

Obrazy światłem malowane w filmach Dereka Jarmana

KONRAD CHMIELECKI

***Painting with light* w procesie tworzenia obrazu filmowego**

Bez światła nie byłoby obrazu. Tak pokrótce można podsumować bezustanne spory, które toczą się między operatorami filmowymi na temat roli światła. Czy można za jego pomocą budować jedynie nastrój rejestrowanej sceny, uzyskiwać światłocien przeniesiony z dzieła malarskiego, czy światło potrafi również coś więcej, zawiera symbolikę, która pozwala na stworzenie specyficznego języka komunikacji wizualnej? Niewątpliwie dla uzyskania możliwości takiej komunikacji duże znaczenie ma barwa światła, w której wielu autorów zdjęć filmowych poszukiwało znaczenia.

Książka *Painting with Light* Johna Altona, oprócz wielu szczegółów technicznych na temat aparatury oświetleniowej, jaką posługiwał się operator w latach kształtowania się amerykańskiego kina *noir*, zawiera także materiał ikonograficzny z licznymi komentarzami, który uświadamia, że istota *painting with light* polega na wyznaczeniu wzajemnych relacji światła i cienia. Pewną część rekwizytów ukrywa się w mroku, a pewną wydobywa przez punktowo skierowany strumień światła. Ustawienie tego strumienia buduje atmosferę obrazu. Jako przykład można podać efekt „tajemniczego oświetlenia” (*mystery lighting*) uzyskiwanego w wyniku umieszczenia źródła światła na wysokości podłoża, na którym stoi postać filmowana¹. Taktyka taka była wykorzystywana w filmie ekspresjonistycznym i kinie czarnym. Miała wpływ na dalszy rozwój sztuki operatorskiej.

W artykule *Some Visual Motifs of Film Noir* Janey A. Place i Lowell S. Peterson piszą, że pojęcie filmu *noir* można odnieść do stylu wizualnego tworzącego nastrój klaustrofobii, paranoi, rozpacz i nihilizmu. Fotograficzny styl *noir* polega bowiem na anty-tradycyjnym oświetleniu i pracy kamery. W latach 40. w kinematografii amerykańskiej dominuje styl wysokiego klucza (*high key*). Relacja między oświetleniem kluczowym i ekspozycyjnym jest równomierna, żadne z nich nie przeważa, co daje wrażenie „realistycznego” widzenia ukazywanej rzeczywistości. Natomiast film *noir* posługuje się stylem niskiego klucza (*low key*). Relacja między oświetleniem kluczowym i ekspozycyjnym daje silne kontrasty światła oraz cienia, które powodują dominację czerni w obrazie. Twarze aktorów, wnętrza i pejzaże miejskie toną w mroku, co daje efekt tajemniczości.

Tradycyjne ustawienie świateł (*three-quarter lighting*) zastąpiono różnymi kombinacjami trzech rodzajów oświetlenia: ekspozycyjnego albo wypełniającego, kluczowego i konturowego, które dają nieoczekiwane relacje światła oraz ciem-

ności. Eliminacja oświetlenia ekspozycyjnego powodowała, że przestrzenie w obrazie filmowym tonęły w ciemności. Oświetlenie kluczowe podążało za aktorem lub po jednej jego stronie, dając efekt *kick light*. Umieszczenie wysoko lub nisko źródła światła tworzyło nienaturalne cienie na twarzach aktorów i we wnętrzach. Zdjęcia nocne nie były realizowane metodą tradycyjną (*day-for-night*), ale powstawały rzeczywiście w nocy (*night-for-night*), przy użyciu kolorowych filtrów². Ze względu na zastosowane środki techniczne przedstawiona rzeczywistość w kinie czarnym opiera się na stałej opozycji „dużo cienia – mało światła”, eksponowaniu twarzy aktorów w niskim kluczu, cieni na ścianach i na przewodzie głębi ostrości, uzyskiwanej dzięki zastosowaniu obiektywów szerokokątnych, które deformowały przestrzeń i tworzyły efekt zamkniętego uniwersum.

Painting with light („malowania światłem”) polega na tworzeniu zdjęć opartych na dużym kontraście światła i cienia, przy odwołaniu do określonej konwencji estetycznej przypisywanej w tym wypadku malarstwu Caravaggia, de La Toura i Rembrandta. To właśnie w twórczości wymienionych malarzy barokowych koncepcja *painting with light* nabiera szczególnego znaczenia, gdyż ukazuje źródła estetyczne w kreatywnym wykorzystaniu oświetlenia opartego na niskim kluczu. Z tego właśnie powodu przedmiotem analizy nie będzie ani *film noir*, ani kino ekspresjonistyczne, ale filmy Dereka Jarmana. Wybrane przykłady przedstawiają bowiem proces transformacji malarskich środków wyrazu na strukturę obrazu filmowego. *Painting with light* odnosi się więc do zabiegów „malowania światłem” w sensie dosłownym, tak jak miało to miejsce w obrazach wspomnianych malarzy barokowych, ale za pomocą filmowych środków wyrazu.

Estetyka „naturalnego” światła w *Caravaggu* Dereka Jarmana

Obrazy Michelangela Merisi da Caravaggio należą do najbardziej niezwykłych zjawisk w historii sztuki. Choć problematyka światła pojawia się w jego twórczości stosunkowo późno, przesądziła jednak w sposób istotny o wymiarze dzieł malarskich tego artysty. Światło tworzy tutaj centrum estetyczne obrazu, organizuje abstrakcyjną, niemal pierwotną strukturę, wyznaczając tym samym jego treści narracyjne i symboliczne. Sceny nocne pojawiały się już w malarstwie XV i XVI wieku, ale nowatorstwo Caravaggia polega na tym, że uczynił on ze światła jeden z najważniejszych środków ekspresji malarskiej i umieścił problematykę z nim związaną w centrum swojego programu artystycznego³.

Sceny przedstawione na płótnach malarza z lat 1600-1606 toną w mroku, z którego silny snop światła wyrywa semantycznie istotne szczegóły i motywy. Na obrazach tych niektóre rekwizyty są zupełnie niewidoczne, tak jakby malarz troszczył się o oświetlenie tylko głównych postaci jasnym punktowym światłem. W innych przypadkach detale zostają oddane z ogromną precyzją, z dużą liczbą naturalistycznych szczegółów i zachowaniem naturalnej wielkości. Elżbieta Wiącek przywołuje obraz *Meduzy* (1601) jako przykład wykorzystania techniki *trompe l'oeil* i zastosowanie owalnej, wypukłej tarczy, powodującej, że głowa przedstawionej na tym obrazie postaci zdecydowanie wynurza się z jego płaszczyzny i zajmuje przestrzeń przeznaczoną dla widza. Takie zabiegi stosowali później siedemnastowieczni manieryści w celu podkreślenia metamorfizmu obrazu, czyli subtelnych zmian następujących w nim w zależności od sposobu padania światła⁴.

Przytoczony przykład ujawnia, że Caravaggio miał świadomość zmian, które można wywołać w wyglądzie przedmiotu, zmieniając jego oświetlenie. Co więcej, rodzaj światła, jakie wykorzystywał, można określić jako światło sztuczne (*artificial light*⁵), ponieważ pochodziło ono ze źródła umieszczonego w pracowni malarza albo też było światłem księżyca⁶ wpadającym przez szczelinę w oknie, jak promień do *camera obscura*. Istnieją przesłanki, pochodzące ze szczegółowej analizy dzieł malarskich, które wskazują na to, że obrazy z dojrzałej fazy twórczości malarza powstawały w zaciemnionym atelier oświetlonym pojedynczym źródłem światła⁷, trudno jednak rozstrzygnąć, jakie było pochodzenie tego światła (naturalne czy sztuczne).

Film *Caravaggio* (1986) Jarmana, a po części również *The Tempest* (1979) i *War Requiem* (1989) można uznać za przejaw fascynacji estetyką światła Caravaggia i de La Toura. Artysta, przygotowując *Caravaggia*, studiował dwie prace teoretyczne na temat malarza. Jedną z nich była publikacja Waltera Friedlaendera *Caravaggio Studies*, a drugą późniejsza pozycja Howarda Hibbarda *Caravaggio*⁸. Struktura narracyjna tego filmu wydaje się prosta, jest on bowiem zbudowany z kilku sekwencji retrospektywnych koncentrujących się na powstaniu kolejnych obrazów malarza. Jarman konsekwentnie maluje światłem przywołując wizualne cytaty za pomocą środków wyrazu typowych dla filmu.

W *Caravaggiu* już od pierwszych scen akcja regularnie powraca do zaciemnionych pomieszczeń, gdzie snop światła wpada najczęściej przez wysoko umieszczone okno, rozświetlając twarze postaci jasnym, punktowym światłem. Takie oświetlenie możemy zaobserwować w scenie sprzedaży chłopca artyście. Rozpoczyna się ona od półzblżenia z oświetloną tylko jedną stroną jego sylwetki. Następnie widzimy zblżenie na rozrzucone na stole monety. Opisywana scena ma więc aspekt intertekstualny. Motyw liczenia pieniędzy pojawia się na obrazie Caravaggia *Powołanie św. Mateusza* (1599-1600). Podobnie jak we wspomnianym dziele scena ta prowokuje do przedstawienia reakcji zgromadzonych osób i wydobycia ich dramatycznych przeżyć za pomocą światła rozświetlającego ich twarze. Ten przykład ujawnia, że w *Caravaggiu* Jarmana intermedialne odwołania do dzieł malarskich są konstruowane nie tylko na zasadzie cytatu, ale również przez wykorzystanie analogicznych do przedstawionych w pracach malarza sposobów oświetlania i zachowania postaci.

Na obrazie Caravaggia wspomniana scena rozgrywa się przed domem celnika. Jarman rozkłada ją w filmie na poszczególne zblżenia. Obserwujemy więc braci, którzy są obecni przy sprzedaży najstarszego z nich, matkę (na jej twarzy pojawia się łza) i babkę (?) liczącą monety. Przedstawione reakcje wymienionych osób, ujawniające się w mimice i podkreślone światłem, stanowią o czytelnym odwołaniu do wspomnianego obrazu Caravaggia. Jednocześnie w scenie tej rozpoznajemy szczególny „inicjał światła” – podpis niejako samego malarza, którego postawa życiowa nieuchronnie przywodzi na myśl wybory dokonywane przez samego Jarmana.

Powołanie św. Mateusza jest obrazem, w którym jasna smuga światła wypływa z pojedynczego źródła, spoza przestrzeni płótna. To boczne światło jest charakterystyczne dla estetyki późnego Caravaggia, gdyż nadaje gestom i mimice postaci umieszczonych w centralnej części obrazu dramatyczny wyraz. Przedstawiona scena ukazuje ciemną tawernę, gdzie odbywa się liczenie pieniędzy prze-

znaczonych dla celnika. Jak ujmuje to Maria Popczyk, *światło wpada do mrocznej piwnicy ostro oświetlając twarz młodzieńca, jednak przede wszystkim opiera się na policzku i wyciągniętej ręce Chrystusa, co sprawia, że wzrok widza zostaje skierowany w stronę rysującej się w głębi twarzy zdziwionego Mateusza. Postaci widoczne są w zarysach, brak łagodnych przejść między oświetlonymi a ciemnymi partiami, a użycie scenicznego światła w połączeniu z żywą kolorystyką potęguje weryzm. Artysta nie różnicuje semantycznie światła na nadprzyrodzone i naturalne, ale używa światła sztucznego, oślepiającego płaską jaskrawością. (...) Światło sprowadzone zostaje do roli neutralnego, wręcz technicznego środka umożliwiającego obrazowe oddanie tej sytuacji*⁹.

O roli światła świadczy również gest artysty – bohatera filmu – przedstawiony w następnej scenie, kiedy Caravaggio przyprowadza chłopca do swej pracowni i otwiera okna. Wpadające z różnych stron światło stopniowo rozświetla przestrzeń atelier. Jak wynika z przytoczonego opisu, nie ma pewności, czy Caravaggio rzeczywiście posługiwał się sztucznym, czy naturalnym światłem. Jeśli nawet malarz korzystał z różnych źródeł światła, to za każdym razem chodziło o pewien szczególny rodzaj kształtowania oświetlenia, polegający na ciągłym podkreślaniu kontrastu między światłem i cieniem oraz wyraźnym oddzielaniu jasnych partii obrazu od ciemnych. Za pomocą światła naturalnego trudno uzyskać taki efekt, tym bardziej że w niektórych obrazach Caravaggia mamy do czynienia z jaskrawym, płaskim światłem charakterystycznym dla sztucznego źródła. Ten rodzaj oświetlenia można nazwać punktowym (*punctiform light*), wykorzystywanym w malarstwie jako silny środek ekspresji, zwłaszcza w scenach o dużym zabarwieniu emocjonalnym albo ładunku dramaturgicznym.

Vittorio Storaro w pracy *Writing with Light* pisze, że *linearny sposób rozchodzenia się (światła punktowego) w przestrzeni umożliwia wyraźne rozdzielenie sfery jasności i ciemności, implikując w ten sposób podziały pomiędzy: dobrem i złem, męskim i żeńskim, świadomym i nieświadomym, jak również tworząc naturalny konflikt w ruchu, który był początkiem wszystkiego. (...) W sztukach przedstawiających światło punktowe było często wykorzystywane w celu ujawnienia symbolicznej siły duchowej, a także dla zobrazowania absolutnej dominacji światła nad ciemnością, wiedzy nad ignorancją, Boga nad Szatanem*¹⁰. Interesujący może wydawać się fakt, że ilustracje do owego tekstu stanowią obrazy Caravaggia, tak jakby Storaro sugerował, że ten rodzaj światła występował w malarstwie włoskiego mistrza. Ale podobna sytuacja ma również miejsce w przypadku paragrafu poświęconemu światłu naturalnemu (*natural light*). Na podstawie materiału ikonograficznego umieszczonego we wspomnianej publikacji można wysnuć wniosek, że Caravaggio posługiwał się światłem naturalnym skierowanym punktowo, które należy odróżnić od światła sztucznego. W książce Storaro ustęp poświęcony temu rodzajowi światła został zobrazowany malarstwem Georges'a de La Toura.

W późnych obrazach Caravaggia: *Światło pada na postacie pod ostrym kątem. Źródłem światła w studio mogła być lampa olejna lub niewielkie, wysokie okno, wychodzące na północ. Okno nie miałoby szklanej szyby, lecz byłoby przestonięte arkuszem papieru nasączonym olejem lub tłuszczem zwierzęcym w celu nadania mu przezroczystości. Zapewniało to ciepłe, stałe światło idealne dla pracowni artystycznych*¹¹. Sugestia dotycząca wykorzystania przez Caravaggia światła naturalnego nie jest pozbawiona racji. Rzeczywiście, można z dużym



Wittgenstein, rež. Derek Jarman (1992)

prawdopodobieństwem przyjąć, że ciepły (żółtopomarańczowy) odcień światła przedstawiony na obrazach artysty jest wynikiem oświetlenia postaci światłem naturalnym. Jego punktowy charakter był natomiast efektem wysoko umieszczonych okien, które powodowały, że światło wpadało do pracowni malarza przez wąską szczelinę. Jednak w przywoływanej publikacji Storaro nie czyni podobnych uwag *expressis verbis*. Co więcej, cytowana sugestia na temat ewokowania siły duchowej przez światło ukazane na obrazach Caravaggia, mimo że symbolicznie uzasadniona, to jednak – w przypadku zestawienia z malarstwem pozbawionym patosu i dążącym do naturalizmu – wydaje się zupełnie nieuprawniona i może świadczyć o tym, że nie powinno się budować tak daleko idących związków interpretacyjnych między obrazami a tekstem umieszczonym w omawianej książce Storaro. Odpowiedź na pytanie o rodzaj światła stosowany przez malarza nie jest więc jednoznaczna, ale również sam film nie daje pod tym względem czytelnych wskazówek, choć niektóre sceny przedstawiają artystę przy pracy.

W następnych ujęciach filmu widzimy artystę siedzącego przy oknie i trzymającego na kolanach chłopca, który tuli głowę w jego ramionach. W omawianej scenie wpadające z okna światło również oświetla postacie, zostawiając rysunek na ich ciele. To jest właśnie ów „inicjał światła” charakterystyczny dla dojrzałego stylu malarza. Ten szczególny dla późnej fazy twórczości Caravaggia rodzaj operowania światłem rodził się stopniowo. W scenach przedstawiających młodość artysty obserwujemy kolejne zmiany charakteru światła, począwszy od złotej poświaty na ulicach Rzymu, kiedy artysta sprzedaje swoje ciało, podobnie jak dzieła, które tworzy. Symbolem tego okresu jest martwa natura, która pojawia się w filmie jako obraz – przedmiot transakcji handlowej. Mowa tutaj o *Koszu z owocami* (1597). Pomimo że przywołany obraz stanowi jedyną autentyczną martwą naturę Caravaggia i pochodzi z późniejszego okresu, wyjątkowo dobrze ukazuje przewagę żółtego tła i światła o tym samym kolorze, co świadczy o wpływie szkoły weneckiej. Caravaggio w latach 1584-1588 pobierał nauki malarstwa u Simone Peterzano, który z kolei był uczniem samego Tycjana. Młody artysta stał się poniekąd spadkobiercą malarstwa weneckich mistrzów światła i koloru¹². Ten rodzaj światła można zauważyć również w innych jego wczesnych dziełach: *Lutniście* (1596) i *Chłopcu ugryzionym przez jaszczurkę* (1597).

William Pencak twierdzi: *Nadzwyczajne użycie kolorów przez Caravaggia sugeruje, iż obok zanegowania chrześcijańskiej transcendencji mógł on także odrzucać podobną transformację alchemiczną. Jak dowiódł historyk Jason Kelly, moim zdaniem – definitywnie, ta hermetyczna tradycja naukowa była z pewnością inspiracją dla twórczości brytyjskiego malarza Josepha M. W. Turnera. Alchemiczne obrazy uwydatniały transformację ziemistych brązów i czerwieni w jaśniejsze tony bieli, żółci i błękitu, by osiągnąć transcendencję symbolizowaną przez złoto. Mecenas Caravaggia, del Monte, był adeptem alchemii, sądząc po dziełach i obrazach alchemicznych mistrzów w jego bibliotece. Ponadto Rycerze Maltańscy, albo Rycerze od św. Jana („świętego ukochanego przez Jezusa” według Biblii), u których Caravaggio przebywał w latach 1607-1608 w nadziei zostania członkiem zakonu, nie tylko byli, według krążącej pogłoski, homoseksualistami i ateistami (historyk G. Legman przytacza dowód, że byli), ale również zajmowali się alchemią¹³.*

Związki Caravaggia z alchemicznymi sposobami wykorzystania koloru światła w malarstwie są wątpliwe i mogą dotyczyć jedynie technologii otrzymania

samego barwnika. Na ten aspekt zwraca uwagę John Gage w dziele *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od Antyku do abstrakcji*, pisząc w następujący sposób: *Wydawałoby się, że źródeł alchemii można się dopatrywać w licznych zmianach wyglądu metali i barwników obserwowanych podczas ich obróbki, czyli w technologii, chociaż współczesne badania najważniejszej literatury dotyczącej tej technologii (zbiorów papirusów z recepturami w Sztokholmie i Lejdzie) wskazują, że nawet w tym czasie była to w znacznej mierze praca teoretyczna, a nie praktyczny eksperyment*¹⁴. I dodaje: *Źródła stylistyczne [malarstwa] Caravaggia wiązały się z wielce dopracowanym realizmem i dramatycznym oświetleniem szesnastowiecznej szkoły z Brescii kojarzonej z nazwiskami Savolda i Moretta. Ten typ przygotowania mógł zostać w duchu tenebryzmu wzmocniony przez pozytywny stosunek do cienia w kręgu wczesnego rzymskiego mecenasa Caravaggia, którym był kardynał Francesco Maria del Monte*¹⁵. Kolejne dwa obrazy Caravaggia przywołane w filmie Jarmana to *Chłopiec z koszem owoców* (1553-1554) i *Chory Bachus* (1594). Wspomniane dzieła łączy motyw kosza z owocami i inne elementy martwej natury, które pojawiały się już we wczesnych pracach artysty, ale powracały również w jego późniejszej twórczości (np. *Wieczera w Emaus*, 1596-1598). W tym czasie kształtuje się dojrzały styl malarza. Na jednym z wymienionych obrazów widać smugę światła rozświetlającą tło i tworzącą dwie płaszczyzny: jasną i ciemną, które dają się również zauważyć w oświetleniu tytułowego chłopca z koszem owoców. W filmie Jarmana rolę Bachusa kreuje ten sam aktor (Dexter Fletcher), który jednocześnie występuje jako młody Caravaggio. Głos z offu sugeruje wypowiedź samego malarza, który składa następującą deklarację: *...zbudowałem swój świat jako boską tajemnicę. Boga znalazłem w winie i zamknąłem go w sercu. Byłem Bachusem i dzieliłem z nim jego przeznaczenie: dziką, orgiastyczną dezintegrację*. Wspomniane światło, rodem ze szkoły weneckiej, a nie wyrosłe z tradycji przedstawiania przemian alchemicznych w malarstwie, powraca w scenie pobierania nauk u kardynała del Monte, którego kolor szaty może być subtelnym odwołaniem do obrazu Tycjana *Papież Paweł III z wnukami Ottavio i Alessandro Farnese* (1546-1547), młody Caravaggio natomiast został wystylizowany na postać z obrazu *Chłopiec ugryziony przez jaszczurkę* (ok. 1595). W następnych scenach filmu daje o sobie znać estetyka ukształtowana na bazie dojrzałego stylu malarza. Postacie pozujące do jego obrazów są ukazywane w świetle zachodzącego lub wschodzącego słońca, które wpada do atelier. W niektórych wypadkach artysta stosuje również światło świec, aby uzyskać dodatkowy efekt „rzeźbienia” konturów postaci jego poświata. W kolorystyce zaś ujawniają się silne wpływy szkoły weneckiej.

Pierwszym obrazem namalowanym przez artystę na zamówienie kardynała del Monte był *Koncert młodzieńców* (ok. 1595), który został przywołany w kolejnej scenie filmu, rozpoczynającej się od *tableau vivant* złożonego z postaci znieruchomiałych w pozach, jak na obrazie Caravaggia. W następnym ujęciu obserwujemy artystę przy pracy nad dziełem. Pokrewieństwo ze szkołą wenecką jest tutaj bardzo widoczne, zarówno w tematyce nawiązującej do przedstawień Giorgione i Tycjana, jak również w wykorzystaniu światła i koloru. Jak twierdzi Helen Langdon: *W oczach lutnisty lśnią tły, a czerwień jego ust harmonizuje z nasyconą czerwienią brokatowej opończy*¹⁶. W tej teatralnej scenie konwencja stylistyczna przeważa nad realizmem, dając do zrozumienia, że tutaj kończy się historia mło-

dości artysty, a zaczyna kolejna faza jego twórczości. Kolejna retrospekcja dotyczy już dojrzałego życia i osoby malarza Ranuccia Tommasoniego, zabitego przez Caravaggia w pojedynku o kobietę 31 maja 1606. Artysta sam odniósł poważne rany i był zmuszony uciekać przed grożącą mu karą na południe Włoch, potem na Malte i w końcu do Toskanii, gdzie zmarł na malarię w Porto d'Ercole 18 lipca 1610¹⁷. Jarman wykorzystuje ten motyw, aby stworzyć fikcyjną opowieść o kochanku artysty noszącym to samo imię i pozującym mu do obrazów: *Św. Jan Chrzyciel* (1598) i *Męczeństwo św. Mateusza* (1599-1600).

Bardzo ważna w opisywanym kontekście jest scena ukazująca artystę malującego obraz *Męczeństwo św. Mateusza* w obecności kardynała del Monte. Doskonale oddaje ona metody pracy Caravaggia. Badania rentgenowskie wykazały, że obraz ten miał kilka wersji – w pierwszej z nich malarz zastosował typowy renesansowy układ postaci, przywołany w filmowym *tableau*, oparty głównie na symbolizmie, w późniejszych zaś skłaniał się ku barokowemu przedstawianiu akcji zatrzymanej w pozach sugerujących ruch¹⁸. W sekwencji tej widzimy artystę, który podczas pracy nad obrazem pali papierosa i nerwowymi ruchami próbuje bezskutecznie namalować scenę przedstawioną w postaci *tableau*. Wielkie okna umieszczone na przeciwległej ścianie powodują, że do pracowni wpada „złote światło”. W oknach nie ma szyb, a jedynie pergamin nasączony łojem zwierzęcym, który powoduje, że światło ma żółtopomarańczowy odcień. Co ważne, w pracowni nie ma żadnego sztucznego źródła światła. Efekt punktowego oświetlenia zostaje uzyskany przez odbicie i wzmocnienie światła naturalnego za pomocą metalicznego lustra. Jak widać z powyższego opisu, filmowy Caravaggio wykorzystuje światło naturalne (słoneczne), a nie sztuczne światło świec, co jest charakterystyczne dla stylu malarstwa Georges'a de La Toura. Ważnym aspektem jest tutaj żółtopomarańczowa barwa światła wyraźnie nawiązującego do kolorystyki scen biblijnych ukazywanych przez malarzy szkoły weneckiej.

W następnej scenie filmu Caravaggio – „boski kreator” światła – stoi *vis-à-vis* niedokończonego obrazu *Męczeństwo św. Mateusza* i zbliża się do niego tak bardzo, że zatacza rękami kręgi, aby wyznaczyć proporcje ludzkiego ciała, aż w końcu gasi świecę oświetlającą płótno. Ta scena podkreśla cechę malarstwa Caravaggia, jaką jest wykorzystanie dialektyki światła i ciemności. Postać Rannucia podczas malowania ostatecznej wersji *Męczeństwa*... rozświetla światło świecy. Pod koniec pracy nad obrazem słychać pianie koguta, co oznacza, że źródłem światła może być również wschodzące słońce. W pracowni artysty znajdują się bowiem wysoko umieszczone okna, których rola w powstaniu charakterystycznego oświetlenia była już opisana. Narzeczona Rannucia, Lena, obecna podczas tej sceny, zasypia na krześle i w tej pozie przypomina *Śpiącą Magdalenę* (1594-1596). Znaczący może być również fakt, że w następnych ujęciach widzimy ich razem (Lenę i Rannucia) na hamaku w miłosnym uścisku, a integralnym elementem tej sceny są złote monety otrzymane jako zapłata za pozowanie do obrazu oraz „złote światło”, które opalizuje na ciałach kochanków. Symboliczna wymowa sceny staje się jasna w chwili, kiedy widzimy Rannucia w takiej samej pozie, jaką przyjmuje egzekutor na obrazie *Męczeństwo św. Mateusza*. Kontury jego ciała obrysowuje jasna smuga światła, reszta natomiast pozostaje w cieniu, podobnie jak na obrazie Caravaggia.

Inspirując się tym charakterystycznym sposobem oświetlenia postaci, Jarman zaczął stosować strategię ograniczania liczby detali w kadrze, redukując je do niezbędnych elementów¹⁹. Metoda ta jest znakiem rozpoznawczym późnej twórczości filmowej Jarmana. W filmach *Edward II* i *Wittgenstein* (1992) artysta posunie się jeszcze dalej: bardzo mocno zredukuje scenografię, czyniąc integralnymi elementami swego spektaklu jedynie pojedyncze rekwizyty, aktora i światło. Opisana tendencja ujawnia się już w filmie *Caravaggio*, szczególnie w scenie ukazującej kardynała del Monte jako św. Hieronima z obrazu malarza. Oświetlone są tylko niektóre detale – pióro, księga i trupia czaszka – podczas gdy tło pozostaje ciemne. Znaczenie, tkanka narracyjno-obrazowa, a także wymiar estetyczny całego przedstawienia są konstruowane za pomocą światła. W opisywanym obrazie przeważa światło bezbarwne, charakterystyczne dla późnej fazy twórczości Caravaggia. Oprócz światła typowego dla tradycji szkoły weneckiej (wczesny okres twórczości) malarz wykorzystuje również światło białe, które z jednej strony wydobywa istotne detale, jak kolor szaty kardynała (św. Hieronima), z drugiej zaś tworząc lśniąca poświatę, podkreśla kontury sylwetki. Ten wyjątkowo czytelny cytat ukazuje sposób oświetlenia postaci przeniesiony z dzieła malarskiego Caravaggia do struktury obrazu filmowego.

Sztuczne białe światło staje się ważnym środkiem wyrazu w szczególnym momencie filmu – gdy zostaje odnalezione ciało Leny. W nocy, kiedy wyłowiono ją z wód Tybru, niemy młodzieniec – jedyny wierny towarzysz życia Caravaggia – przybiega do sypialni del Monte, niosąc lampę oliwną osłoniętą pergaminem. Jej osłepiająco białe, płaskie światło „wrywa” z mroku detale i fragmenty twarzy ukazanych postaci. Ten rodzaj światła jest bardzo ekspresyjny, pozwala wydobyć istotne szczegóły, skoncentrować na nich uwagę widza i dzięki temu zbudować ciąg zależności semantycznych. W ten sposób rysuje się opozycja wykorzystywana w estetyce światła Caravaggia. Mowa o przeciwstawieniu światła naturalnego, słonecznego (tutaj opisywanego jako światło szkoły weneckiej) nowemu, jak na tamte czasy, rodzajowi światła sztucznego (światła świecy), które znajdzie kontynuację estetyczną u spadkobierców i naśladowców Caravaggia, do których należy Georges de La Tour.

Od estetyki „sztucznego” światła de La Toura do estetyki „wewnętrznego” światła Rembrandta

Przez estetykę światła de La Toura będę rozumiał kreatywne wykorzystanie światła świecy w nokturnowych portretach filmowych, stylizowanych na malarstwo tego malarza, albo (co się okaże częstym zabiegiem) stosowanie tego typu oświetlenia w obrazie filmowym. Kolorystyka obrazów de La Toura zostaje ograniczona do czerwieni, bieli, czerni, oranżu i ich odcieni. W niektórych scenach nocnych ważną rolę pełnią także brązy i sepie rozświetlone światłem świecy. W obrazach tych daje się zauważyć silny wpływ malarstwa Tintoretta i Caravaggia²⁰. U pierwszego z artystów ujawniały się silne wpływy szkoły weneckiej, widoczne szczególnie w obrazie *Filozof* (1570) z charakterystyczną poświatą „złotego światła” i odcieniem czerwieni. Drugi z malarzy wywarł natomiast ogromny wpływ na kształtowanie się i rozwój estetyki światła u de La Toura, która może zostać uznana za doskonały przykład wykorzystania światła sztuczne-

go²¹ w konstruowaniu przedstawień obrazowych. Z estetyki tej może czerpać nie tylko malarstwo, ale również fotografia, film i teatr.

Nokturnowe portrety utrzymane w estetyce światła de La Toura, obserwujemy w *Burzy*, szczególnie na początku filmu, w scenach rozgrywających się na zamku Prospera. Film Jarmana zaczyna się od sceny wizji wygnanego księcia Mediolanu. Kiedy się budzi, przestrzeń jego pokoju jest oświetlona światłem świec albo płomieni z kominka. Kontrast takiego ciepłego światła i światła niebieskiego, które pojawia się w sekwencjach na zewnątrz pałacu, organizuje kolorystycznie cały film. Jedno z pierwszych ujęć, przedstawiające Mirandę, ukazuje tę postać schodzącą po schodach, z twarzą rozświetloną płomieniem świecy. Takie przedstawienia obrazowe są bardzo charakterystyczne dla estetyki światła de La Toura. Na jego obrazach *Pracownia stolarska św. Józefa* (1639) i *Sen św. Józefa* (1641) światło świecy odbija się od twarzy: w pierwszym przypadku – młodego Jezusa, w drugim – anioła. Trzeba jednak pamiętać, że ukazane światło nie układa się tak, jak wynikałoby to z naturalnego sposobu jego padania – twarz anioła powinna znajdować się w cieniu, a tymczasem jest rozświetlona. Ujawnia się tu istotna cecha estetyki światła de La Toura, ostentacyjnie dążącego do zniesienia wrażenia naturalizmu w ukazywanej scenie. Dążenie to wyraźnie odróżnia tę estetykę od estetyki światła Caravaggia.

W *Burzy* ujęcia przedstawiające Mirandę w świetle świecy albo płomieni z kominka są utrzymane w estetyce światła de La Toura. Trudno je traktować jak cytaty – po prostu światło zostało tu wystylizowane tak, by przypominało światło wykorzystane w *Pokutującej Magdalenie* (1616). Płomień świecy dominuje również wówczas, gdy Prospero wpatruje się w lustrzaną kulę, na powierzchni której można zobaczyć zdeformowane odbicie jego twarzy. To światło jest płomieniem, który *przestaje być przedmiotem percepcji. Staje się przedmiotem filozoficznym*²². De La Tour, skłaniając widza do refleksji, próbuje jednocześnie nadać światłu wymiar symboliczno-refleksyjny. W obrazach utrzymanych w tej estetyce światło świecy tworzy jasną plamę, która mocno koncentruje uwagę oglądającego i kontrastuje z resztą nieoświetlonej przestrzeni.

Podobne oświetlenie jest zastosowane też w *War Requiem* Jarmana, kiedy Wilfred Owen wędruje długimi korytarzami, niosąc przed sobą zapaloną świecę. Zbliżenia na jej płomień podkreślają opisywane odwołania. Również w sekwencjach rozgrywających się w obozowym szpitalu i w okopach dominuje światło przypominające obrazy de La Toura. Trudno o bardziej jednoznaczne wykorzystanie tego rodzaju estetyki światła. Zapalona już w pierwszych ujęciach świeca towarzyszy złożonemu na postumencie ciału Owena, wywołując jednoznaczne skojarzenia ze śmiercią i przemijaniem. Jednak w dalszej części filmu ten sam bohater, idąc długim ciemnym korytarzem, niesie zapaloną świecę i wygląda z oddali jak samotny „płomień nadziei”. Ta dwuznaczność przenosi się na wymowę całego dzieła. Z jednej strony widzimy sceny przywołujące widmo śmierci (Jarman był już wtedy chory na AIDS), a z drugiej reżyser próbuje podtrzymać wiarę i nadzieję, że jego życie, mimo iż zakończy się przedwcześnie (tak jak i Owena, który zginął na wojnie), nie jest stracone²³.

Światło de La Toura pojawia się również w *Edwardzie II*, głównie w scenach uwięzienia króla, i wiąże się tutaj z motywem śmierci, którym są nasycone ostatnie filmy Jarmana stanowiące jego osobisty testament rozumiany jako protest przeciwko prześladowaniu mniejszości seksualnych. Czerwonopomarańczowa

barwa opisywanego światła może stanowić w tym kontekście odwołanie do przemocy wobec gejów stosowanej podczas demonstracji ulicznych w czarno-białych sekwencjach dokumentalnych.

W *Edwardzie II* ujawnia się kolejna estetyka światła. W myśl przedstawionej linii rozwoju estetyka ta nawiązuje do malarstwa Rembrandta. Jednak w wypadku filmów Jarmana wskazanie na to powinowactwo może budzić kontrowersje. W późnym okresie twórczości znika w jego filmach integralna barwa światła, która pochodziła od renesansowych malarzy weneckich. Światło staje się bezbarwne, zimne, z poświatą niebieskiego koloru. Nawet jeśli istnieją przesłanki do uznania go za światło Rembrandta, to kolorystyka obrazów filmowych jest odmienna. Ważnym aspektem jest również zredukowane *mise-en-scène*. W niektórych scenach *Edwarda II* pojedyncze rekwizyty symbolizują miejsce, w którym się znajdujemy; najczęściej mamy tutaj do czynienia tylko z wybranymi elementami *mise-en-scène*, jak pojedyncze rekwizyty, gra aktorska i światło. Minimalistyczne, współczesne kostiumy powodują, że uwaga widza koncentruje się właśnie na tych środkach wyrazu. Scenograficzne szczegóły budowli, w której odbywa się akcja, zostają ograniczone lub rozszerzone za pomocą światła. Jarman próbuje również za pomocą światła budować przestrzeń: używa ciemności jako tła lub rozświetla elementy wnętrza tak, że toną one w świetlistej magmie, która wpada potężną smugą przez otwarte drzwi i okna.

Estetyka światła Rembrandta opiera się na założeniu, że malarz ten *znajduje własne światło dlatego, że światła nie naśladuje. Jeśli obserwuje, to po to, by znaleźć w rzeczach elementy ich metamorfozy. Rembrandt „deformuje” światło: w tym sensie, w jakim wielcy Wenecjanie „deformują” kolor*²⁴. W przyjętej przeze mnie interpretacji malarz nadaje światłu wymiar, który zdecydowałem się określić jako „wewnętrzny”, aby odróżnić je od światła „zewnętrznego” (tutaj określonego jako światło de La Toura) oświetlającego przestrzeń w zgodzie z właściwościami fizycznymi. Światło Rembrandta nie szuka takiego uzasadnienia, wypływa jakby z wnętrza postaci, a jego źródło jest trudne do odnalezienia zarówno w ukazanej strukturze przestrzeni obrazu, jak i poza nią. Czy estetyka światła „wewnętrznego” ujawnia się w *Edwardzie II*? Z jednej strony można na to pytanie odpowiedzieć twierdząco, tym bardziej że w filmie tym dwa razy zostaje przywołana martwa natura *Zarżnięty wół* (1655) Rembrandta. Z drugiej jednak strony estetyka światła w *Edwardzie II* jest trudna do ujęcia w jedną formułę. Światło pochodzi w tym filmie z wielu źródeł i wydaje się sumą podejmowanych wcześniej eksperymentów. Estetyka światła Rembrandta może stanowić część większej całości, którą trudno jednoznacznie nazwać.

W *Edwardzie II* można odnaleźć wiele przykładów, które wykorzystują charakterystyczne dla malarstwa Rembrandta rozwiązania stylistyczne. Na przykład postać króla i jego kochanka Gavestone'a są wyróżnione jasną poświatą. Wydaje się, że to światło odbite przydaje im nadprzyrodzonej aury. Takie oświetlenie można zauważyć w początkowych sekwencjach filmu, kiedy Gavestone powraca po raz pierwszy do Anglii na życzenie króla, którego lśniaca szata wzmacnia ten efekt. W scenie pożegnania, kiedy król jest zmuszony wygnąć swego kochanka z królestwa, efekt poświaty wokół postaci również zostaje dodatkowo wzmocniony. Jest to porównywalne z estetyką światła „wewnętrznego” z obrazów Rembrandta, który wielokrotnie ukazywał postacie o konturach rozjaśnionych poświatą. Jako

przykład takiego rozwiązania stylistycznego może posłużyć obraz *Uczta Baltazara* (ok. 1636-1638), w którym kontury twarzy Baltazara zostały oświetlone w opisany sposób. Jarman stara się stworzyć wrażenie, że postacie Edwarda i Gavestone'a mają tajemniczą moc, która była właściwością wizerunków przedstawianych na obrazach Rembrandta, na przykład anioła w *Staży nocnej* (1642)²⁵.

Inną przesłanką pozwalającą porównać światło w *Edwardzie II* ze stylistyką Rembrandta jest punktowy charakter tego światła. Postacie zostają oświetlone silniej z jednej strony, dzięki czemu tworzy się charakterystyczny światłocień znany z obrazów malarza. Równie ciekawy efekt jest widoczny podczas kierowania źródła światła z dołu na twarze bohaterów. Opisane sposoby wykorzystania kierunkowego światła mogą świadczyć o tym, że Jarman próbuje wzorować estetykę swych obrazów filmowych na dziełach malarskich Rembrandta. Po stronie argumentów na rzecz utrzymania tej tezy przemawia również formalny charakter światła, które bez względu na to, jaką opatrzymy je formułą, buduje w tym filmie prawie każde przedstawienie wizualne. Brak jakichkolwiek dosłownych odniesień do obrazów Rembrandta (poza wspomnianą martwą naturą) sprawia, że opisane relacje dotyczą przede wszystkim natury sztuk, pomiędzy którymi zostaje nawiązany dialog, a nie intertekstualna wymiana tekstów-obrazów.

Derek Jarman był artystą multimedialnym. Był malarzem, filmowcem, designerem – projektantem scenografii filmowej i teatralnej, pisarzem oraz poetą²⁶. Jego twórczość nie jest jednolita, starał się stworzyć nowy język, który wyrażałby jego indywidualność. Jako reżyser filmowy i artysta kwestionował przyjęty porządek stylistyczny, reguły narracyjne oraz konstrukcje czasowo-przestrzenne, które obowiązywały w tradycyjnym modelu kina. Jego zabiegi formalne były zawieszane między odwoływaniem się do ciągłości kulturowej a tendencjami awangardowymi. Pozostawał pod bardzo silnym wpływem sztuk pięknych, a w szczególności malarstwa. Wśród nich bezpośrednio i oczywiste są odwołania do malarstwa Caravaggia, Forda M. Browna (*The Last of England*) i do Ives'a Kleina (*Blue*), wyznaczające punkty zwrotne w poszukiwaniach. Jego twórczość filmowa pozostawała pod silnym wpływem dzieł sztuki dawnej (renesans, barok) oraz angielskiego romantyzmu: malarstwa Williama Blake'a i Josepha M. W. Turnera. Dopiero w późnym okresie Jarman kieruje się w stronę malarstwa abstrakcyjnego, co można zauważyć w jego ostatnich pracach. W książce *Chroma* odnajdziemy wiele cytatów z traktatów teoretycznych malarzy: Leonarda da Vinci, Wassilego Kandinskiego, Pieta Mondriana, Kazimierza Malewicza, Josefa Albersa, Ada Reinhardta²⁷.

Od samego początku w twórczości Jarmana przejawiało się silne zainteresowanie światłem i kolorem. Artysta wykorzystywał kolor zarówno w swych obrazach, malując monochromatyczne pejzaże utrzymane w walorze jednego koloru, np. *Archeologies* (1977), jak i pod koniec życia, kiedy tworzył głównie przedstawienia abstrakcyjne: *Dead Sex* (1993), *Dizzy Bitch* (1993), *Bubble and Squeak* (1993). Światło natomiast było dla niego „narzędziem” w tworzeniu dzieł filmowych. Wydaje się, że kolor i światło scalają wczesną i późną twórczość malarsko-filmową Jarmana w jedną, integralną pod względem stylistycznym całość, a także konstruują rozliczne relacje między malarstwem a filmem. Można tu wyróżnić dwie tendencje. Pierwsza z nich dotyczy barwy światła, która została ograniczona do kolorów podstawowych, wyróżnionych przez Goethego: żółcienia,

czerwieni i błękitu. Druga natomiast jest związana z obecnością światła bezbarwnego i tradycją szkoły weneckiej, która uzależnia kolor przedmiotu od rodzaju oświetlenia. Ta tendencja szczególnie silnie ujawnia się w *Edwardzie II i Wittgensteinie*, w których to filmach światło jest bezbarwne, natomiast barwę, zmodyfikowaną przez światło, uzyskują głównie rekwizyty²⁸.

W *Wittgensteinie* znajduje odbicie refleksja na temat koloru oparta na *Bemerkungen über die Farben* (1977)²⁹. Dzieło, o którym mowa, może stanowić rodzaj polemiki z *Die Farbenlehre* Goethego. Jednak efekt, jaki uzyskuje artysta, paradoksalnie odpowiada zupełnie innemu systemowi filozofii koloru. Mimo odwołania w tytule filmu do Wittgensteina trudno jednoznacznie porównać sugestie Jarmana, zawarte w doborze scenografii i wykorzystaniu *mise-en-scène*, z sentencjami filozofa na temat barw. Jarman lokuje w obrazie filmowym najczęściej zestawienia dwóch kolorów, które odwracają porządek wyznaczony przez Kandinskiego. Zamiast zestawienia żółtego z niebieskim w filmie pojawia się jaskrawe zderzenie czerwieni z niebieskim, które jest jednocześnie „zestawieniem charakterystycznym”, o dużej sile oddziaływania, wyróżnionym przez Goethego. Jednak powyższy wniosek nie uprawnia do następnych uogólnień, polegających na wyodrębnieniu zasady zestawień kolorystycznych pojawiających się w filmie *Wittgenstein*. Jednocześnie próba wyodrębnienia takich reguł na podstawie traktatu filozofa i poszukiwania jego realizacji w filmie może prowadzić do powierzchownie zgodnych tez, jednak nieujmujących istoty problemu.

KONRAD CHMIELECKI

¹ J. Alton, *Painting with Light*, University of California Press, Berkley – Los Angeles – London 1995, s. 44-56.

² J. A. Place, L. S. Peterson, *Some Visual Motifs of „Film Noir”*, w: *Movies and Methods: An Anthology*, t. 1, red. B. Nichols, University of California Press, Berkeley 1976, s. 325-338.

³ J. K. Ostrowski, *Caravaggio i caravaggonizm*, w: *Sztuka świata*, t. 7, red. A. Lewicka-Morawska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1994, s. 69.

⁴ E. Wiącek, *Autoportret z cieniem*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 33 (93), s. 28.

⁵ S. Perkowitz, dz. cyt., s. 13.

⁶ Vittorio Stararo uważa, że w starożytności światło księżyca było uważane za rodzaj światła, który można określić jako *artificial light* i było przeciwstawiane macierzystemu światłu słonecznemu *maternal light* regulującemu życie istot ludzkich od wschodu do zachodu słońca. Zob. V. Stararo, *Scrivere con la Luce / Writing with Light*, Parte prima: *La Lune / Part one: The Light APERTURE / Accademia dell'Immagine*, New York 2003, s. 82.

⁷ M. Kitson, *The Complete Paintings of Caravaggio*, Harry N. Abrams, New York 1967, s. 5-6.

⁸ W. Pencak, *The Films of Derek Jarman*, McFarland & Company Publishers, Jefferson-London 2002, s. 72-73.

⁹ M. Popczyk, *Światło i obrazy*, w: *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2002, s. 183.

¹⁰ V. Stararo, dz. cyt., s. 52.

¹¹ *Techniki wielkich mistrzów malarstwa*, praca zbiorowa, przeł. D. Stefańska-Szewczuk, M. Dolińska, B. Mierzejwska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2004, s. 44.

¹² W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey 1974, s. 35-36.

¹³ W. Pencak, dz. cyt., s. 77.

¹⁴ J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, tłum. J. Holzman, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2008, s. 139.

¹⁵ Tamże, s. 156.

OBRAZY ŚWIATŁEM MALOWANE

- ¹⁶ H. Langdon, *Caravaggio*, tłum. S. Kroszczyński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2003, s. 120.
- ¹⁷ J. K. Ostrowski, dz. cyt., s. 63-64.
- ¹⁸ H. Langdon, dz. cyt., s. 187.
- ¹⁹ M. Radkiewicz, *Derek Jarman: portret indywidualisty*, Wydawnictwo „Rabid”, Kraków 2003, s. 45.
- ²⁰ J. Itten, *The Art of Color. The Subjective Experience and Objective Rationale of Color*, tłum. Ernst van Haagen, A VNR Book. John Wiley & Sons Inc., New York-Chichester-Weinheim-Brisbane-Singapore-Toronto 2002, s. 98.
- ²¹ V. Storaro, dz. cyt., s. 82.
- ²² G. Bachelard, *Plomień świecy*, tłum. J. Rogoziński, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 42.
- ²³ J. A. Gomez, *The Process of Jarman's „War Requiem”: Personal Vision and the Tradition of Fusion of the Arts*, w: *By Angels Driven. The Films of Derek Jarman*, red. Ch. Leppard, Flicks Books, Trowbridge 1996, s. 84-102.
- ²⁴ A. Malraux, *Przemiana bogów. Nadprzyrodzone*, tłum. E. Bąkowska, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 273.
- ²⁵ Zob. D. M. Field, *Rembrandt*, tłum. D. Stefańska-Szewczuk, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 2006, s. 190.
- ²⁶ R. Wollen, *Introduction. Facets of Derek Jarman*, w: *Derek Jarman: A Portrait*, red. R. Wollen, Thames and Hudson Ltd., London 1996, s. 15.
- ²⁷ Tamże, s. 21-23.
- ²⁸ R. Porton, *Language Games and Aesthetics Attitudes: Style and Ideology in Jarman's Late Film*, w: *By Angels Driven...* dz. cyt., s. 139.
- ²⁹ L. Wittgenstein, *Uwagi o kolorach*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1998.



Caravaggio, reż. Derek Jarman (1986)