

Czynić widzialnym

Film jako poszerzone, wirtualne pole dzieła sztuki *

FILIP LIPIŃSKI

Filmować obraz to nie tylko śledzić grę form na jego powierzchni. To docierać za pomocą kamery do wszystkich zakamarków jego psychiki, do jego etosu, systemu myśli. Prawdę mówiąc, to znaczy zanurzyć się w odmęt ¹.

Paul Haesaerts, *De la peinture au film*

Sztuka nie odtwarza tego, co widzialne, ona czyni widzialnym ².

Paul Klee, *Wyznanie twórcy*

Wirtualne pole dzieła

W Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej od czasu II wojny światowej, a zwłaszcza od lat 50. do momentu transformacji ustrojowej w 1989 r. powstało ponad tysiąc filmów o sztuce ³. Przygotowywane przez takie instytucje, jak Wytwórnia Filmów Oświatowych, Wytwórnia Filmów Fabularnych i Dokumentalnych czy, od lat 60., Telewizja Polska, miały pełnić przede wszystkim funkcję edukacyjną: prezentowały artystów i wydarzenia artystyczne, wyjaśniały zjawiska w sztuce polskiej, a niekiedy i zagranicznej. Celem tradycyjnie pojmowanego filmu dokumentalnego był rzekomy – choć, jak wiadomo, nieosiągalny – obiektywizm i transparentność medium, niezapośredniczony zapis ⁴. Jednak wiele realizacji przekraczało format prostej prezentacji i klarownego, informatywnego wywodu na rzecz mniej oczywistych, bardziej skomplikowanych form i narracji, zarówno z uwagi na użyte środki, jak i rządzącą nimi koncepcję. Filmy te można zaliczyć do kategorii określonej przez krytyków mianem „dokumentu kreacyjnego” ⁵. Wiele z tych właśnie filmów zostało docenionych nagrodami festiwalowymi w Polsce, zwłaszcza w ramach Przeglądu Filmów o Sztuce w Zakopanem – najważniejszego cyklicznego wy-

* Artykuł ten stanowi przeredagowany i skrócony fragment naukowego (dotąd niepublikowanego w całości) opracowania projektu pt. *Polskie dokumentalne filmy o sztuce 1945-1989* realizowanego w latach 2011-2015 w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki w Instytucie Historii Sztuki UAM pod kierownictwem prof. UAM dra hab. Piotra Juszkiewicza. Wykonawcami projektu i autorami innych części opracowania – poza autorem niniejszego artykułu oraz wymienionym kierownikiem grantu – były Dorota Łuczak i Ewelina Jarosz. Fragmenty niektórych przedstawionych tu analiz dotyczących „życia” dzieła sztuki zostały w nieco innej wersji opublikowane w tomie pokonferencyjnym Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Nieborowie: F. Lipiński, „Życie” obrazów w polskim filmie o sztuce, w: *Obraz żywy*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2015, s. 133-144.

darzenia organizowanego od 1968 r., ale i za granicą⁶. Granica między klasycznym, prezentystycznym filmem o sztuce a filmem kreacyjnym jest płynna i raczej należałoby mówić w konkretnych przypadkach o sygnalizującym ową „kreacyjność” nasileniu wykorzystania środków filmowych, które redukują etos dokumentalnej transparencji medium na rzecz owych środków manifestacji. Ujawnianie się medium filmu nie służyło jednak całkowitej autonomizacji filmu, ale z jednej strony jego dowartościowaniu jako dzieła sztuki filmowej, zaś z drugiej – interpretacji ukazywanych obiektów i problemów za pomocą specyficznych środków audiowizualnych. Tyczy się to pracy kamery, montażu materiałów wizualnych, ścieżki dźwiękowej czy efektów specjalnych, ale i związanej z tymi czynnikami narracji.

W niniejszym tekście spojrzę na przykładowe realizacje z perspektywy dzieła sztuki lub problemu artystycznego – skupię się na tym, co określam mianem poszerzonego, wirtualnego pola dzieła sztuki⁷. Owo pole, zwykle niewizualizowane, oczekujące na aktualizację, znajduje dyskursywną konkretyzację w interpretacjach historyków i krytyków sztuki, którzy z jednej strony przypisują je własnościom dzieła lub zagadnienia artystycznego, a z drugiej uzasadniają je próbą historycznej lub psychologicznej rekonstrukcji intencji artysty. Tymczasem film o sztuce, zwłaszcza jego odmianę „dokumentu kreacyjnego”, często przybierającego złożoną formę impresji filmowej, proponuję potraktować jako rodzaj laboratorium – środowiska, w którym ujawnia się wspomniane wyżej poszerzone pole dzieła sztuki, zostaje zwizualizowane i zaprezentowane środkami łączącymi dyskurs werbalny z uczasowioną, aktywną wizualnością. Mówiąc o wirtualnym charakterze owego pola, mam na myśli wpisaną w pojęcie wirtualności potencjalność i *moc działania bez udziału materii*⁸. Oznacza to, że film nie tyle dodaje do dzieła coś, co jest mu obce i stanowi nadwyżkę lub uzupełnienie względem jego materialnej (fizycznie istniejącej) formy, ile że ma szansę wydobyć to, co jest dla niego konstytutywne, choć trudne do naocznej weryfikacji. W tym sensie film wizualizuje to, co niewidzialne, lub – parafrazując przywołane na wstępie słowa Paula Klee – czyni widzialnym to, co zwykle pozostaje w innym stanie skupienia. Film nie rości sobie praw do wyczerpania lub zamknięcia owego pola, ale stanowi propozycję oglądu, która może – ale nie musi – być zaakceptowana przez widza; widza, który jest jednak zmuszony spojrzeć na dzieło z dwóch perspektyw jednocześnie – z perspektywy widza filmu oraz implikowanej przez oko kamery i konstrukcję filmową spojrzenia z perspektywy widza dzieła sztuki.

Wirtualność była przez rozmaitych myślicieli wiązana z aktywnie kształtującymi postrzeganie rzeczywistości niematerialnymi aspektami ludzkiej świadomości i nieświadomości zarazem, a zwłaszcza z obrazem pamięciowym. Henri Bergson w *Materii i pamięci* pisał o pamięci właśnie jako domenie wirtualności, która zostaje uaktywniona przez percepcję, splatając przeszłość z teraźniejszością i przyszłością w organicznym wydarzaniu się świata w obrazie i jako obrazu⁹. Jak pisze Anne Friedberg, pojęcie „tego, co wirtualne” służy nie tylko jako deskryptor niematerialności pamięci, ale także obrazu, który jest zapośredniczany przez – zgodnie z określeniem Bergsona – „medium”¹⁰. Wątki Bergsonowskie podjął w swojej monumentalnej książce o kinie Gilles Deleuze, który wskazuje możliwość, jaką daje film, by połączyć obraz aktualny z wirtualnymi obrazami-wspomnieniami, obrazami-snami, obrazami-światami i w ten sposób wygenerować w filmie krystaliczną strukturę złożoności czasoprzestrzennej¹¹. Nie miejsce tu jednak na

szczególową eksplikację i analizę skomplikowanej argumentacji Deleuze'a komentującego Bergsona. Przywołuję ten istotny wątek rozumienia wirtualności, bowiem w tej koncepcji to film, jako krystaliczna, obrazowa „maszyna czasu”, stanowi model widzenia świata, który znacznie przekracza prostą naoczność, tak jak i film o sztuce pozwala dokonać podobnego zabiegu na obiekcie artystycznym: zaktualizować to, co konstytuuje wirtualną infrastrukturę materialnego obiektu wyłaniającego się jako efekt działań artysty uwikłanego w historyczno-kulturowe zależności oraz podobnie ustrukturyzowanego horyzontu widza-odbiorcy. Tu zarówno horyzont twórcy, jak i odbiorcy zostają czasoprzestrzennie podwojone i ze sobą splecione, bowiem mamy do czynienia z twórcą dzieła i twórcą filmu, który jest jednocześnie odbiorcą dzieła, tak jak widz jest odbiorcą dzieła filmowanego i dzieła filmowego. Tak wygenerowany szereg nakładających się i wzajemnie znoszących ekranów nie jest jednak nadzorowany autorską intencją daną nam – widzom filmu o sztuce – do poprawnej eksplikacji, ale funkcjonuje jako propozycja lektury dzieła w jego wirtualnym uwarstwieniu, której wspomniana wyżej przyrzeczność intencjonalna jest tylko efektem wtórnym.

Recepcyjną sugestywność filmu, która pozwala zanurzyć się w przywoływanym przez Haesaerta „odmęcie” dzieła sztuki, potwierdzają również rozmaite teorie filmowe inspirowane psychoanalizą. Zgodnie z Edgara Morina koncepcją projekcji-identyfikacji, czyli rzutowania i wchłaniania świata przez ludzkie „ja”, kino stanowi środowisko, w którym potencjalny obraz myślowy zostaje skutecznie uruchomiony i uwewnętrzniiony w postaci widma-halucynacji¹². Charakter tego doświadczenia opiera się na fizycznym ograniczeniu widza perswazyjnego i angażującego emocjonalnie obrazu filmowego, który można uznać za potencjalną wizualizację autorskiej projekcji-identyfikacji. Niemożność jego „przepracowania” w rzeczywistym uczestnictwie potęguje doznanie emocjonalnej rzeczywistości. Teoria Morina antycypowała wiele koncepcji psychoanalitycznych – teorię projektora Jean-Louis Baudry’ego i „wyobrażonego znaczącego” Christiana Metzsa¹³. Kino jawi się tam jako pochłaniający widza, wyobrażeniowy konstrukt, którego logika przypomina strukturę marzenia sennego, gdzie mają szansę ujawnić się stłumione pokłady fantazji i na zasadzie identyfikacji zyskać swoją wizualizację fantazmatyczne projekcje. Bywa, że seans filmowy pozwala skutecznie utożsamić się spojrzeniu z ruchomym okiem kamery i zespolić rzeczywistość widza z diegetyczną rzeczywistością filmu. Trafnie podsumowali te wątki Alicja Helman i Jacek Ostaszewski: *W kinie dzieje się tak, jakby ktoś snił za nas i mając możliwość zobjektywizowania swojego snu, oferował go nam na prawach doskonale autonomicznego, wiarygodnego świata. Widzimy tylko to, co uprzednio zobaczył ktoś inny, lecz ten ktoś pozwala nam uwierzyć, że widzimy wyłącznie my sami*¹⁴. Miarą słuszności takiej „sennej” propozycji filmowej nie jest kryterium prawdy, ale – w przypadku filmu o sztuce – siła przekonywania oparta na splocie między własnościami filmowanego dzieła sztuki i jego potencjalną, wyobrażeniową, kulturową i znaczeniową infrastrukturą aktywowaną właśnie w filmie.

W poniższych analizach konkretnych filmów o sztuce skoncentruję się na dwóch powracających aspektach dzieła. Po pierwsze, będzie to długowieczny topos „żywego obrazu” wpisano zarówno w akt twórczy, jak i animującą estetykę odbioru, który w środowisku filmowym zostaje niejako zliteralizowany i uaktywniony. Po drugie – wątek ten będzie się zresztą z pierwszym przenikał – film

o sztuce stanowi również propozycję (re)konstrukcji środkami kinematograficznymi zaplecza powstania dzieła i jego wzrośnięcia w ostateczną formę – nie tyle w sensie jego fizycznego wytwarzania, ile strukturyzującego je materiału psychologicznego, percepcyjnego i intelektualnego. Choć czyste przedmiotowo-podmiotowe cięcie jest w przypadku analizowanych filmów w istocie niemożliwe, to jednak można – przy pewnym uogólnieniu – powiedzieć, że jeśli w pierwszym przypadku filmowa „ożywiająca” wizja jako podmiot spojrzenia implikuje widza/reżysera, to w drugim podmiotem sprawczym, generującym filmowe działanie na dziele jest przede wszystkim jego twórca.

„Życie” dzieła

W kontekście filmów o sztuce mówienie o „życiu dzieła sztuki” nie jest jedynie metaforą, lecz pozwala uchwycić szczególny sposób bycia sztuki w środowisku filmowym. Pragnienie ożywienia dzieła sztuki, zwłaszcza postaci ludzkiej, ma długą, antyczną tradycję, choćby związaną z mitem o Pigmalionie, a ludzka żywotność dzieła stanowiła jeden z głównych wyznaczników jego udatności. Z kolei konwencja *tableau vivant*, czyli obrazu inscenizowanego przez żywych aktorów, którzy w wybranym momencie zastępowali, by jak najwierniej odtworzyć kompozycję naśladowanego dzieła, pochodzi już z XVIII w.¹⁵ Owo pragnienie, by ożywić dzieło sztuki lub – jak w *tableau vivant* – uśmiercić na chwilę to, co ożywione, tylko po to, by przypieczętować żywotność tego czegoś, znalazło najdoskonalszą realizację w filmie jako tym, który wprawia, a nawet oprawia w ruch i „w czas”, filmie jako *potoku życia*, jak pisał Siegfried Kracauer¹⁶.

Trop „życia” dzieła sztuki, a zwłaszcza obrazów, pojawia się również coraz częściej w refleksji teoretycznej historii sztuki i jest to jedno z miejsc, w którym film i sztuka oraz refleksja akademicka wyraźnie się do siebie zbliżają. „Animującą” metaforykę życia obrazów oraz ich pragnień, upodmiotawiającą dzieło i aktywującą je w jego zmiennych kulturowych uwarunkowaniach, postulował niedawno W. J. T. Mitchell¹⁷. Duże znaczenie na gruncie historii sztuki dla czasoprzestrzennej ekstensji funkcjonowania dzieł sztuki miał trwający od lat 80. renesans refleksji nad teoretycznym dorobkiem Aby’ego Warburga. Interesowało go, jak to określał, *Nachleben* obrazów, czyli ich „życie po życiu”, funkcjonowanie dzieł w głębokich, wirtualnych pokładach pamięci kulturowej i ich wyłanianie się w rozmaitych postaciach; koncepcja ta znalazła swoją konkretyzację w *Atlasie Mnemosyne* złożonym z zebranych na planszach konstelacji heterogenicznych, a jednocześnie powiązanych ze sobą obrazów¹⁸. Jak pokazali w swoich publikacjach Georges Didi-Huberman i Philippe-Alain Michaud, projekt Warburga miał filmowy charakter anachronicznego montażu, który łączył złożone, wpisane w formy obrazowe, wymiary czasowości¹⁹.

W rezultacie zanurzenie dzieła w odmęcie filmu pozwala sprawdzić zarówno recepcyjne, jak i metodologiczne aspekty dzieła filmowego, zapewne z różnym skutkiem, zweryfikować intuicje, skojarzenia, dać konkretną wizualność wirtualnym skojarzeniom, czasem nieśmiałym, może się wydawać, naiwnym projekcjom wyrażanym kliszami: „jak żywy” czy „wydaje się, jakby miał się poruszyć”.

Modus filmowej transmediacji w postaci *tableau vivant* pojawia się epizodycznie w znakomitym filmie Ryszarda Waśki pt. *Wielość rzeczywistości Leona*

Chwistka koncentrującym się na tytułowej teorii polskiego artysty i naukowca. W drugiej części filmu jego *Portret żony* (1925) zostaje poddany analizie pracą kamery i cytowanym z offu komentarzem Chwistka jako przykład jego koncepcji strefizmu. Nieco później dzieło to widzimy jako zaaranżowany scenograficznie żywy obraz. *Portret żony* powraca w filmie w postaci, której tożsamość z jednej strony nosi znamiona obrazu, z drugiej zatracą jego malarski charakter, jest formą przejściową, oscylującą między mediami. Wypiętrzenie wcześniej analizowanego kamerą fragment po fragmencie, syntagmatycznie, dzieła Chwistka w żywy obraz służy tu raczej paradygmatycznemu powieleniu rzeczywistości, umożliwionemu przez medium filmu ontologicznemu zróżnicowaniu, o czym artysta pisał i co w inny sposób próbował realizować w malarstwie. Nie można tu jednak mówić o wyrazistych granicach między rzeczywistościami, a raczej o nieuchronnej, złożonej jakości płynnych przejść wyłaniających się w procesie oglądu i transmediacji, co odzwierciedlają słowa badaczki kina Brigitte Peucker, która pisze, że „*tableau vivant*” to miejsce spotkania kilku modusów reprezentacji tworzących palimpsest lub tekstualne nawarstwienie przypominające jednocześnie malarstwo, sztukę teatralną i rzeźbę²⁰. Wielość rzeczywistości opiera się w takim ujęciu na ich wzajemnej różnicującej przepuszczalności i transformacji, gdzie rzeczywistość rzeczy – tu: obiektu percepcji – jest nieuchronnie, już zawsze powiązana z rzeczywistością wrażeń zmysłowych. *Portret żony*, wewnętrznie uporządkowany streficznie, na polu rzeczywistości wrażeń zmysłowych (jeśli implikowanym widzom miałyby być artysta – też emocjonalnych) ożywa w spojrzeniu jako realizacja pewnej wirtualnej potencji, między obrazem a rzeczywistością, w interwale ekranu filmowego²¹.

Estetyka żywych obrazów dominuje z kolei w filmie Grzegorza Tomczaka *Przenikanie z ważką* (1988). Tytułowe przenikanie odnosi się do tkanki obrazu filmowego złożonej z przenikających się, ożywionych dzieł malarskich polskiego modernizmu: Konrada Krzyżanowskiego, Jacka Malczewskiego, Józefa Mehoffera, Wojciecha Weissa i Witolda Wojtkiewicza. Można również ująć to w odmienny sposób: obrazy malarskie w środowisku filmu stają się widoczne w różnych stanach skupienia – bądź z uwzględnieniem ich malarskiej, choć filmowo mediowanej formy, bądź, w większej mierze, w postaci realizacji ich energeicznego potencjału jako ożywiony i odegrany obraz, by funkcjonować w innym porządku czasu, przestrzeni i widzenia. Tutaj rysuje się wyraźnie aspekt *tableau vivant* określony przez Laurę Sager Eidt jako „ekfrazja dramatyczna”, cytowanie malarstwa w filmie, które zawiera największy współczynnik Arystotelesowskiej energeji, czyli siły ewokowania i tworzenia obrazów w umyśle widzów przy jednoczesnym ich ożywieniu, generującym kolejne, kontrastujące ze sobą obrazy²². W tym sensie dochodzi tu do poszerzenia pola owych dzieł o generowany przez nie afektywny i narracyjny model recepcji. Celna wydaje się też uwaga Peucker, że w takim przypadku jak ten żywe postaci, które pojawiają się w przestrzeni obrazu, dają efekt – przynajmniej chwilowy – przełamania dystansu między znaczącym a znaczoną²³; dochodzi tu zatem do momentalnej, choć iluzorycznej, neutralizacji języka malarskiego na rzecz jakby bezpośredniego zjawiania się uprzednio przedstawionej na obrazie rzeczy lub postaci. Należy jednak przyznać, że fabularyzowany ciąg obrazów, połączonych postacią graną przez Maję Komorowską, w których dochodzi do silnej teatralizacji i uprzestrzennienia, ma – jak się wydaje – ograniczoną wartość analityczną czy krytyczną. Jawi się on raczej jako próba stosunkowo prostego

ukazania sugestywnej symboliczno-ekspresyjnej atmosfery malarsko złożonego charakteru twórczości polskich malarzy młodopolskich, jej wpisania w świat, co odbywa się w istocie kosztem pozaikonograficznego potencjału obrazów. Na tym tle sceną, w której ożywienie obrazu trafnie wizualizuje drzemiący w nim potencjał, jest moment prezentujący znane dzieło pt. *Dziwny ogród* (1903) Józefa Mehoffera. Chodzi zwłaszcza o kompozytowo wmontowaną w tkanę inscenizowanego dokumentu ożywioną, dosłownie animowaną ważkę – charakterystyczny element tego obrazu. Ważka, tak jak na płótnie, jest w filmie ciałem granicznym, funkcjonującym na styku różnych mediów i poziomów ontologicznych – malarstwa, teatru, filmu i rzeczywistości. Animowana ważka doskonale oddaje ambiwalentny charakter przedstawienia owada w *Dziwnym ogrodzie*, o którym krytycy pisali jako o kluczowym, niepokojącym elemencie „dziwności”, kwestionującym realizm przedstawienia i *nomen omen* animującym na nowo znaczenie dzieła²⁴.

Inna forma ożywienia dzieł sztuki pojawia się w poświęconym Alinie Szapocznikow filmie *Ślad* Hanny Włodarczyk (1978). Mamy tu bowiem do czynienia z rzeźbą – obiektem trójwymiarowym, który implikuje większą bliskość – przestrzenną i materialną – z rzeczywistością. W pierwszym ujęciu rzeźby polskiej artystki są ukazane z perspektywy lotu ptaka, po czym jazda kamery stopniowo redukuje dystans, aż do momentu, gdy zostaje przyjęty punkt widzenia z poziomu pustej łódzkiej ulicy, na której stoją. Stajemy twarzą w twarz z rzeźbami ustawionymi tak, by – parafrazując znane słowa artystki – kamera, a zatem i widz, mogła wokół nich tańczyć²⁵. Kolejne ujęcia ukazują rzeźbiarskie postaci pod pewnym kątem, z boku, od dołu, a kadr przedstawia je fragmentarycznie, ustanawiając w ten sposób kadrowy odpowiednik ich pofragmentowanej rzeźbiarskiej cielesności. Kamera podąża wraz z rzeźbami przemieszczającymi się po ulicy w sposób sugerujący, że unoszą się nad jej powierzchnią. Rzeźby – *Trudny wiek* (1956), a zwłaszcza późniejsze: *Podróż* (1967) i *Illuminowana* (1966-1967) – w osobnych ujęciach suną wzdłuż sklepowych witryn z odzieżą, a w pewnym momencie tę ostatnią widzimy jako element wystawy, po drugiej stronie tafli szkła. W książce o Szapocznikow Agata Jakubowska przywołuje tekst Lecha Grabowskiego, który charakteryzuje miejską codzienność jako tłum *uśmiechniętych lalek, eleganckich manekinów i ich malowanych atrap (...)* i nazywa to zjawisko *odurzającym fantomem* – określeniem, które Jakubowska odnosi również do *Illuminowanej*. Wspomniana już fragmentacja ciała rzeźby związana z cielesną autoanalizą Szapocznikow zostaje wpisana w proces fragmentacji i uprzedmiotowienia ciała w kulturze – aspekt zwiualizowany uwarstwionym funkcjonowaniem rzeźby w przestrzeni filmowej, która niejako ożywia rzeźby, wpisując je w tkanę miasta całkowicie pozbawionego ludzkiej aktywności. Ożywienie to przybiera charakter fantomatyczny, postaci-rzeźb ani to ożywionych, ani martwych, raczej lokujących się w kategorii pomiędzy, czyli nie-żywych. Ich ambiwalentny status bytowy przejawia się również w tym, że film Włodarczyk trafnie wizualizuje i uruchamia trop nieważkości, pragnienia pokonania siły grawitacji podjęty przez kilkoro badaczy, a ostatnio właśnie przez Jakubowską. Badaczka pisze o filobatyzmie rzeźb Szapocznikow, pragnieniu unoszenia się w przestrzeni, pokonania prawa grawitacji, przywołując między innymi słowa Mary Russo, dla której filobatka to *wcielenie kobiecości, dla której bycie „tam na górze” oznacza bycie „gdzieś tam na zewnątrz”, „poza”, „gdzie indziej”*. *Podjeżdża ona ryzyko, które jest ceną za opuszczenie sfery bez-*

*pieczeństwa*²⁶. Filmowy obraz staje się płaszczyzną podjęcia takiego ryzyka, „wykroczenia przeciw prawu ciężenia”, balansowania na otwartych kondygnacjach łódzkich kamienic, widmowego pokonywania ulicznych korytarzy. Jeśli forma rzeźby pt. *Podróż*, jak chce Jakubowska, jest zapisem jednego z owych wykroczeń, to w filmie zostaje ono zmobilizowane, uczasowione i realizowane właśnie – *nomen omen* – w podróży przez miasto.

W innej sekwencji ujęć ekran zostaje szczelnie wypełniony, a nawet utożsamiony z powierzchnią rzeźby, a dokładnie z fragmentem twarzy – ustami. Takie maksymalne zbliżenie nie tylko pozwala niejako haptycznie doświadczyć materialności rzeźby, ale przede wszystkim generuje wrażenie intymnego zbliżenia z jej powierzchnią, którą można określić jako skórę rzeźbiarskiego, wskrzeszonego filmem ciała: detal szczelnie wypełniający ekran – jaskrawe, mięsiste usta – niemal go dotyka w nacechowanym erotycznie pocałunku. Jak widać, wizualizacja rewiduje stosowność kategorii językowych używanych w opisie. Zbliżenia ust w ich rzeźbiarskiej materialności wylaniają afektywny, emocjonalny charakter rzeźby, dodatkowo modelowanej przez medium filmu. O afektywnym znaczeniu zbliżenia pisał teoretyk filmu Béla Balázs, który dowartościowując rolę zbliżenia twarzy, twierdził, że także bliskie ujęcie nieożywionego obiektu stanowi gest antropomorfizujący, ukazujący ekspresyjną twarz rzeczy²⁷. Tutaj dochodzi do nałożenia się porządków ludzkiej twarzy i twarzy obiektu. Z kolei Gilles Deleuze, nawiązując do Balázsa, określił zbliżenie twarzy mianem obrazu-uczucia lub obrazu-afektu, który w przypadku tego filmu jest afektem rzeźbiarskiego fantomu, indeksalnie, poprzez odlew zapożyczającego cielesność realnej osoby, również samej artystki²⁸. Znamienne, że Balázs i Deleuze nie postrzegają twarzy jako skadrowanego fragmentu, lecz jako pełnię pozbawioną relacji z przestrzenią. W przypadku zbliżeń fragmentów twarzy w rzeźbach Szapocznikow, częstokroć właśnie samoistnych *obiektów utwarzonych*²⁹, dochodzi do spotęgowania owej estetyki ekspresyjnej samowstarczalności, siły paradoksalnego skończonego fragmentu w afektywnym obrazie, który zdaniem Deleuze’a określa „moc i jakość”, a w kategoriach Peirce’owskich charakteryzuje go największy stopień prymarności, czyli beżpośredniości. W tym sensie proponowane tu aspekty filmu *Ślad* wyjątkowo efektywnie wydobywają szczególnie rys życia dzieła sztuki, sugestywnego w swojej przekładającej się na znaczenie formie, balansującego między reprezentacją ciała, życiem artystki i jej zbliżaniem się ku śmierci; film stanowi tu laboratoryjne środowisko – poszerzone pole funkcjonowania dzieła sztuki performującego swoje znaczenie.

„Nieświadomość” dzieła

Interpretacje dzieła sztuki w środowisku filmowym nie tylko animują czy ożywiają dzieła sztuki przez osadzenie ich w szerszym polu czasoprzestrzennym, ale też proponują wizję jego niewidocznej – choć sygnalizowanej formalno-znakowymi elementami dzieła – infrastruktury. Owo uwarstwienie mogą stanowić zwiualizowane pokłady pamięci, wyobrażeń, marzeń sennych konstytuujące nieświadomość, szczególnego rodzaju (im)puls dzieła sztuki.

W filmie Bogdana Dziworskiego pt. *Sen* (1987), poświęconym niezatytułowanemu dziełu Zbigniewa Beksińskiego z 1974 r., elementy *tableau vivant* jako to, co scenograficzne, uzyskują bardzo szerokie pole złożonej widzialności o struktu-

rze marzenia sennego, pełnej niespójności, przemieszczeń, pięknie narracyjnych i estetycznych³⁰. Głównym motywem obrazu Beksińskiego jest dziwny obiekt, który można określić jako hybrydę – sarkofago-kołyskę, nad którą pochyła się zakapturzona postać. Znajduje się ona w przestrzeni ogrodzonej murem, z ledwie widocznym między jego krawędzią a brzegiem płótna niebem oraz rodzajem krucyfiksów na murze. Obraz, ujęty w ramę, pojawia się na początku i końcu filmu, „ramując” go temporalnie i przestrzennie – jest on zatem punktem wyjścia i dojścia, ramą dla swobodnie rozwijającego się, zwizualizowanego kolażu wirtualnych ujęć, wydarzeń i skojarzeń. Na film składa się sekwencja pozornie ze sobą niezwiązanymi ujęć i wątków. Znamienne że na samym początku pochyłona nad sarkofago-kołyską postać (śmierć?) zostaje skojarzona z fotograficznym ujęciem dziecka w łonie matki – zestawienie to kondensuje znaczenie głównego motywu. W kolejnych ujęciach widzimy sylwetkę chłopca tańczącego breakdance na tle rozświetlonych drzwi, zimowy pejzaż, zbliżenie źrenicy oka, dwóch mężczyzn pochyłających się nad stołem-platformą na kołach, klauna nerwowo przechadzającego się po ponurym, skąpo urządzonym pokoju, blokowiska, akrobatę, nieznaną parę tańczącą tango, karetę płonącą w ponurej, niemal gotyckiej atmosferze nocy etc. Wątki te powracają w dalszych częściach filmu, jakby w swojej kontynuacji; na przykład blokowisko to miejsce zamieszkania Beksińskiego, którego widzimy z zewnątrz, stojącego przy oknie, a potem frontalnie w planie bliskim, skierowanego do widza. Motyw sarkofago-kołyski pojawia się dwukrotnie w trakcie filmu jako konkretny przedmiot w odmiennym kontekście – znamieną jest zwłaszcza scena w gotyckiej aurze nocy, gdy obiekt zaczyna się kołysać i z jego wnętrza wylatują kruki, po czym płonie w ogniu. W następnej scenie kołyskę widzimy w ciemnym pokoju, stopniowo wypełniającym się przedmiotami, z rozświetlonym oknem, które w płynnym przejściu międzyujęciowym okazuje się widziane nie od wewnątrz, ale z zewnątrz. Wreszcie kolejna sekwencja składa się z dalekiego ujęcia blokowiska, zbliżenia oka (prawdopodobnie artysty) oraz Beksińskiego ukazanego fragmentarycznie, od tyłu, przy pracy nad innym obrazem. W pewnym momencie malarz odwraca się, spogląda ponuro w kierunku widza i niespodziewanie wykrzywia twarz w rozpaczliwym grymasie (z towarzyszącym przenikliwym krzykiem), który zostaje zatrzymany w stopklatce. Dalej widzimy zbliżenie plakiety z napisem „Beksiński, 1929-”, która sugeruje życie z jednoczesną nieuchronnością śmierci. Cięcie montażowe przenosi nas znów w przestrzeń obrazu malarskiego, którego wcześniejsza infrastruktura filmowa jest sygnalizowana jedynie przez dźwięk skrzypiącej kołyski. W rezultacie wewnętrzna, zasadnicza partia filmu, zwłaszcza gdy główny motyw jest cytowany bezpośrednio, komunikuje przestrzeń filmowego snu z obrazem, zagęszczając i różnicując wizualność filmu i generując to, co Noël Burch określił jako *niespodziewane, przejściowe współzamieszkiwanie dwóch trybów reprezentacji*³¹, które tutaj można określić jako czasoprzestrzennie poszerzone, a raczej pogłębione pole dzieła oparte na strukturze marzenia sennego jako procesu leżącego u jego genezy. Film stanowi zatem propozycję wydobycia głębokiej struktury dzieła, pozornie niezwiązanych ze sobą obrazów, fantazmatycznej autoprezentacji artysty, symptomatycznych zgęstnień i przemieszczeń, które mają się dokonywać w jego umyśle i budować złożony charakter ostatecznego dzieła, ale też umożliwić jego interpretacyjną, psychoanalityczną (re)konstrukcję, której wymiar ma zapewne charakter egzystencjalny, oparty na poczuciu nieuchronnego

zmierzania ku śmierci. Sfilmowane płótno Beksińskiego nadzoruje, domyka ciało filmu, stanowi dla niego ramę, a jednocześnie wirtualnie obecną w pamięci widza powierzchnię, której film stanowi ekstensję, pole obrazu poddane czasoprzestrzennemu różnicowaniu. Sięgając po rozważania Deleuze'a, można też rzec, że film stanowi tu fałdę obrazu, jego uzewnętrznione i zaktualizowane wirtualnie potencjalne wnętrze; jest to również przestrzeń tego, co wirtualne i konstytutywne dla obrazu, choć działające w niematerialny sposób³². Propozycja Dziworskiego wychodzi też naprzeciw słowom Beksińskiego o snach jako podstawie wielu jego dzieł, ale też – niezależnie od nich – pozwala na myślenie o filmie jako o laboratorium wirtualnych warstw wizualności, psychicznego przeszczepu z artysty w obraz, w którym udzielony mu materiał podlega osobliwemu przepracowaniu.

Dziworski jest również autorem filmu pt. *Obraz* (1979), w którym wizualizuje proces powstawania dzieła anonimowej artystki uwzględniający postrzeżenia i modelujące je stany emocjonalne poprzedzające malowanie. W długiej sekwencji czarno-białych ujęć przedstawiających główną bohaterkę, jej codzienne czynności i widoki z okna jej mieszkania, różnicowanych pozbawionym czasoprzestrzenną płynnością montażem z niespodziewanymi cięciami, zwolnieniami obrazu, nic poza precyzyjnym kadrowaniem i kompozycją wewnątrzkadrową nie zapowiada filmu, który miałby dotyczyć sztuki. Film ten przywołuje na myśl realizacje Chantal Akerman, w których, jak się wydaje, *nic się nie dzieje*³³. Ich oglądowi towarzyszy uczucie nudy i marazmu, beznadziei i zwyczajności; to pozornie niezwiązane ze sobą obrazy, nie składające się w sensowną narrację, potencjalne wspomnienia z nie wiedzieć czemu rejestrowanej rzeczywistości. Dziworski, tak jak Akerman, środkami filmowymi zmusza do silniejszego odczucia czasu, a długa sekwencja postrzeżeń, stanów emocjonalnych i czynności głównej bohaterki prowadzi do końcowego przystąpienia do malowania obrazu – sceny oddanej już w kolorze. Malarka zrywa się z łóżka i znika w pomieszczeniu, po czym kolejne ujęcie pokazuje już przebraną kobietę przed białym płótnem, w zwolnieniu rozpoczynając malowanie. Przebitki wcześniejszych postrzeżeń – pionowa konstrukcja bloku i czarne ścieżki odcinające się od pokrytych śniegiem trawników oraz czarne ptaki – wyznaczają zasadniczą strukturę obrazu. Jednak ostatecznie, gdy wydaje się, że został już skończony, artystka zamalowuje go białą farbą i ucieka w kierunku kamery. Film nie kończy się zatem jednoznacznie; dominuje w nim niezdecydowanie, nierozstrzygalność i melancholijna niemożliwość udanej symbolizacji.

Z podobnym, choć rozwiązaniem w inny sposób aspektem relacji film – dzieło sztuki mamy do czynienia w znanej realizacji Andrzeja Papuzińskiego *Bykowi chwała* (1971). Przedmiotem analizy nie jest tu pojedynczy obraz, lecz wyobraźniowy, historycznie zorientowany horyzont twórczości Franciszka Starowieyskiego, *mariaż twórcy z jego twórczością*³⁴, jak napisano w jednym z opracowań. Obraz filmowy stanowi płynną płaszczyznę współistnienia ontologicznie odrębnych, a jednocześnie uzupełniających się, często współwystępujących w jednym kadrze lub ujęciu porządków – tego, co rzeczywiste, tego, co wyobrażone, tego, co scenograficznie skonstruowane oraz dopełniających filmowy kolaż prac artysty, które są rezultatem różnicującego połączenia elementów tych porządków. Heterogenicznemu statusowi obrazu filmowego odpowiada złożone uwarstwienie historyczne, wskazujące na nierozzerwalny związek współczesnej twórczości artysty z estetyką i światopoglądem baroku, co zresztą przyznawał on sam, antydatując

swoje dzieła o 300 lat. Ikonograficzną barokowość kształtują liczne artefakty z epoki, zwłaszcza nasycone znaczeniowo motywy wanitatywne: świeca, czaszka i liczne zegary. Już na tym poziomie pojawia się kwestia relacji między życiem (tym fizycznym i tym fantazmatycznym) i śmiercią, żywotnym, dynamicznym obrazem i treściowym zaangażowaniem w przemijanie. W wymiarze fizycznym staje się to wyraźne w scenie, w której artysta leży nieruchomo na stole operacyjnym, martwy, podczas gdy w tle na ścianie, za sprawą projekcji tylnej, pojawiają się kolejne precyzyjne rysunki anatomiczne. Specyfika filmowego obrazu Papużyńskiego leży jednak zwłaszcza w intensywnej eksploatacji środków filmowych dla osiągnięcia wrażenia nierozzerwalności i przenikalności wyżej wspomnianych porządków, uwidaczniających złożoność widzenia jako tego, co widzialne i tego, co wirtualnie (fantazmatycznie, mnemicznie) widzialność konstruuje. Reżyser w dużej mierze rezygnuje z cięć montażowych na rzecz płynnych przejść międzykadrów, opartych na zanikaniu i przenikaniu, oraz superpozycji kadrów. Montaż wewnątrzkadrowy opiera się również na projekcjach tylnych animujących wizualność tła. Wzajemne przenikanie się kadrów nie polega, jak twierdził jeden z krytyków, na arbitralnych skojarzeniach, lecz na analogiach form i tych form przenikaniu oraz remediacji z porządku filmowej konstrukcji rzeczywistości do mediowanego przez film porządku obrazu w sztuce Starowieyskiego³⁵. W istocie bowiem audiowizualna sfera filmu ujawnia to, co konstytuuje finalny rezultat pracy artysty. Za przykład może tu posłużyć scena, w której półnaga postać kobieca wyłania się z rysunku przedstawiającego kobietę z ramionami w kształcie skrzydeł ważki. Kiedy indziej okrągła forma dwuokularowej lornety przechodzi w rysunek dwóch kręgów mapy świata lub formę barokowego zegara widocznego w zbliżeniu, która przegradza się stopniowo w kolejnym ujęciu w okrąg wyznaczający narysowaną przez Starowieyskiego konstelację byka. Towarzyszy temu zmienna, stopniowo upodmiotowiana perspektywa widzenia w kolejnych ujęciach. Początkowo artysta jest widziany niewyraźnie, w tle wspomnianej już lornety. Następnie oglądamy mapę, a wreszcie oko kamery przyjmuje perspektywę artysty rysującego coś przy biurku, którą odczytujemy jako taką ze względu na dłonie widoczne przy dolnej krawędzi kadru. W kolejnym ujęciu ponownie dochodzi do pęknięcia perspektywy widza i artysty, którego widzimy już w planie pełnym. To zróżnicowanie perspektyw odpowiada możliwemu zróżnicowaniu podmiotowej identyfikacji z okiem kamery w trakcie całego filmu. Końcowa scena, ukazująca artystę unoszącego się wraz z podobną postacią na trapezie, na tle rycin, rysunków i pism, wskazuje na wielowarstwową strukturę funkcjonowania dzieła między artystą i widzem, poszerzoną o warstwę heterogenicznej czasowości, barokowej teraźniejszości, z której wyłania się i którą jednocześnie konstytuuje dzieło sztuki. W rezultacie film Papużyńskiego stanowi propozycję analizy dzieła jeszcze przed jego ostatecznym wzośnięciem w formę, w postaci organicznie z nim związanego, wyobraźeniowego horyzontu artysty. Jednocześnie przedstawia artystę przy pracy, jak i – do pewnego stopnia – w pracy, czyli w dziele, zanurając go w Deleuze'owskim krystalicznym obrazie czasu, konstrukcji jego introspekcyjnego, fantazmatycznego spojrzenia, które może – ale nie musi – zostać zawłaszczone przez widza. Można powiedzieć, że dzieło czerpie „życie” z wyobraźeniowego potencjału artysty, jednocześnie wchłaniając go w wirtualną fałdę obrazu filmowego i niosąc go – niczym kobieca skrzydłata

postać – w czasie i przestrzeni. O tak zdiagnozowanej próbie poszukiwania języka filmowego, który byłby jednocześnie archeologią historycznej wizualności, świadczą również słowa Papuzińskiego; niech posłużą za podsumowanie analizy jego filmu: (...) *staraliśmy się – mówił reżyser krótko po realizacji tego obrazu – wyrazić związki z barokiem nie tylko przez rekwizyt, ale poprzez poszukiwanie języka piktorialnego. Wraz z operatorem filmu Stanisławem Śliskowskim chcieliśmy wyciągnąć konsekwencje z istnienia takiego języka w malarstwie, z faktu, że kiedyś powszechnie się nim posługiwano. Ten ówczesny sposób mówienia obrazem (proszę zwrócić uwagę, że teraz znów kształtują taki język środki masowego przekazu), który kiedyś powszechnie rozumiano, stał się obecnie czytelny tylko dla niewielu specjalistów. Jednak współczesny film, któremu ten język wizualny jest najbardziej pokrewny (jest jego ukrytym antenatem), nie chce z niego korzystać. Jednym ze środków, którego użyliśmy w tym sensie, było złamanie rzeczywistej skali przedmiotów i osób. Zabieg ten sam w sobie pozbawia przedmioty realności w rozumieniu bazinowskim, czyni je czystym obrazem* ³⁶.

Zakończenie

W powyższych analizach starałem się wskazać wybrane sposoby funkcjonowania dzieła sztuki w „kreacyjnym” filmie dokumentalnym, oddalającym się od tradycyjnie pojmowanego dokumentu jako stosunkowo obiektywnej prezentacji rzeczywistości na rzecz zsubiektywizowanej próby wydobycia wirtualnego potencjału dzieła ufundowanego w jego formie i związanym z nią znaczeniu. Usiłowałem pokazać wybrane obszary, w których film o sztuce, rzecz jasna z różnym efektem, stanowi owocne środowisko i laboratorium funkcjonowania obrazu, a szerzej – dzieła sztuki, często sprawdzające rozmaite intuicje, skojarzenia i formacje dyskursywne. Jak zauważyłem, film może uczynić widzialnym to, czego wcześniej nie mogliśmy dostrzec, a co – jeśli filmowa diagnoza jest trafna – już zawsze tam było i stanowiło element recepcji lub procesu powstawania dzieła. Jeśli rację miał Siegfried Kracauer, pisząc, że film *skutecznie pomaga nam w odkrywaniu materialnego świata i jego odpowiedników psychofizycznych* ³⁷, to film o sztuce pozwala właśnie odkrywać – choć bywa że jednostronnie i niewyczerpująco – owe psychofizyczne, czyli materialne i wirtualne aspekty dzieła sztuki. Skoro struktura dzieła sztuki konstituuje nie tylko jego naoczną widzialność, ale i wizualność gromadzącą szereg wirtualnych warstw aktualizowanych w odbiorze, które uwzględniają horyzont widza i mogą też zostać zwrotnie przetłumaczone jako re-konstrukcja horyzontu artysty, to wydaje się, że film pozwala na uwidocznienie złożonych zależności między tymi porządkami – porządkami, które w bezpośrednim, aurytycznym oglądzie w dużej mierze muszą pozostać w stanie niez wizualizowanego wyobrażenia lub przyjąć postać tekstu werbalnego. Każdy taki film stanowi propozycję oglądu dzieła jako interpretacji, z którą widz filmu może, ale nie musi się identyfikować. Co więcej, możemy mieć do czynienia z konfliktem między oferowanym przez film doświadczeniem dzieła a naszym własnym doznaniem, wynikającym z niego znaczeniem lub dostępną nam o nim wiedzą. Niemniej, niezależnie od konkretnych przypadków takiego konfliktu, film jako aparatura poszerzająca (audio)wizualne pole obrazu potrafi rozspójnić uznane za pewnik narracje, ożywić nie tylko dzieło sztuki, ale i dyscyplinę historii sztuki. Jak to ujęła Angela Dalle

Vacche, *historia sztuki nie może sobie więcej pozwolić na ignorowanie studiów nad filmem, bowiem narodziny filmu na zawsze zmieniły znaczenie słów „sztuka”, „medium” i „historia”*³⁸. Dzieło sztuki pojawiające się czy też – w szerokim znaczeniu tego słowa – ożywione na ekranie zmusza do ponownego przemyślenia jego znaczenia, sposobu funkcjonowania i doświadczenia oraz tego, co łatwo pominąć bądź przeoczyć, bowiem znajduje się poza porządkiem widoczności, w jego wirtualnym, poszerzonym polu.

FILIP LIPIŃSKI

¹ Słowa te, pochodzące ze słynnego manifestu wybitnego belgijskiego twórcy filmów o sztuce, były niejednokrotnie cytowane w tekstach dotyczących tej materii. Zarazem jednak wydaje się, że w zależności od tekstu, który „podpisują”, każdorazowo nabierają odmiennej treści. Zob. P. Haesaerts, *Od malarstwa do filmu*, druk w materiałach VI Zakopiańskiego Przeglądu Filmów o Sztuce, Kraków 1973.

² P. Klee, *Wyznanie twórcy*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977, s. 287-292.

³ Precyzyjne oszacowanie liczby filmów powstałych w okresie PRL-u jest trudne. W trakcie pracy nad projektem, kwerend archiwalnych i przeglądu literatury udało się ustalić ok. 1150 tytułów. W Polsce pojawiały się katalogi filmów o sztuce, jednak ich listy tam zawarte są niepełne i ograniczone danym przedziałem czasowym, wytwórniami etc. Zob. np. *Indeks filmów wyprodukowanych w latach 1946-1985*, Wytwórnia Filmów Oświatowych, oprac. T. Paliński, Łódź 1986. T. Balant, Z. Czeczot-Gawrak, *Filmy o sztuce i kulturze artystycznej*, Warszawa 1979.

⁴ Wiele problemów z tym związanych omówiono w: *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013 (w tym tomie zwłaszcza: S. Czyżewski, *Film dokumentalny – kreacja rzeczywistości ekranowej*, s. 233-245).

⁵ Zob. np. A. Morstin-Popławska, *Słownik filmu*, hasło: *Dokumentalny film*, <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/dokumentalny-film/272> (dostęp: 10.07.2016). Dotychczas najciekawszą publikacją w języku polskim poświęconą analitycznym aspektom filmu o sztuce – a dokładniej jego „funkcji wyjaśniania” – jest praca Małgorzaty Hendrykowskiej *Elementy wyjaśniania w filmie o sztuce*, Poznań 1988.

⁶ Historia zakopiańskich przeglądów została omówiona w: B. Śęczkowska, L. Sosonowski,

Przygody filmu ze sztuką. Z dziejów zakopiańskich przeglądów, Kraków 1986.

⁷ Pojęcie „poszerzonego pola” (*expanded field*, niekiedy tłumaczone jako „rozszerzone”) wprowadziła do dyskursu historii sztuki Rosalind Krauss w kontekście analizy rzeźby. Zob. R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, w: tejsze, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge 1986, s. 277-290. Dla zilustrowania tego układu sięgnęła po schemat strukturalistycznego kwadratu semiotycznego, w strukturalizmie określanej jako „grupa Piageta”; odwoływał się do niego Algirdas Greimas i potocznie jest też nazywany jego nazwiskiem. Schemat ten umożliwia poszerzenie dialektyki opozycji binarnych, tworząc poszerzone pole oparte na osiach par przeciwstawnych pojęć wyrażonych pozytywnie (górną oś złożoną) i ich negacji (dolną oś neutralną). Tutaj traktuję pojęcie poszerzonego pola nieco swobodniej, choć ma ono również charakter pojęciowy (obok estetyczno-percepcyjnego czy fenomenologicznego). Na przykład wirtualność (więcej o tym poniżej) traktuję jako pojęcie określające sferę pomiędzy tym, co materialne i tym, co idealne (niezwiązane z materialną rzeczywistością) – jest ono przydane dziełu jako niewidzialne, a jednocześnie w filmie wkracza w strefę widzialności, w obu przypadkach pozostając w szerokim polu wizualności; jest ono również między tym, co należy do dzieła, a tym, co wynika z jego recepcji. Poszerzone pole dzieła w filmie o sztuce (a nawet jako film o sztuce) musi w każdym przypadku być zakreślane od nowa, bowiem jego współrzędne są zmienne.

⁸ *Webster Third New Dictionary Unabridged* (1993), hasło *virtual* (za: A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012, s. 20). Szczegółowo pojęcie wirtualności i jego implikacje dla analizy sztuki

- ki omawiam w: F. Lipiński, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2010.
- ⁹ Zob. H. Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, tłum. R. J. Weksler-Waszkinel, M. Drwięga, Kraków 2006.
- ¹⁰ A. Friedberg, dz. cyt., s. 256.
- ¹¹ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 259.
- ¹² Zob. E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975.
- ¹³ Zob. J.-L. Baudry, *The Apparatus. Metapsychological Approaches to the Impression of Reality on Cinema*, w: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, New York – Oxford, red. G. Mast, M. Cohen, J.-L. Baudry, 1992, s. 690-707 (por. wyd. polskie w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992); Ch. Metz, *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema* (fragmenty), w: tamże, s. 730-745.
- ¹⁴ A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2007, s. 247.
- ¹⁵ Brigitte Peucker pisze, że źródół *tableau vivant*, czyli żywego obrazu powtarzającego obraz malarski, należy upatrywać w XVIII-wiecznej koncepcji teatru Denisa Diderota. Chodzi tu o serię następujących po sobie obrazów, gdy aktorzy po kolejnych zwrotach akcji tworzyli grupę przypominającą kompozycję malarską i w takim „płodnym” momencie zamierali w bezruchu, w *tableau* przedłużając ważny dla fabuły moment. Zob. B. Peucker, *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*, Princeton 1995, s. 143-146. Właściwe *tableau vivant*, czyli inscenizacja obrazu malarskiego złożona z żywych postaci, było bardzo popularne w XIX w., choć jedną z pierwszych prób była inscenizacja obrazu Jean-Baptiste’a Greuze’a *L’accorde de village* w widowisku *Les Noces d’Arlequin* w Paryżu w 1761 r. Na ten temat zob. M. Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995, s. 71.
- ¹⁶ Zob. S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 2009, s. 100.
- ¹⁷ W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.
- ¹⁸ Zob. A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, red. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Kraków 2015.
- ¹⁹ P.-A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, New York 2007 (ze wstępem G. Didi-Hubermana).
- ²⁰ B. Peucker, *Dutch Realism. Vermeer, Greenaway, Wenders*, w: tejsze, *The Material Image. Art and the Real in Film*, Stanford 2007, s. 30.
- ²¹ Na temat koncepcji wielości rzeczywistości i strefizmu Chwistka zob. np. I. Jakimowicz, *Witkacy, Chwistek, Strzebiński. Myśli i obrazy*, Warszawa 1978, s. 23.
- ²² L. M. Sager Eidt, *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*, Amsterdam – New York 2008, s. 56.
- ²³ B. Peucker, *Dutch Realism...* dz. cyt., s. 31.
- ²⁴ Zob. omówienie krytyki obrazu w: M. Smołańska-Byczuk, „Dziwny ogród” *Józefa Mehoffera. Topografia interpretacji*, w: *Wielkie dzieła, wielkie interpretacje*, red. M. Poprzeczka, Warszawa 2007, s. 191-202.
- ²⁵ Zob. A. Szapocznikow, *Róbmy rzeźby tak ustawione w przestrzeni, aby można było wokół nich tańczyć*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 25, s. 5.
- ²⁶ A. Jakubowska, *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań 2008, s. 171.
- ²⁷ B. Balázs, *The Face of Man*, w: *Film Theory and Criticism*, dz. cyt., s. 260-267.
- ²⁸ G. Deleuze, dz. cyt., s. 107.
- ²⁹ Tamże, s. 109.
- ³⁰ Na temat struktury marzenia sennego zob. Z. Freud, *Praca marzenia sennego. Wykład XI*, w: tegoż, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kemperówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1984, s. 188-199.
- ³¹ N. Burch, *Building a Haptic Space*, cyt. za: B. Peucker, *Dutch Realism...* dz. cyt., s. 30.
- ³² Najważniejsza publikacja Deleuze’a na temat fałdy to: G. Deleuze, *Falda. Leibnitz a barok*, tłum. S. Królak, Warszawa 2014.
- ³³ Zob. I. Margulies, *Nothing Happens. Chantal Akerman’s Hyperrealist Everyday*, Durham – London 1996.
- ³⁴ B. Sęczkowska, L. Sosonowski, dz. cyt., s. 43.
- ³⁵ Zob. M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 74.
- ³⁶ Wypowiedź Andrzeja Papuzińskiego cytowana za: M. Jazdon, *Film wobec innych sztuk* (broszura), s. 9, <http://www.filmotekaszkolna.pl/uploaded/lessons/broszura/7b5784-da.pdf> (dostęp: 2.05.2017).
- ³⁷ S. Kracauer, dz. cyt., s. 318.
- ³⁸ A. Dalle Vacche, *Introduction*, w: *The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*, red. tejsze, New Brunswick – London 2003, s. 4.