

## Z archiwum

„Kwartalnik Filmowy” nr 123 (2023)

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

<https://doi.org/10.36744/kf.1800>

© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Marian Wimmer

# Myśli o scenografii filmowej

### Słowa kluczowe:

scenografia;  
architektura;  
przestrzeń;  
film;  
teatr

### Abstrakt

W ujęciu Wimmera scenografia jest plastycznym tłem akcji dramatu teatralnego lub filmu. Bohater w działaniu nadaje jej energię i określa jej funkcje. Przestrzeń teatralna była niegdyś nieruchoma, zdynamizował ją dopiero Gordon Craig, wykorzystując grę światła. W filmie natomiast zostaje wykorzystana przestrzeń dynamiczna, ale to nie ze scenografią ma tu do czynienia widz, lecz z jej fotografią. Wimmer zwraca uwagę na to, jak odbiorca percypuje przestrzeń filmową, angażując zmysły, wrażliwość, emocje, grę skojarzeń i intelekt. Punktem centralnym są według niego bohater i jego działania w środowisku, które zawiera znacznie więcej informacji, niż dzieje się to w przypadku teatru. Jak pisze badacz – krajobrazy i aktorzy łączą się w akcji na zasadzie harmonii lub kontrastu. Wimmer analizuje ponadto takie czynniki jak: fabuła, ruchomy obraz, kompozycja kadru, montaż oraz ich związek ze scenografią i konstrukcją przestrzeni. **(Materiał nierecenzowany; pierwodruk: „Kwartalnik Filmowy” 1963, nr 52, s. 3-15).**

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 wywierania wrażenia. Informacja i impresja – to dwie funkcyjne warstwy filmu. Ograniczymy się tutaj tylko do analizy obrazu filmowego z punktu widzenia roli jego scenografii.

Scenografia – to plastyczne przedstawienie układu przedmiotowego otoczenia człowieka, stanowiącego tło jego działań w akcji dramatu, to świat rzeczy martwych, którym jednak współlistnienie z człowiekiem nadaje jakieś własne życie, własny wyraz, które człowiekowi samym swym istnieniem pomagają lub przeszkadzają w jego działaniach. Scenografia stanowi więc statyczny układ rzeczy, który przynajmniej częściowo istnieje przed rozpoczęciem akcji dramatu, łącząc czas teraźniejszy akcji z przeszłością.

Wielki mim Marcel Marceau w czasie jednego ze swych występów stwarzał dwie postacie: Dawida i Goliata. Scenografia tego fragmentu przedstawiała wysoką skałę pośrodku sceny. Marceau obchodził skałę i zjawiał się na przemian raz jako Dawid, to znowu jako Goliat. Była to „skała przemiany”.

Każda scenografia jest w pewien sposób „skałą przemiany” – zmienia ludzi, którzy wejdą w jej krąg, przedstawia potężną siłę, z jaką otoczenie działa na człowieka.

Scenografia może prowadzić do absurdałnego obrazu świata. Jeśli w filmie Chaplina *Dzisiejsze czasy* maszyna do szybkiego karmienia robotników zaczyna działać wadliwie, wpychając śrubki w usta karmionego i starannie, z błyskawiczną szybkością obcierając mu usta, obraz staje się karykaturą świata budowanego na technice, która się myli. Jeśli w filmie *Poligon* B. Nowickiego widzimy żołnierza, który przechodząc wzdłuż rzędu czołgów obcina bagnetem, osadzonym na karabinie, części luf sterujących z dział czołgów, jest to komiczny obraz rzeczywistości, w której zmieniły się własności przedmiotów; zawieszono są prawa nimi rządzące. Tak więc między realnością a absurdem rozciągają się granice świata złudzeń stwarzanego przez scenografa.

Zanim pojawi się na scenie bohater, jesteśmy wprowadzeni przez scenografię w atmosferę akcji. Ona to mówi nam o tym, jaki świat będzie tłem zdarzeń – góry czy brzeg morski; dzień czy noc; co za ludzie, jaki świat rzeczy i spraw, jaka warstwa społeczna. Odpowiada też na pytanie, jaki styl przedstawienia dramatu wybierze inscenizator, czy będzie próbował oddać konkretną rzeczywistość, czy też osnuje ją romantyczną mgłą zacierającą realność szczegółów, czy wreszcie wybierze intelektualną abstrakcję jako tło ludzkich czynów.

Ustalmy pewne kategorie pytań, na które scenografia musi dać odpowiedź. Pozwoli to przedstawić jej zagadnienia w pewnym porządku.

Scenografia przedstawia stosunek człowieka do jego przedmiotowego otoczenia. Istniała w każdym dramacie i przed filmem.

Otoczenie – przedmioty zrobione przez człowieka – mają w sobie coś z człowieka. Młot, siekiera, sierp zostały uformowane przez określone czynności. Są one powiązane z nimi w sposób tak potężny, że widząc sierp widzi się rzędy ludzi rytmicznie pochylających się nad łanem dojrzałego zboża. Czynności emanują z przedmiotów: przedmioty sugerują określone czynności. Jeśli ktoś w toku akcji filmowej bierze siekierę do ręki, to będzie rąbał drzewo, albo kogoś zabije.



*Dzisiejsze czasy*, reż. Charlie Chaplin (1936)

Każe nam się tego spodziewać atmosfera pracy lub zbrodni, narzucona przez poprzedzające sceny. Siekiera, zapowiadająca zbliżenie się czynu, jest rezultatem tej atmosfery i zarazem sama ją tworzy, jest jej koncentratem. Tak narzędzie, przedmiot, związany akcją z człowiekiem, jest wraz z nim aktorem dramatu.

Ludzka myśl i ludzka ręka wymodelowały przedmioty, uczyniły je współczynnikami życia i same odbiły się w ich formie. Narzędzie zmusza do określonych ruchów – siekiera do zamachu ręki – ze swej strony formując życie. Tę ścisłą zależność między kształtowaniem otoczenia a człowiekiem widzimy jeszcze wyraźniej w architekturze. Budynek jest koncentratem czynności. Wyniknął z celowego rozdziału przestrzeni dla określonego zespołu czynności i ma w sobie dynamikę działania – działanie to umożliwia, sugeruje i reprezentuje. Przez dobranie form, przez środki sztuki architektonicznej ta reprezentująca pewne funkcje społeczne rola architektury jest jednym z głównych czynników kształtujących oblicze miast.

Tak więc architektura nie jest tłem obojętnym. Ma ona w swej istocie dynamikę funkcji, której jest wyznacznikiem.

Odczucie tej dynamiki zależy w wielkiej mierze od wrażliwości widza i od ukształtowania architektury, od jej form. Tak więc stają przed nami trzy sfery zjawiska: rzecz ukształtowana przez życie, żywa przez swoje funkcje, człowiek patrzący, obserwujący i odczuwający, i warstwa pośrednia, działające na widza właściwości rzeczy, ich formy, ich dynamika.

Pierwszym i podstawowym elementem tła scenograficznego jest przestrzeń. Z tego, co widzimy, budujemy w sobie jej wewnętrzne odbicie, jej wewnętrzny model, który jest odpowiednikiem przestrzeni zewnętrznej. Gdy wejdziemy do nieznanego nam wnętrza, obrzucamy je wzrokiem. Oglądy łączą się w przestrzenną całość, której równocześnie nie widziliśmy. Nawet część przestrzeni znajdująca się poza nami weszła do naszego wyobrażenia. Możemy zamknąć oczy: wiemy, jak się po niej poruszać. W tej pierwszej fazie widzenia stworzyliśmy naszą przestrzeń ruchową.

Faza druga to indywidualizacja przedmiotów w tej przestrzeni. Jednolite wyobrażenie, wzbogacone o nowe fale informacji wzrokowych, różnicuje się, rozpada na części, na przedmioty, wśród których będzie się można poruszać.

Do tych dwu podstawowych aktów dołącza się trzeci: spostrzeżenie i odczucie panujących w przestrzeni „porządków”, harmonii i kontrastów, powiązań proporcji, kształtów i barw.

Część intelektualna spostrzeżenia prowadzi do zestawień części podobnych, porównania ich ze sobą i z naszymi dawnymi spostrzeżeniami zapisanymi w pamięci, zakwalifikowania do określonej grupy zjawisk, do weryfikacji realnym pomiarem. Prowadzi ewentualnie do sformowania w wyobraźni planu i modelu przestrzennego. Część emocjonalna wywołuje skojarzenia, rozszerza wrażenie o odczucia powiązane, czasem bardzo dalekie w przestrzeni i czasie, wzmacnia się nimi, przenosi na widziane przedmioty, stwarza określoną atmosferę. Ta znowu jest rezonatorem wzmacniającym, nawiązując do zdarzeń czasem już dawno przebrzmiałych, leżących na dnie przeżyć, powołuje do życia uczucia z nimi związane.

Scenografia jest architekturą sceny i jako architektura ma dwa zadania. Po pierwsze, stworzyć podział przestrzeni, który będzie kierował ruchem na scenie,

tn. postawić ścianki, stworzyć przejścia, ustawić punkty stałe i przewidzieć drogi ruchu. Wszystko to skomponować w ten sposób, aby wyrazić psychiczną tezę sztuki, tak jak układ ścian wyraża jej materialną treść ruchową.

Scenografia jest starsza od sztuki dramatycznej. Zanim został postawiony aktor naprzeciw chóru, co było początkiem formy dramatu – istniało zagadnienie chóru i jego tła, istniały inscenizacje uroczystych ofiar składanych bogom i sportowych zawodów. Inscenizacje nie narodziły się w teatrze i nie ograniczają się do sztuki teatralnej<sup>1</sup>. Te związki z życiem wzmacniają ich siłę wyrazową. Nie możemy scenografii rozważać tu tak szeroko. Ograniczymy się do dekoracji scenicznej. Film nie od razu wprowadził do niej zmiany, musimy więc spojrzeć na zagadnienie architektury sceny teatralnej w końcu XIX wieku, czasu początków kinematografii.

Nieruchomość scenografii teatralnej w stosunku do widza czyni jej pokaz statycznym. Nawet ruch jej (np. na scenie obrotowej), mechaniczny w swoim charakterze, nie jest czynnikiem dynamizującym. Jest ona układem przedmiotów, wśród których rozgrywa się akcja. Widz nie może wejść do wnętrza, które widzi, nie może obejść stołu, przy którym siedzą aktorzy, jego stosunek do tego układu jest w zasadzie zewnętrzny – jest poza nim. Jakkolwiek będziemy się starali zmniejszyć dystans między sztuką a widzem, jakkolwiek wiązać będziemy salę widowni ze sceną, zacierając rozgraniczenie i zmniejszając dystans widza, nieruchliwość widza, spowodowana jego niezmiennym stosunkiem do układu, jest zasadniczą podstawą inscenizacji. Scenę buduje się p r z e d widzem jako kompozycję, wśród której poruszać się będzie aktor; tylko przy podniesieniu kurtyny następuje badawcza wędrówka oka, ta twórcza chwila, w której widz stwarza sobie swój emocjonalny odpowiednik scenicznego układu. Po tym momencie może podziwiać ów układ sceniczny, może go on zachwycać, ale nie jest w stanie zaskoczyć, widz zna go, mógłby się na scenie poruszać. Część „przestrzenno-twórcza” jego widzenia jest skończona. Więcej informacji o jej budowie nie otrzyma.

Ten stan rzeczy sprawia, że całe napięcie widzenia skupia się na aktorze. Wzrok wiąże się z nim, idzie za nim, śledzi jego ruchy i każdy rys postaci i twarzy, stwarza ten wewnętrzny ruch mimetyczny, dzięki któremu widz wczuwa się i odczytuje przebieg psychicznych perypetii bohatera. Widz bierze w nich wyobrażony udział. Tak więc dwie fazy widzenia działają w teatrze na przemian – budowa przestrzeni ruchowej, a później w jej ramie odbicie działań osób dramatu.

Tak się ma stan rzeczy, gdy architektura sceny jest w pełni widoczna. Tak było na scenie na przykład greckiej, gdzie widoczność i jasność proporcji była podstawą kompozycji.

Dopiero współczesność wprowadziła światło jako potężny czynnik budowy dekoracji. Gordon Craig, wielki aktor i dekorator początku XX wieku, zrewolucjonizował scenę wprowadzając światło jako podstawowy element plastyczny. Usunął on z dekoracji drobiazgi i szczegóły nie grające, które były teatralnym odbiciem mieszczańskiego przeładowania „bogactwem” ówczesnego salonu. Operował zasłonami i architekturą rozumianą jako gra brył i światła. Wszystko sprowadził do zagadnień proporcji człowieka i jego otoczenia. Osiągał rezultaty imponujące, wydobył potężną monumentalność architektury scenicznej. Był pionierem w dziedzinie używania światła jako elementu dramatu. Doszedł, jak sądzili jego krytycy, do „zasady dramatu” w naturze – jakiegoś odpowiednika

muzyki i architektury. Ażeby ją pokazać, wybudował model, w którym zasłony zmieniały się i rozsuwały przed oczyma widzów. Scena bez aktorów była dramatyczna s a m a w s o b i e. Nie było na niej żadnej kolorowej powierzchni – wszystko było zrobione przez światło. Tak więc ustaliły się trzy elementy inscenizacji: przestrzeń, człowiek i ś w i a t ł o. Światło odchodzi od swej roli „biologicznej”, naturalnej roli oświetlenia. Reflektor wędruje po scenie, wydobywając z ciemności coraz nowe grupy przedmiotów. Oddaje oczom widza coraz nowe szczegóły lub też pogrąża w mroku ludzi i zdarzenia. Światło samo może być aktorem. Dzieje się to w czasie, gdy zagadnienie światła, odkryte twórczo przez impresjonizm, fascynuje ludzi. Zdobycze nauki przechodzą do sztuki (jak rozszczepienie światła), znajdując artystyczną realizację np. w puentylizmie.

Równocześnie rozpowszechnienie światła elektrycznego, konstrukcje reflektorów umożliwiały coraz szersze i precyzyjniejsze operowanie światłem.

Światło zostało zdobyte dla teatru i filmu.

Dla widza wkroczenie światła zmieniło stosunek do przestrzeni. Mogła ona być teraz pokazywana wycinkami, odkrywana w miarę dramaturgicznej potrzeby. Kto pamięta użycie światła w filmie V. de Siki *Cud w Mediolanie*, makabryczny widok zmarzniętego tłumu nędzarzy, biegających za plamą światła słonecznego, niech uzna to za przykład potężnej siły i nieskończonych możliwości działania światła w dramacie. Oświetlenie twarzy również przestało być rzeczą mechaniczną. Nieskończona różnorodność niuansów oświetlenia pozwalała zmieniać wyraz, zmiekczać czy też podkreślać jego twardość czy surowość.

Lecz nawet ten tak potężny czynnik nie zmienia istoty naszego stosunku do oglądu. Jest to sprawa naszej organizacji psychicznej: w pierwszym rzędzie budujemy w szeregu następujących po sobie ruchów oka przestrzeń naokoło siebie, ustalamy możliwości ruchowe, następnie wiążąc się wzrokiem z postaciami odczytujemy je drogą mimetycznego, wewnętrznego wczuwania się – empatii, i z tego budujemy zdarzenia w czasie.

Można rozróżnić wiele typów mimetycznego wczuwania się w zależności od obiektu, o który chodzi<sup>2</sup>. Rozważmy tu trzy możliwości. Może chodzić o naśladowanie wprost, a więc o zachowanie, w którym widz towarzyszy, współdziała na poziomie mniej czy bardziej głębokim. T o m e c h a n i z m i n d u k c j i.

Może zachodzi współdziałanie w sytuacji, bez koniecznego odniesienia do zachowania się postaci filmu: gdy widz ma świadomość grożącego niebezpieczeństwa, o którym nie wiedzą widziane na ekranie postacie, reaguje w tej sytuacji na własny rachunek.

W wypadku trzecim dwa elementy współdziałania, które wyróżniliśmy, łączą się: widz bierze udział równocześnie w sytuacji i w zachowaniu się bohaterów w tej sytuacji – w s p ó ł d z i a ł a. Ten wypadek jest najczęstszy i na nim polega istota współdziałania tak w działaniach, jak i w osobowościach filmowych. Jest to podstawowy proces empatii – wczuwania się.

Stwierdziliśmy, że fenomen współdziałania filmowego polega na stałej dyalektyce dwu przeciwnych ruchów: projekcji, czyli tendencji rozumienia drugiego człowieka w stosunku do naszych własnych reakcji na sytuację, oraz identyfikacji, czyli tendencji rozumienia polegającej na instynktownym naśladownictwie (*mimetisme instinctif*), odczutego reagowania postaci.

Według A. Burlonda<sup>3</sup>, imitacja automatyczna nie jest normalną reakcją człowieka dorosłego. Norma odpowiednia na spostrzeżenie to reakcja myślowa lub motoryczna.

A. E. Delacroix<sup>4</sup> pisze: *to przypadek, gdy spostrzeżenie zatrzymało się w swym rozwoju w stronę akcji czy refleksji; to monstrualny rozwój pewnego momentu spostrzegania.*

Wiemy, w jak wielkim stopniu właśnie warunki odbioru przedstawienia filmowego powodują zatrzymanie normalnego przebiegu od spostrzeżenia do refleksji i działania.

Film wprowadza następujące zmiany: oko nie szuka samo obrazów rzeczy – lecz obraz ten dostaje gotowy w ustalonym układzie i kolejności. Ruch oka odbywa się w granicach obrazu i jest przez ten obraz określony sposobami plastycznymi, liniowością, światłem itd. Świadome prowadzenie wzroku widza to sprawa operatorki i montażu, którą nie będziemy się tu zajmować. Widz sam z sugestii obrazowych musi sobie zbudować pewien odpowiednik wyobrażeniowy przestrzeni, w której poruszają się osoby dramatu. Nawet zupełnie skośne pokazanie perspektyw nie deformuje wyobrażonej w nich przestrzeni.

W obrazie filmowym pierwsza faza widzenia – narastanie świadomości przestrzennej – również odbywa się inaczej. Oko widza, tj. obiektyw kamery, jest w ruchu, zmieniają się odległości i kąty widzenia. Widz patrzy oczami osób dramatu, jest i żyje w ich otoczeniu. Wchodzi do bram domów, porusza się w ich wnętrzach. Wzrok jego może zmieniać miejsce wśród planów, może zbudować sobie w wyobraźni plastyczny model przestrzeni. Jak mówi Bolesław W. Lewicki<sup>5</sup>, architektura sceny stanowi wtedy podstawę działań elementu ruchowego.

Kontrast statyki scenografii i ruchu postaci tworzy kategorię układu stosunku człowieka i jego otoczenia, ale zagadnienia nie wyczerpuje.

Obraz filmowy może stworzyć skrót wrażeniowy tego, co przedstawia. Postać może się ukazywać w zestawieniu z charakterystycznymi momentami otoczenia. Przypomnijmy sobie bohatera *Złodziei rowerów* V. de Siki w poszukiwaniu skradzionego roweru. Budy jarmarku starzyzny, poszczególne stoły, sterty rzeczy, szeregi rowerów nie wiążą się razem w materialny model przestrzenny rynku, pokazują tylko jego charakter. Ale całe zagadnienie przestrzenne może być przesunięte bardziej ku abstrakcji. Postacie dramatu mogą się ukazywać w zbliżeniach z małymi częściami tła, które nie wiążą się w konkret przestrzenny. Cała nasza uwaga skupia się wtedy na postaciach dramatu, na odczytywaniu ich przeżyć, na odczuciu ich życia wewnętrznego. Tak nakreślone tło może być w różny sposób związane z akcją:

1. Może być samowystarczalne, samodzielne, obojętne w stosunku do akcji. Takim np. jest potężny wulkan w filmie A. Kurosawy *Zły śpi spokojnie*. Czyny ludzi: bieg ku śmierci zmuszonego do samobójstwa urzędnika i jego uratowanie, w mgłach, dymach i huku czynnego krateru – same rosną w znaczeniu w obliczu potęgi zjawiska.

2. Związek tła z akcją, nawet jeśli to jest architektura czy przyroda, może być bardzo żywy. Może być siłą: a) harmonizującą z akcją dramatu, przyjazną; b) lub wrogą akcji.

W filmie w o wiele większym stopniu niż w teatrze ważna jest rola tła, a ono samo znacznie szersze. Ruchliwość filmu, łatwość przenoszenia się sprawiają, że o wiele więcej informacji przenosi się do obrazu filmowego.

Udział architektury sceny w akcji, sposób ich powiązania to podstawowe zagadnienie. Prowadzi to do ustalenia kwestii, czy akcja jest skoncentrowana, czy też ujęcie jest wycinkiem szerokiej przestrzeni poza planem.

Uzasadnienie istnienia tych dwu kategorii przestrzennych dramatu znajdujemy w podziale samego dramatu. Oto kilka myśli Aldousa Huxleya na ten temat.

*Aby stworzyć tragedię, artysta musi wyłączyć jakiś jeden element z całości ludzkiego doświadczenia i użyć go wyłącznie jako swojego materiału. Tragedia jest czymś wyłączonym z Całej Prawdy, jest z niej, że tak powiem, wydestylowana, jak wydestylowana jest esencja z żywych kwiatów. Tragedia jest chemicznie czysta. Stąd płynie jej siła działania na nasze uczucia tak intensywna i tak szybka... to z powodu tej chemicznej czystości tragedia tak efektywnie spełnia funkcję oczyszczającą – „katharsis”. Wysubtelnia, stawia na właściwym miejscu i nadaje styl naszemu emocjonalnemu życiu i czyni to szybko, z siłą. W kontakcie z tragedią elementy naszej istoty przyjmują układ uporządkowanego, pięknego wzoru, tak jak opilki żelaza układają się pod wpływem magnesu (...),*

*Sztuka Pełnej Prawdy narusza granice tragedii, pokazuje choćby przy pomocy wzmianek i sugestii, co było przed początkiem tragedii, co zdarzy się po niej i co dzieje się równocześnie – „wszędzie” – (...). Tragedia jest arbitralnie wybranym wirum na powierzchni wielkiej rzeki, która płynie majestatycznie i niewstrzymanie: w koło, poniżej i po obu jego stronach. Sztuka Pełnej Prawdy chce doprowadzić do zrozumienia istnienia całej rzeki, równie jak wiru, (...) jest zupełnie czymś innym jak tragedia (...)<sup>6</sup>.*

Tak więc w samej istocie swojej sztuka dramatyczna dzieli się na dwie kategorie. Oczywiście, że przestrzeń z natury rzeczy jest jednym z istotnych czynników formujących tę inność.

Izolacja zdarzeń tragedii znajduje swój wyraz w wyodrębnieniu kompozycji przestrzennej, w jej skupieniu i zamknięciu w sobie, dramat Pełnej Prawdy w „wycinkowości” sceny, w jej związkach ze światem pozascenicznym.

Są to dwie kategorie kompozycji przestrzennej widowiska w sztuce teatralnej. Uprzywilejowana jest kompozycja bardziej dynamiczna. I tak w tragedii greckiej właściwy dramat jest skoncentrowany, sceny z chórem stwarzają kontrastowe, szerokie, patetyczne powiązania z widzami.

W scenie przedstawienia w *Hamlecie* autor operuje dwiema równocześnie przestrzeniami „zamkniętymi”: przestrzenią sali królewskiej i przestrzenią sceny w teatrze.

W sztukach współczesnych, np. w *Czekając na Godota*, ściśle zamknięta scena oczekiwania jest metaforą innej przestrzeni, idei, szerszych zagadnień.

W innej dziedzinie teatru, np. w balecie, spotykamy obok kompozycji zamkniętych, skoncentrowanych plastycznie, balet np. Joosta, gdzie sceny przekroju ulicy są baletowym przetworzeniem ulicznego ruchu, bieżącego, bez koncentracji.

W filmie ta wielka rzeka jest o wiele lepiej widoczna niż w teatrze. Zmienne tło, przerzuty akcji, dzięki montażowi i wędrówkom obiektywu dają o wiele obfitsze i dokładniejsze informacje o otaczających akcję ludziach i rzeczach, jak również o świecie niezwiązanym z akcją. Budynki i przedmioty zrobili ludzie dla ludzi. Mają one swą wymowę społeczną, wraz z ludźmi architektura sceny jest jakby chórem antycznym mówiącym bardzo wiele o akcji dramatu. Wystarczy sięgnąć do któregoś z filmów Claira, aby zobaczyć, jaką wymowę społeczną ma architektura sceniczna.





*Cud w Mediolanie*, reż. Vittorio De Sica (1951)



*Ladzieje rowerów*, reż. Vittorio De Sica (1948)

Tak więc społeczna wymowa architektury sceny wchodzi w problematykę scenografii jako jeszcze jeden głos w chórze.

Odbiciem akcji skupionej lub też rozrzuconej jest jej scenografia. To ona właśnie przez układ brył budynków, ścian, tworzy zamknięcie przestrzenne, wiążąc zdarzenia. Zresztą nie muszą to być zamknięcia ścianami. Czy np. szafot w *Dzwonniku z Notre-Dame* W. Dieterle nie skupia całości układu scenicznego lepiej niż uczyniłyby to ściany?

Tak więc notujemy znów dwie kategorie: układów otwartych i zamkniętych.

Dynamika zakłada istnienie w formie i układzie elementów plastycznych siły, kierującej wzrok i odczucie przestrzenne widza w pewnym określonym kierunku, ku jakiemuś zamierzonemu celowi. Sugestia tego ruchu może tkwić w odpowiednim uformowaniu celu ruchu (np. ołtarz w kościele romańskim), albo może płynąć z formy prowadzącej ku celowi drogi.

Więc statyka, zrównoważona estetyka układów, albo zdynamizowana, napięta wymowa linii i kształtu to znowu dwie kategorie.

Światło może grać wielką rolę w ostatecznym wyrazie kształtu. Może ono wahać się między równomiernym, rzeczowym oświetleniem, mniej czy bardziej kunsztowną statyczną estetyką, lub też może być celowo użyte dla wydobycia ruchu i jego dynamiki.

Teatr i film nie znoszą reguł. Każda sztuka teatralna jest inna, zależnie od czasu jej napisania i wystawienia. Sztuka z XVII wieku dziś zainscenizowana, przy usilnej trosce o „czystość” stylu, będzie widowiskiem XX wieku.

Kategorie, które staramy się wyciągnąć, właściwe są każdej scenicznej architekturze, zostawiają jednak zupełną wolność formowania i wyrazu, choć wpływają na jego kształt.

Nie kusimy się o kompletowanie kategorii, ale musimy omówić jeszcze jedną ich grupę. Dotyczy ona właśnie budowy kształtu plastycznego, struktur estetycznych.

Jak w całej plastyce, i tu rządzą kontrasty i harmonie. Fakt czy aktor wychodzi z szarości murów, sam szary i niepozorny, jakby był ich częścią, czy też odbija od nich jak gość z innego świata – może decydować o wyrazie ujęcia.

Linijność dróg w krajobrazie lub też jednolita płaszczyzna stepu czy morza, bezkierunkowe bezdroże pustyni – dają również dużą rozpiętość kategorii. Kolorowość i szarość, czy pełna kontrastów dramatyczność oświetlenia – wyrażać może harmonię człowieka z otoczeniem lub walkę z nim. Wszystko zależy tu od proporcji, stosunków wymiarów, od tego ukrytego we wszystkich elementach rzędu miary i liczby nie tylko mierzonych, ale odczuty. W eseju *Artyści teatru przyszłości* Craig napisał: *Pamiętaj: na skrawku papieru, który ma ledwie dwa cale w kwadrat, możesz narysować linię, która będzie robić wrażenie unoszenia się w powietrze, i możesz to samo uczynić na twojej scenie, gdyż wszystko jest sprawą proporcji i nie ma do czynienia z realnymi wymiarami*<sup>7</sup>.

Tak rozbiliśmy zagadnienie tła w obrazie filmowym na szereg problemów i staraliśmy się wyznaczyć kategoriami skrajne zjawiska, między którymi problemy te się rozwijają.

Film jest syntezą wiążącą wszystkie poruszone zjawiska w jedno. Krajobrazy przestrzenne, aktorzy łączą się w jednym ruchu akcji. Eisenstein pisze o tym w *Film Form*:

*Ekran nie potrzebuje się dopasowywać do abstrakcji Craiga, aby sprowadzić do jednej skali człowieka i jego otoczenie. Nie wystarczy tu realizm dekoracji, samą realność rzeczywistości wciąga do współudziału z akcją. „Tańczyć będą nasze wzgórza i lasy” – to nie jest już tylko interesujący werset z bajki Kryłowa, lecz partia orkiestry wykonywana równocześnie z widokiem krajobrazu, który gra w filmie tak znaczącą rolę jak inne elementy. W jednym kinematograficznym akcie film stapia tłum i pojedyncze indywidua, miasta i okolicę. Stapia to z oszalamiającą zmiennością i zdolnością przekazywania wrażeń. Z wszechogarniającą umiejętnością obejmowania całych krajów równie jak poszczególne charakterów. Z tą gotowością uważnego śledzenia nie tylko chmur, gromadzących się nad wzgórzami, ale i łzy spływającej spod powieki<sup>8</sup>.*

Wyłania się zagadnienie sił wiążących film w całość.

Elementy kompozycji plastycznych (linijność, kolor itd.) tworzą struktury przestrzenne, wewnętrzne obrazy dające wrażenie powiązania całości. Struktury te są szkieletami form tworzących widzialność oglądów. W obrazie świata rzucanym na siatkówkę oka odnaleźć można szereg struktur przestrzennych i czasowych równocześnie, powiązanych w sposób bardzo powikłany. Sztuka w obrazach, grafikach i rysunkach używa tych samych struktur, świadomie nad nimi panując. W sztuce naszego wieku właśnie struktury są czasem istotnym tematem obrazu.

Obraz filmowy na ekranie ma tylko dwa wymiary. Dwa obrazy na siatkówkach w dwuocznym systemie widzenia są inne; występująca tu różnica obrazów, spowodowana rozstawieniem oczu, jest strukturalnym elementem, który odczuwa się jako głębokość. Tej różnicy obrazów na ekranie nie ma – obraz jest tylko jeden. Nie ma całej pracy przetwarzania różnicy obrazów na wrażenie głębokości. Brak więc w filmie podstawy „fizjologicznej” do odczucia głębi. W pewnej mierze zastępują ją geometryczne konsekwencje układu perspektywicznego, mianowicie stosunkowe skróty wymiarów przedmiotów w miarę oddalenia i perspektywa powietrzna, tzn. zmniejszanie się ostrości obrazu, strata żywości koloru i jego rozbielenie. Jednak wrażenie głębokości na ekranie jest słabsze. Trzeba je wzmacniać przez oświetlenie, przez wprowadzanie silnych planów pierwszych, które stanowią punkt odbicia w głąb obrazu, przez zaznaczenie dróg prowadzących w głąb, przez umieszczanie elementów, które działają jakby skalą w obrazie, orientując widza w zmniejszaniu wymiarów, a więc i w odległości.

Pomimo tych zabiegów obraz ekranowy jest bardziej płaski, czernie i biele odczuwa się jako graficzne plamy płaskie.

Ma to swoje konsekwencje kompozycyjne: na przykład silniej działają wszystkie struktury typu graficznego wiążące obraz. Działanie tych struktur zostaje osłabione przez ruch i głębokość przestrzenną. Struktury poszczególnych warstw filmu, a więc przestrzennej, plastycznej, dźwiękowej, muszą być podporządkowane strukturom nadrzędnym: strukturom proporcji i rytmu.

Siłami nazywamy tu elementy dzieła sztuki działające na widza. Występują one w zespołach powiązanych w pewien sposób i działających razem.

Pierwszym takim zespołem jest akcja filmu. Struktura akcji wiąże się z narastaniem konfliktu między siłami, które powodują działania *dramatis personae*. Klasyczne jego elementy to: przygotowanie – narastanie – katastrofa i rozwiązanie konfliktu, znajdujemy je w każdym nieledwie dramacie, choć następstwo ich może być odwrócone. Można tu przytoczyć film *Niepotrzebni mogą odejść* C. Reeda

jako przykład odwrócenia porządku. Po bardzo skrótowym przygotowaniu – katastrofa następuje zaraz na początku. Cały film jest pochodem ku śmierci bohaterów. Taka jest struktura dramaturgiczna tego filmu w warstwie semantycznej dramatu. Widz doznaje klęski, wiążąc się sympatią z siłami słabszymi, skazanymi na śmierć, którym jednak przyznaje rację. Lecz akcja nie jest jedyną formą struktur semantycznych występujących w dramacie. Siły konfliktu przedstawione są przez ludzi i zdarzenia. Ludzie to pewne struktury charakterowe – działania ich tworzą strukturę akcji. Tak więc struktura dramaturgiczna jest makrostrukturą – układem nadrzędnym, decydującym o przedstawieniu czynów dokonanych przez osoby dramatu.

Przedstawienie tych zdarzeń to właśnie obraz filmowy. Ale obraz filmowy to zarazem układ i następstwo form, linii i plam czarno-białych lub kolorowych. Tworzą one całość odrębną, wiążą się ze sobą za pomocą własnych praw strukturalnych w zamkniętej ramie ekranu. Są w równowadze, albo mają dynamikę ruchu właśnie jako formy plastyczne. Są zwiewne i zmienne wraz z obrazem, ale kierują wzrokiem widza. Poprzez nie dochodzi do spotkania z treścią dramatu, mają też ogromny wpływ na wyraz całości. Rządzą kształtem widzialnym i światłem. Same są podporządkowane ruchowi, który jest pochodną akcji. Ale wraz z ruchem wchodzi w grę element czasu – i on ma swoją strukturę. Rytm zmian obrazu, krótkość czy długość trwania form widzialnych – kierunek i szybkość ruchu – wszystko to można obserwować w pewnym oderwaniu jako strukturę nadrzędną, porządkującą w pewien sposób pokazane zajście. To tę właśnie strukturę czasu podchwytuje muzyka i dopełnia ją własnymi rytmami i treściami emocjonalnymi.

W grupie struktur plastyki znajduje się scenografia. Tworzy ona własne układy strukturalne. Przeważnie mniej zmienne od innych grup plastycznych, tworzą one wiązania między nimi.

Filmowy układ scenograficzny przechodzi przez jeszcze jeden filtr kompozycyjny, zanim dotrze do widza. Jest to kompozycja klatki filmowej. Prostokątna rama ekranu o stałym stosunku boków 3:4 sama jest elementem tego układu. Jego dolna linia jest „ziemią”, górna „niebem”. To, co się ukazuje na przecięciu jego przekątnych, w mocnych punktach układu, jest już przez to samo ważne – bez względu na to czy będzie to człowiek, budynek, czy też puste miejsce przyszłych akcji. Zależnie od tego, jak wielka część obrazu łączy się z dolną, a jaka z górną linią, obraz jest materialny, ciężki, ziemski, lub też lekki, powietrzny. Rama ekranu stanowi ostateczną weryfikację proporcji, jest zerowym punktem wyjścia wzroku, jest pierwszym planem, od którego biegnie wędrówka wzroku w głąb.

Ma ona o wiele większe znaczenie niż to by się zdawać mogło. Wprowadzenie szerokiego ekranu, walka o „cineramę” i „circularamę” jest próbą uwolnienia się od granic ekranu. Przy zastosowaniu nowych technik nie obejmujemy wzrokiem ekranu. I ten ruch, który musimy wykonywać, jest naszym ruchem w akcji. Włącza nas silniej i wiąże ze światem poza linią ekranu. „Grające” tło stało się o wiele szersze, kompozycja bardziej otwarta. Scenografia może stworzyć większą ilość ośrodków możliwych akcji; całość układu obrazu zmierza ku „polifonii” wizualnej, ku równoczesności wielu akcji.

Kompozycja architektury filmowej dochodzi do widza przez kompozycję klatki filmowej względnie kompozycję ujęcia. Dopiero bowiem przez odpowiednie



*Niepotrzebni mogą odejść*, reż. Carol Reed (1947)

jazdu kamery i montaż można pokazywać większe zespoły architektoniczne. Tak więc operator i jego obiektyw są interpretatorami scenografii. To on oświetleniem dopuszcza ją do głosu, wyznacza ostatecznie jej rolę w partyturze środków wyrazowych filmu. Jak dyrygent orkiestry może przygasić dźwięk grupy instrumentów, tak i on odważając się działania obrazu, dzieląc ją między osoby dramatu i architekturę ich otoczenia, może tę lub inną część „działań” klatki wydobyć i postawić na pierwszym planie. Jest to praca bardzo subtelna. Operować trzeba strukturami dwu obrazów – ruchomego grup żywych i statycznego przeważnie grup przedmiotowych architektury. Statycznego w stosunku do osób dramatu, ale niekoniecznie w stosunku do widza. Obraz jednak w całości swojej musi być dobrze skomponowany, czyli obie wymienione struktury podlegają trzeciej strukturze – całości obrazu.

Struktury scenografii filmowej muszą uwzględniać, że znaczenie dla filmu ma nie scenografia, ale jej fotografia. Trzeba więc wziąć pod uwagę deformacje kształtu i koloru, kontrastu, siły czerni i bieli, wyglądu struktur materiałów na fotografii itd.

Trzeba liczyć się z możliwymi deformacjami optycznymi, a więc zostawiać miejsca na ruch kamery i jej odległość od przedmiotu zdjęcia.

Kompozycja podlega prawom skrótów perspektywicznych, są one jednym z głównych sposobów wyrażania głębokości przestrzeni – prawa perspektywy mogą być szeroko wyzyskane dla tworzenia złudzeń przestrzennych.

Odczyt oglądu kadru zaczyna się od „klucza kompozycji”, tj. od punktu skupienia silnych form i kontrastów. Stąd wzrok przeskakuje do słabszego skupienia. Ruch wzroku odbywa się wzdłuż linii ciągłych, o ile są takie linie łączące klucze ze sobą. Każdy przedmiot w ruchu ściąga na siebie wzrok widza, odgrywa rolę klucza.

To, co widzimy w scenografii, jest częścią widzialną dramatu, łączy się jak najściślej z jego bohaterami i przestrzennie formuje przebieg jego zdarzeń.

Raz stworzywszy w widzu wyobrażenie charakteru przestrzennego miejsca akcji – można nawiązać do niego skrótowo, pozostawiając widzowi uzupełnienie i powiązanie. Pokazawszy np. góry jako miejsce akcji, wystarczy potem sugestia (przedmiotowa górskiego świerku, czy góralskiej chałupy), aby nawiązać do tej przestrzeni.

W pierwszych filmach – „żywych fotografiach” – uderza nowe, nieteatralne ujęcie przestrzeni. Nie ma tu fabuły, to tylko szum wielkiej rzeki życia – samo tło zdarzeń. Ale już tu do głosu dochodzi właśnie wymowa społeczna tła – barwa czasu. *Wyjście robotników z fabryki w Lyonie*, *Przyjazd pociągu* – oto tematy pierwszych filmów dokumentalnych. Na tle takich właśnie ujęć zjawiają się scenki wprowadzane rozmyślnie – pierwsze akcje. *Oblany ogrodnik* Lumière’ów różniuje już tło fotograficzne ogrodu i małą akcję komediową (1895). Ale już w 1903 r. w filmie E. Portera *Napad na ekspres* widzimy wzbogacenie inscenizacji. Zmienia się kilkakrotnie układ sceniczny i skala ujęć.

Spokój wnętrza jest podkreślony wiszącymi u sufitu chorażewkami, które wyglądają jak dekoracja pozostała po jakimś święcie. A więc kontrast tła i akcji uwypukla jej niezwykłość.

W tym samym niemal czasie powstaje film Zecci *Ofiary alkoholizmu*. Tutaj nędzne wnętrza pokoju, zniszczone, z dziurami w tynku, połamana szafka i opar-

ty o drzwi pijak – stanowią zharmonizowaną całość. Dramatycznie przeciwstawiona jest tej grupie kobieta, obejmująca dziecko, która tworzy kontrast przez swoją postawę i ubiór.

W historii filmu znajdujemy z kolei grupę przedziwnych filmów, które także ze względu na swoją scenografię są bardzo interesujące: to filmy Mélièsa. Ten magik-iluzjonista z zawodu, plastyk z temperamentu, w lot ocenił i wykorzystał możliwości tworzenia „cudów” poprzez film. Otworzył nowy świat fantastyki filmowej. Stylowo obraca się ona między światem konkretnych, powiększonych form kwiatowych (np. *Metamorfoza motyla*) i naiwną techniką *Podróży na księżyc*. Można jednak już tu podziwiać rozmach inscenizacji, umiejętność operowania skalami wielkości. Méliès zrealizował przeszło 500 filmów, przeważnie w konwencji sztuki ludowej przedmieścia, z zamiłowaniem do przebogatej dekoracyjności często o secesyjnym posmaku.

Film d’Art, budujący swój repertuar na filmowaniu inscenizacji teatralnych, utrzymuje tę teatralność i w budowie tła. Operuje typowymi dekoracjami teatru początku XX w. – malowanymi tłami i zastawkami.

Powoli, z trudem, film będzie się odrywać od teatralnych konwencji dekoracyjnych i zdobywać własne środki wyrazu. Budowana dekoracja architektoniczna zacznie zastępować malowane parawany. Równocześnie rozmiar dekoracji z konieczności zmusi do opuszczenia hal zdjęciowych i przeprowadzania budowy na otwartej przestrzeni. Będą tę drogę torować Włosi. Ogromne dekoracje do *Quo Vadis* E. Guazzoni wskazały nowe drogi architektury filmowej. Tak więc plener, od którego film wyszedł, wkroczy do dramatu. Marsz Hannibala przez Alpy z użyciem wózka dla kamery w *Cabirii* G. Pastrone – to pierwszy przykład zmiany w traktowaniu przestrzeni filmowej. Tło przyrody wchodzi do filmu fabularnego nie tylko we Włoszech, właśnie na północy (w Szwecji) natura i krajobraz dojdą do głosu z największą siłą. Jedność artystyczna realnego tła i realnej gry aktorskiej nada wysoką rangę całej tej twórczości. Tu już tylko krok od użycia przyrody jako obrazowania uczuć bohatera. Ujęcia ponurego krajobrazu, czy zaśmieconych nędznych uliczek – stanowią jak gdyby uwertury do scen samego filmu.

Równocześnie w Ameryce, w konkurujących z sobą wytwórniach, rozwija się gwałtownie inna dyscyplina filmu. D. W. Griffith, idąc śladami Portera, pokazuje, że scena jest funkcją całości, że zmienia swój sens w wielkiej mierze w zależności od sąsiedztwa. Impresjonizm w malarstwie udowodnił, że siatkówka oka może być paleta, na której barwy sąsiednie można połączyć w nowe działanie. Plamki czystych kolorów, położone obok siebie, połączą się w nowy kolor mieszany, niepodobny do barw wyjściowych. Co więcej: tak uzyskany kolor będzie miał zalety, będzie drgający, żywy. Jest coś podobnego w montażu. Wrażenie ujęcia nie mija z jego zgaśnięciem na ekranie. Przechodzi na ujęcie następne – wywołuje skojarzenia, nadaje mu nową barwę. Równocześnie poszczególne elementy ujęcia zazębiają się ze sobą. Ruch szuka kontynuacji, albo ostro odczuwa się jego zmianę, inność, kontrast. Na siatkówce obraz trwa 1/10 sekundy; kadr zmienia się w 1/16 - 1/24 sekundy. Przecież warunkiem wrażenia ciągłego ruchu jest ta różnica, w której przesuwana jest klatka filmowa do nowej pozycji. Ale w montażu ta kontynuacja ruchu kształtów jest przerywana. Obraz na siatkówce (powidok)





*Gabinet doktora Caligari*, reż. Robert Wiene (1919)



*Rashomon*, reż. Akira Kurosawa (1950)

i nowy układ klatki nakładają się. Kontrasty kształtu występują z całą ostrością, wywołując wewnętrzny komentarz widza.

Jeszcze powolniej zmienia się psychiczna nadbudowa obrazu. Zważywszy jej rozciąganie się w głąb organizacji psychicznej, jej zakotwiczenie w warstwach refleksyjnych i ruchowych – a nawet powiązania z fizjologicznym życiem, reakcjami gruczołowymi (np. wydzielanie adrenaliny pod wpływem irytacji jako objawu mobilizacji do reakcji ruchowej) – widzimy, że zamiana obrazów stanowi właściwie wstrząs dla widza. Obraz jest sygnałem, który powoduje mobilizację i uruchomienie całego systemu reakcji.

Ale w montażu znalazł się jeszcze jeden potężny czynnik działający. To rytm obrazów. Samo ich następstwo, długość ich trwania, wprowadza falowanie wrażeń, które powoduje rozkołysanie całego układu psychicznego. Podobne działanie może wywierać fala dźwięków organów i powodować pękanie szyb, a nawet murów.

Z największym trudem odrywał się film od tradycji teatralnych. Jedną z nich było nieruchome oko widza. W montażu znalazł się sposób wiązania obrazów tła i aktora w sposób zupełnie różny od teatralnego. Dowolne układy form architektury sceny wiążą się w częściach lub całościach z aktorem. Raz zdobyty środek wyrazowy jest wyzyskiwany w sposób różny. Wystarczy przypomnieć architektoniczny rytm przestrzenny w *Hamlecie* Oliviera, gdy rycerze Fortynbrasa wynoszą ciało Hamleta i przy marszu żałobnym pochód idący półciemnymi schodami mija jasno oświetlone prześwitły tarasu, na którym są ustawione działa, dające pogrzebowe salwy. Pochód, ciemń skrętów schodów, rytm mijanych prześwitów na słoneczny taras, muzyka i huk salw tworzą, stopione w syntezie, potężną „codę” filmu.

Należy omówić inne jeszcze doświadczenia scenograficzne, najczęściej cytowane jako przykład, ale ważne jako jeden z przejawów przełomu kulturalnego – *Gabinet dr Caligari* R. Wiene.

Walka z pozostałościami baroku i rokoka w XX wieku doprowadziła do pojawienia się kierunków purystycznych, odżegnujących się od wszelkiej dekoratywności. Przedstawicielem ich był A. Loos, wielki artysta-architekt, jeden z tych, który wśród orgii secesyjnych dekoracji szukał surowych proporcji i na nich się opierał. Tę surowość i prostotę działania, ograniczanie efektu do minimum znajdziemy i w niektórych realizacjach filmowych, że wyliczę na przykład *Męczeństwo Joanny d'Arc* Carla Dreyera.

Widzimy też szereg innych usiłowań. A więc koncentracja na ekspresji poprzez kształt, ruch i barwę. Kierunek ten zrewolucjonizował afisz, poprzez karykaturę wpływał na prasę (*Simplicissimus* jest przykładem tego wpływu na kształt ówczesnej satyry). W dekoracji filmowej właśnie *Gabinet dr Caligari* jest przykładem jego formujących założeń. Sztuczność kształtu, wymyślna skala architektury sprawiała, że spięcia akcji również wydają się sztuczne.

W ogromnym skrócie przeszliśmy dzieje rozwoju środków wyrazowych scenografii filmowej od prostoty pierwszych dokumentów Lumière'a do skomplikowanych powiązań z malarstwem nowoczesnym. Z rozwojem filmu rosły też wymagania w stosunku do widza: od półautomatycznych reakcji ruchowych i psychicznych do trudnego odczytu bardzo subtelnej metafory<sup>9</sup>.

Zwłaszcza zakończenie filmu to moment, w którym widz znów docho-  
dzi do głosu. Jak na początku, w pierwszych spojrzeniach, musiał sobie stwo-  
rzyć przestrzeń dramatu, wyobrażony wewnętrzny odpowiednik przestrzeni  
zewnętrznej (jakby podnieść kurtynę w tym, w nim tkwiącym, teatrze wyobraż-  
ni, w którym on sam jest jedynym widzem), tak teraz przychodzi drugi moment  
twórczy, podsumowanie dramatu w kontekście całości jego świata – świata wi-  
dza. Jeśli film był dobry, to widz przeżył jego zdarzenia jak swoje własne, widział  
świat oczyma bohatera i zdarzenia dramatu nakładały się na jego własne. Musi  
więc mieć chwilę porównań, zestawień i wniosków. Sztuka staje się symbolem,  
perypetie – przenośniami.

I tu znowu widzimy dwie kategorie inscenizacji i scenografii. Albo sugere-  
uje i podkreśla ona rzeczywistość świata dramatu, albo przygotowuje i sugeruje  
jego symboliczność, jego metaforyczny charakter. Pierwszej metody używa na  
przykład realizm włoski – czasem z trudem trzeba wykrywać tkwiący w tych  
dziełach sens ogólny. Trzeba się przebić przez realizm scenografii, gęstwę szcze-  
gółów i faktów, aby dojść do prawd, które zmieniają jednostkowy przebieg zdarzeń  
w symbol ogólny.

Ale „nierealność” inscenizacji sprawy nie ułatwia. O ileż potężniejszy jest  
w swej symbolicznej wymowie obraz śmierci bohatera w filmie A. Wajdy *Popiół  
i diament*, wśród straszego śmietnika wielkowiejskiego, niż skomponowany  
w tym filmie obraz tańca chochołów symbolizujących kończącą swój żywot war-  
stwę społeczną. W obu sekwencjach udział emocjonalnej wymowy scenografii  
jest bardzo duży. Różna jest jednak siła ich metaforycznej wymowy.

Widzimy, jak rosła świadomość znaczenia tła akcji dramatu, jak wciaga-  
no w chór opowiadających głosów wnętrze, przedmioty, krajobraz, wreszcie całą  
przyrodę. W miarę, jak rosły komplikacje akcji, jak rozwijała się wielowątkowość  
filmu, zagadnienie wiązań pojedynczych ciągów akcji w całość i tych całości  
w jedność filmu, rosło też znaczenie *continuity* – ciągłości filmu. **P r z e s t r z e ń  
f i l m u j e s t j e d n ą z p o d s t a w c i ą g ło ś c i.** Nie formy tej przestrze-  
ni, ale ona sama. Gdzieś jesteśmy – na pustyni albo na morzu. Świadomość tego  
łączy obrazy i warunkuje je – stanowi podstawę innych łączników. Architektura  
sceny tworzy podział tej przestrzeni i wyznacza drogi ruchu – wyznacza prze-  
strzennie akcję. Jest to jej rola podstawowa.

Np. w filmie *Rashomon* A. Kurosawy grają trzy kontrastujące ze sobą prze-  
strzenie. Przestrzeń, w której stoi półzniszczona świątynia, przestrzeń lasu i prze-  
strzeń sądu. Potężne formy świątyni pokazane są w ulewnym deszczu i powra-  
cają kilka razy jako cezura opowiadania. To miejsce refleksji – jakby antycznego  
chóru komentującego. Las i polanka o powikłanych formach ścieżek, prześwitów  
i gałęzi drzew – to miejsce skomplikowanej akcji. Sąd, gdzie przestrzeń zaznaco-  
na jest kilkoma poziomymi, abstrakcyjnymi liniami, surowymi i sztywnymi, to  
miejsce poszukiwania prawdy bezkompromisowej i absolutnej. Badających ani  
sędziów nie ma. To my jesteśmy sędziami i przed nami każdy z bohaterów zda-  
rzenia roztacza swoją prawdę. Jest coś z atmosfery powieści Franza Kafki w tym  
abstrakcyjnym trybunale.

Trzy takie przestrzenie można by stworzyć również w teatrze, ale materia-  
lizacja ich mogła powstać tylko w filmie. Dwie wersje walki między rozbójnikiem

Tadżomaru a jego ofiarą tak silnie wiążą teren, nierówności ziemi, korzeni, doły i stromiznę pagórka z akcją, z ruchami walczących – tło wiąże się tak ściśle z akcją, że z całą siłą widać właśnie tę istotną cechę dekoracji filmowej. Ona także objawia się dopiero w ruchu *dramatis personae*. Dlatego dekoracji filmowej nie można pokazać w jej istotnym działaniu ani w rysunku, ani w fotografii, ani w modelu. Jak przedmioty, jak młot czy siekiera, przejawiać się mogą dopiero w ruchu jako narzędzia czynów, których możliwość w sobie niejako koncentrują, tak i dekoracja filmowa rozwija się przed naszymi oczyma dopiero w akcji zdarzeń, których jest częścią i które sobą, swoim kształtem, warunkuje.

<sup>1</sup> Myliłby się ten, kto by przypuszczał, że potrzeba ozdoby i dekoracji jest wynikiem cywilizacji i kultury. A. M. Hocart przypuszcza, że prawie na pewno dekoracja ciała i czysto symboliczny kostium występowały wcześniej niż sporządzanie odzieży jako ochrony przed niepogodą. (L. Mumford, *The City in History*, New York 1961, s. 11). M. W. Köhler, dyrektor stacji antropoidów na Teneryfie, obserwowal jak szympansy tańczyły rytmicznie biegając dokoła drzewa: *i widziałem, jak dodawały do marszu wokół obroty naokoło własnej osi. Dla tańców tego rodzaju szympansy lubi się ozdabiać różnymi przedmiotami, przede wszystkim pnączami, włóczką czy kawałkami tkanin, które drgają i poruszają się* (L. Vaillat,

*Historia tańca*, Paryż 1942, s. 7).

<sup>2</sup> G. Cohen-Séat, *Problèmes du Cinéma et de l'information visuelle*, Paris 1961, s. 163-178.

<sup>3</sup> Cytuję za Cohen-Séatem, jw.

<sup>4</sup> Jw.

<sup>5</sup> Powołuję się na rozmowy z B. W. Lewickim.

<sup>6</sup> A. Huxley, *Tragedy and the Whole Truth*, w: *On Art and Artist*, New York 1960.

<sup>7</sup> E. G. Craig, *Designs for the Theatre*, 1948 [poprawnie: J. Leeper, *Edward Gordon Craig: Designs for the Theatre*, Harmondsworth 1948 – przyp. red.].

<sup>8</sup> S. Eisenstein, *Film Form*, London 1951.

<sup>9</sup> Refleksje historyczne oparte na: J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej* i L. Jacobs, *The Rise of the American Film*.

## Marian Wimmer

Architekt, artysta, organizator szkolnictwa artystycznego, teoretyk sztuki. Urodził się w 1897 r. w Kołomyi, w dzisiejszej Ukrainie. Odebrał solidne wykształcenie – zdał maturę w Wiedniu, a potem studiował równolegle architekturę na Politechnice Lwowskiej i fortepian w Towarzystwie Muzycznym; później także malarstwo i rysunek w Lwowskiej Szkole Przemysłowej. W połowie lat 20. zamieszkał z żoną w Zakopanem, gdzie zajął się pracą projektową i pedagogiczną. Po wojnie, której znaczną część spędził we Lwowie, osiedlił się na stałe w Łodzi. Współuczestniczył w organizacji Wyższej Szkoły Filmowej oraz wydziału wzornictwa włókienniczego w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Po 1957 r., prawdopodobnie z powodu problemów zdrowotnych, ustąpił z pełnionych funkcji i – choć nie zrezygnował z udziału w życiu artystycznym miasta – skupił się na pracy naukowej. Zmarł w 1970 r. Jego teksty (niedrukowane za życia artysty) zostały zebrane w tomie *Marian Wimmer. Prześnienie jako tworzywo sztuki* wydanym przez Akademię Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi w 2021 r.

**Keywords:**

set design;  
architecture;  
space;  
film;  
theatre

**Abstract**

Marian Wimmer

**Thoughts on Film Set Design**

Set design, in Wimmer's view, is the visual background to the action of a drama or film, to which the character in his action gives energy and determines its function. The key elements of this background are: space, its architectural layout, and the objects that fill it. Theatrical space was static. It was Gordon Craig who dynamized it using the play of light. The film uses a dynamic and variable space, but it is not the set design that the viewer is dealing with here, but its photography. Wimmer pays attention to how the viewer perceives the film space by engaging the senses, sensibility, emotions, associations, and the intellect. Wimmer identifies the eye of the viewer with the eye of the camera. The focal point is the protagonist and his actions in the environment that contains much more information (of social and psychological nature) than the background in the theatre. As he states, spatial landscapes and actors come together in the movement of the action by way of harmony or contrast. From this point of view and referring to specific examples, Wimmer analyses such factors as plot, moving image, frame composition, editing, and their relationship to set design and space construction. He invokes Aldous Huxley's metaphor describing film drama as a wide river full of whirlpools. It is the film space that forms the basis of its continuity. **(Non-reviewed material; originally published in *Kwartalnik Filmowy* 1963, no. 52, pp. 3-15).**