejów polskiej myśli filmowej i przypomnienie najciekawszych dokonań dawnych autorów, wraz z komentarzem, który rekonstruuje kontekst ich powstania i sytuuje je wobec współczesnych tendencji teorii i historii filmu. Marian Wimmer był architektem, zajmował się też teorią architektury i sztuki. Interesowała go zwłaszcza kwestia przestrzeni, w tym także przestrzeni filmowej. Autorka rekapituje jego dokonania w tej dziedzinie, wskazując na zainteresowanie pozycją widza oraz zasadami odbioru i percepcji dzieła filmowego, co potem zostało rozwinięte w nurcie kognitywistycznym i neoformalistycznym teorii filmu. **(Materiał nierecenzowany).**

Marian Bernard Wimmer¹ (1897-1970), absolwent wydziału architektury Politechniki Lwowskiej oraz malarstwa i rysunku w Lwowskiej Szkole Przemysłowej w latach 20. i 30. ubiegłego wieku, zajmował się pracą projektową, a jego realizacje, wille, kamienice i budynki użyteczności publicznej powstawały przede wszystkim w Zakopanem. Dał się również poznać jako architekt wnętrz. Po wojnie zamieszkał w Łodzi, gdzie między innymi współorganizował Wyższą Szkołę Filmową (o jego zasługach w tej dziedzinie, dotychczas niedocenianych, piszą obszernie Konrad Klejsa i Waldemar Ludwisiak²).

Tworząc zręby łódzkiej szkoły, miał wizję nie tylko edukacji filmowej, ale też sztuki filmowej. Świadectwem jego filmoznawczych zainteresowań były najpierw innowacyjne próby analizy filmowej oparte na rozpisywanych graficznie tak zwanych partyturach, które rejestrowały schemat fabularny filmu. Zachowała się (niestety bez autorskiego komentarza) taka partytura „budowy cinemetrycznej” *Hamleta* (reż. Laurence Olivier, 1948)³. Dla prof. Bolesława Lewickiego, jednego z pionierów polskiego filmoznawstwa powojennego, próby te były inspirujące i sam praktykował taką metodę rozbioru dzieła w pracy ze studentami⁴.

Dość wcześnie Wimmer uznał, że architektura, a ściślej praktyka projektanta przestrzeni, funkcjonująca na przecięciu twórczości artystycznej i techniki, powinna się też łączyć z przemyśleniami natury teoretycznej. Swoje refleksje zawarł w książce *Przestrzeń jako tworzywo sztuki*, której jednak nie udało mu się ogłosić drukiem za życia. Zamierzenie okazało się niezwykle na owe czasy, z uwagi na daleko idącą interdyscyplinarność ujęcia. Uwzględniało bowiem nie tylko estetykę, ale i genetykę, biologię, fizykę, a nawet matematykę. Wimmer skupił uwagę przede wszystkim na aspektach psychologicznych i intelektualnych przestrzeni oraz ich zmienności czasowej czy historycznej. Analizował takie jej elementy, jak struktura, światło, kolor, kształt, linie, dźwięk, a także język, za pomocą którego opisywano te zjawiska. Wskazywał na powiązania architektury i struktur przestrzennych w dramacie, malarstwie, urbanistyce, modzie i – co dla nas istotne – w filmie.

Zastanawiał się między innymi nad organizacją przestrzeni filmowej, co miało ścisły związek zarówno z jego architektonicznym doświadczeniem, jak i postrzeganiem funkcji scenografii w obrazie filmowym (i na scenie teatralnej). Istotą filmu jest ruch – obrazów, kamery i wewnątrz kadrowy – ale Wimmer pisze w swej książce przede wszystkim o dynamice spojrzenia widza (*W filmie oko widza jest okiem kamery*⁵), które aktywizuje się na dwa sposoby. Bywa więc *przerzutowe*⁶, skokowe, kiedy to rejestrowane (podświadomie) w pamięci i wyobraźni obrazy łączą w całość fragmenty przestrzeni filmowej, lecz również ciągle, płynne, gdy oko śledzi ruch poruszających się na ekranie obiektów/postaci, a wtedy: *Okno związane z przedmiotem idzie po jego kształcie, widz naśladuje go wewnątrz – jest to akt odczucia wewnętrzny, „mimesis” formy czy ruchu*⁷. Badacz docenia też znaczenie powtórnego lub powtarzalnego odbioru filmu, kiedy to element zaskoczenia (i emocji oraz identyfikacji) stopniowo ustępuje miejsca pracy intelektualnej, procesowi rozumienia i kojarzenia, a więc – jakbyśmy powiedzieli – interpretacji. To przesunięcie akcentu z dzieła na zmysłową i umysłową recepcję filmu otwiera nowe rejestry rozważań, a refleksyjną aktywność widza można dziś postrzegać jako swoistą zapowiedź nurtu neoformalistycznego czy kognitywnego w teorii filmu, choćby spod znaku Davida Bordwella czy Edwarda Branigana⁸. Wimmer

pisze wręcz, że następuje tu koincydencja odbioru filmowego i postrzegania rzeczywistości jako takiej – „w biegu”, bo tego wymaga tempo współczesnego życia, a to z kolei sprawia, że właśnie film stał się najbardziej adekwatnym środkiem wypowiedzi artystycznej, co samo w sobie było stwierdzeniem wyprzedzającym epokę, skoro dziś skłonni jesteśmy uznać, że to film, sztuki audiowizualne i media są częścią antropologicznego procesu modernizacyjnego.

Jednak sfera sztuki, filmu podlega innym zasadom niż bezpośrednia relacja z rzeczywistością. Wimmerowi chodzi nie tylko o różnicę między tym, co nazywa widzeniem jednoocznym, a dwuocznym (kamera *versus* oczy)⁹ czy o granice wyznaczone przez ramę ekranu (zwłaszcza przez jego pionowe brzegi), ale także o nowe jakości emocjonalne, konfiguracje znaczeniowe, wiązania składowe elementów wizualnych. Przestrzeń stanowi kategorię centralną jego rozważań, ale istotne jest tu zwłaszcza usytuowanie wobec niej człowieka.

Tekst *Mysli o scenografii filmowej* został opublikowany w pierwszej edycji „Kwartalnika Filmowego” w 1963 r.¹⁰ Rok później ukazał się tam esej *Plastyka a film animowany*¹¹. Jedynymi istotnie ważnymi rzeczami w seansie filmowym są: jarzący się na ekranie obraz i wrażenie odbierane przez widza. Wszystko, co się w filmie dzieje, służy do wywoływania wrażenia. Informacje i impresje – to dwie funkcyjne warstwy filmu. Ograniczymy się tutaj tylko do analizy z punktu widzenia roli jego scenografii¹² – rozpoczyna Wimmer swój pierwszy artykuł. Choć definiuje scenografię w sposób dość prosty, jako *plastyczne przedstawienie układu przedmiotowego otoczenia człowieka, stanowiącego tło jego działań w akcji dramatu*¹³, w rzeczywistości jednak jego wywód rozgrywa się na styku przestrzeni teatralnej, filmowej, architektonicznej i scenograficznej w szerszym kontekście, jako że w gruncie rzeczy traktuje scenografię jako składnik *mise-en-scène* (ściśle powiązany z kompozycją obrazu, kostiumami, rekwizytami, oświetleniem, grą aktorską, ruchem kamery i ruchem wewnątrzkadrowym oraz innymi zabiegami inscenizacyjnymi), konsekwentnie łącząc zagadnienia teorii sztuki, estetyki i formy filmowej, fizjologii widzenia, psychologii, a nawet socjologii. Nawiązuje przy tym wielokrotnie do przestrzeni teatralnej, wskazując na podobieństwa i różnice w stosunku do przestrzeni filmowej. Przywołuje malarski rodowód obrazowania filmowego i jego ewolucję. Równocześnie konsekwentnie kładzie nacisk na specyfikę odbioru filmowego, która prowokuje widza, by patrząc, konstruował przestrzeń i relacje między bohaterami, czemu służyć ma scenografia – zarówno jako tło, jak i część akcji, w układzie otwartym lub zamkniętym, na zasadzie kontrastu bądź harmonii. Jest ona bowiem częścią *widzialną dramatu, łączy się jak najściślej z jego bohaterami i przestrzennie formuje przebieg jego zdarzeń*¹⁴.

Warto podkreślić, że ważną inspiracją intelektualną był tu dla Wimera esej Aldousa Huxleya *Tragedia a całkowita prawda*¹⁵ z 1931 r., w którym pisarz, zastanawiając się nad dwoma modelami ekspresji w sztuce, tragedii przypisuje imperatyw wyodrębnienia pojedynczego, wyjątkowego elementu z całości ludzkiego doświadczenia, zaś sztuce „całkowitej prawdy” (na przykład powieściom Gide’a, Kafki czy Hemingwaya) – umiejętność odtwarzania w mniejszym lub większym stopniu doświadczeń, które odbiorcy uznają za swoje własne. W tym celu odwołuje się do metafory tragedii jako *arbitralnie wyodrębnionego wiru, na powierzchni szerokiej rzeki, płyną-*

cej majestatycznie, nieprzerwanie wkoło niego, pod nim i z każdej jego strony¹⁶, podczas gdy całkowicie prawdziwa sztuka obejmuje swoim zasięgiem – jak pisze – i całą rzekę, i wir. Wimmer skupia uwagę na filmie, postrzegając siłę tej metafory w odniesieniu do przestrzenności i ruchu, czyli do tego, co w filmie sprawcze. Rzeka skłania do podróży. Taką podróżą może być odbiór filmu.

Jedną z bardziej dynamicznych koncepcji w kulturowym dyskursie o przestrzeni jest obecnie kategoria mapowania (*mapping*). Pojęcie to – „wędrujące”, w rozumieniu Mieke Bal, po różnych obszarach humanistyki¹⁷ – doczekało się też rozwinięcia w myśli filmowej. Mapowanie, kartografia filmowa, nawigacja – to metafory, które sygnalizują „zwrot przestrzenny” w badaniach nad filmem w zakresie wcześniej niespotykanym, choćby w ujęciach hermeneutycznych czy kognitywnych. Amerykański badacz Tom Conley w książce *Cartographic Cinema*¹⁸ pisze wręcz, że film jako całość, a także poszczególne obrazy filmowe można traktować jako swojego rodzaju mapę, bo widz w konfrontacji z nimi konstruuje na własny sposób przestrzeń, z jaką obcuje. Nie jest to koncepcja całkiem nowa (choć analizy filmowe Conleya filmów takich jak *Reguły gry / La Règle du jeu*, reż. Jean Renoir, 1939/ czy *400 batów / Les Quatre cents coups*, reż. François Truffaut, 1959/ są odkrywczymi). Taka kulturowo, ideologicznie czy politycznie zakorzeniona kartografia pojawia się choćby u Jorge Luisa Borgesa¹⁹, Gilles’a Deleuza i Félix’a Guattariego²⁰, a przede wszystkim u Fredrica Jamesona, który obszernie omawia kwestię kognitywnego mapowania²¹.

Pozornie daleko odeszliśmy od syntetycznych propozycji Wimmera. Należy wszakże pamiętać o tym, że filmoznawcze rozważania o przestrzeni filmowej dopiero wówczas kiełkowały, a problematyka ta w teorii filmu nie sytuowała się na pierwszym planie, jednak badacz trafnie wyczuł jej potencjał²².

¹ W 2021 r. ukazała się monumentalna, pionierska monografia pt. *Marian Wimmer. Przestrzeń jako tworzywo sztuki*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2021, zawierająca szkice dotyczące różnorodnej aktywności zawodowej Wimmera i komentarze do jego pism, a także inspirujące, a mało znane teksty naukowe architekta, z kluczową pracą (pisaną w latach 1958-1968, wcześniej niepublikowaną, zachowaną w maszynopisie) *Przestrzeń jako tworzywo sztuki*, której tytuł stał się zarazem tytułem całego tomu. Informacje biograficzne zaczerpnęłam z artykułu Aleksandry Sumorok *Mistrz drugiego planu. Biografia zawodowa Mariana Wimmera*, w: *Marian Wimmer. Przestrzeń...* dz. cyt., s. 18-82.

² K. Klejsa, W. Ludwisiak, *Marian Wimmer i niedopowiedziane początki Szkoły Filmowej w Łodzi*, w: *Marian Wimmer. Przestrzeń...* dz. cyt., s. 88-128.

³ Zob. „Hamlet”, akt X, partytury, w: *Marian Wimmer. Przestrzeń...* dz. cyt., s. 440-472.

⁴ We wspomnianym powyżej tomie została też przytoczona opowieść Lewickiego o tym, że Wimmer przesłał jedną z takich partytur wraz z opisem do redakcji ówczesnego „Kwartalnika Filmowego”, która odrzuciła tę propozycję, przy czym przesłany materiał zaginął. Niestety żaden ślad tego zdarzenia się nie zachował. Zob. T. Majewski, *Partytury filmowe Mariana Wimmera*, w: *Marian Wimmer. Przestrzeń...* dz. cyt., s. 151.

⁵ M. Wimmer, *Przestrzeń jak tworzywo sztuki*, w: *Marian Wimmer. Przestrzeń...* dz. cyt., s. 337

⁶ Tamże, s. 336.

⁷ Tamże.

⁸ Mowa tu nie o bezpośredniej korelacji, ale pewnym kierunku myślenia o zasadach odbioru filmowego. Por. D. Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge 1989; E. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, London – New York 1992.

- ⁹ Jego koncepcje na temat biofizjologii widzenia budziły jednak pewne kontrowersje w środowisku specjalistów.
- ¹⁰ M. Wimmer, *Myśli o scenografii filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1963, nr 52, s. 3-15.
- ¹¹ Tenże, *Plastyka a film animowany*, „Kwartalnik Filmowy” 1964, nr 56, s.15-23.
- ¹² Tenże, *Myśli o scenografii...* dz. cyt., s. 3.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ Tamże, s. 12.
- ¹⁵ A. Huxley, *Tragedia a całkowita prawda*, w: tegoż, *Muzyka nocą*, tłum. B. Wieniawa-Długoszowski, Towarzystwo Wydawnicze Rój, Warszawa 1936.
- ¹⁶ Tamże, s. 19. Wimmer przytacza tłumaczenie własne cytatu z tekstu oryginalnego. Tutaj cytat pochodzi ze wspomnianego wyżej polskiego wydania.
- ¹⁷ M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.
- ¹⁸ T. Conley, *Cartographic Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007, s. 1.
- ¹⁹ J. L. Borges, *O ścisłości w nauce*, w: tegoż, *Powszechna historia nikczemności*, tłum. S. Zembrzuski, A. Sobol-Jurczykowski, PIW, Warszawa 1979.
- ²⁰ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Kłucze*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3.
- ²¹ F. Jameson, *Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 2013.
- ²² W omawianej książce poświęconej Wimmerowi Tomasz Załuski w obszernym, wnikliwym tekście „*Work in Progress*”. *Geneza, struktura i konteksty interpretacyjne książki Mariana Wimmera „Przestrzeń jako tworzywo sztuki”* ukazuje przekonująco, że krystalizacja idei przestrzennych Wimmera rozwijała się wielokierunkowo.

Teresa Rutkowska

Emerytowana redaktor naczelna „Kwartalnika Filmowego”, tłumaczka. Publikuje w „Nowych Książkach”. Interesuje się problemami narracji i relacji między obrazem a słowem w filmie.

Bibliografia

- Conley, T.** (2007). *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Huxley, A.** (1936). *Muzyka nocą* (tłum. B. Wieniawa-Długoszowski). Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze Rój.
- Sumorok, A., Załuski, T.** (red.) (2021). *Marian Wimmer. Przestrzeń jako tworzywo sztuki*. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi.
- Wimmer, M.** (1963). *Myśli o scenografii filmowej*. *Kwartalnik Filmowy*, (52), ss. 3-15.

Keywords:

Marian Wimmer;
architecture;
set design;
film space

Abstract

Teresa Rutkowska

Architecture, Set Design, and Space in Marian Wimmer's Film Reflection: A Commentary

The editors of *Kwartalnik Filmowy* begin a series of reprints of archival articles from the journal's first edition, published in 1951–1965. This project aims to recreate the history of Polish film thought and re-establish the most significant achievements of past authors, accompanied with a commentary that reconstructs the context of their work and situates them against contemporary trends in film theory and history. Marian Wimmer was an architect who also dealt with architectural and art theory. He was particularly interested in the problem of space, including film space. The author recapitulates his achievements in this field, pointing to his interest in the viewer's position and the principles of reception and perception of a film work, which later developed in the cognitive and neoformalist trend of film theory. **(Non-reviewed material).**