

„Kwartalnik Filmowy” nr 130 (2025)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4366>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Rafał Koschany

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
<https://orcid.org/0000-0002-9343-9885>

Obraz filmowy i jego „malarstwo”. Filmoznawstwo komparatystyczne Krzysztofa Teodora Toeplitza

Słowa kluczowe:

Krzysztof Teodor Toeplitz;
historia teorii filmu;
komparatystyka;
obraz filmowy;
obraz malarski;
malarstwo

Abstrakt

Przedmiotem omówienia jest artykuł Krzysztofa Teodora Toeplitza *Obraz malarski a obraz filmowy*, opublikowany w „Kwartalniku Filmowym” w roku 1953. To bardzo dojrzała, w pełni naukowa wypowiedź niezwykle młodego autora. W niniejszym komentarzu artykuł ten został umieszczony w kontekście rozwoju polskiego powojennego filmoznawstwa, jako ważna wypowiedź świadoma trudności i celów, przed którymi stoi nowa dyscyplina akademicka. Zasadniczą część omówienia jest skupiona na rekonstrukcji najważniejszych wątków porównania obrazu malarskiego i filmowego, a przede wszystkim problemów związanych z transpozycją jednego w drugi (kluczowym pojęciem okazuje się tu „malarstwo”). W kolejnych partiach omówienia została poruszona kwestia statusu propozycji Toeplitza w tradycji komparatystyki filmowej, także w odniesieniu do, z jednej strony, późniejszej twórczości reżyserów zainspirowanych sztukami plastycznymi oraz, z drugiej strony, współczesnych możliwości publikowania wyników badań mieszczących się w komparatystycznym nurcie filmoznawstwa. **(Materiał nierecenzowany).**

Dorobek pisarski (w tym *stricte* filmoznawczy) Krzysztof Teodora Toeplitza jest ogromny i trudno w tym miejscu odnieść się do niego choćby skrótowo. Takie całościowe opracowanie zostało jednak stosunkowo niedawno przygotowane – pod redakcyjną opieką Barbary Gizy oraz Piotra Zwierzchowskiego¹ – i zawiera zarówno pogłębione analizy wybranych zagadnień, jak i bibliograficzne zestawienie wszystkich prac bohatera książki (ponad sto stron gęsto zapisanego wykazu)². Autorem „Kwartalnika Filmowego”, piszącym erudycyjne rozprawy, został on jako bardzo młody człowiek (student historii sztuki), na co osobną wzmianką wskazują rekonstruujący tę fascynującą biografię badacze³ (Tadeusz Konwicki zaś o dwudziestokilkuletnim Toeplitzu pisał, że jest *nabity filmem*⁴). Niezależnie od intensywniej już wówczas działalności krytycznej i publicystycznej opublikował tu trzy artykuły⁵, kilkakrotnie zabrał głos w dyskusji (w tym polemicznie ze stryjem, profesorem Jerzym Toeplitzem)⁶, ostatni raz w roku 1956. Co ciekawe, właściwie w ten sposób skończył się też jego zapal do formułowania akademickich, rozbudowanych wypowiedzi, chociaż część późniejszych publikacji, pisanych nieco innym, bardziej eseistycznym stylem, jak najbardziej można uznać za w pełni naukowe, a wiele z nich do dziś funkcjonuje jako ważne punkty odniesienia na przykład w refleksji nad kulturą masową, telewizją czy komiksem. Napisał też pracę doktorską, której ostatecznie nie obronił⁷, ale wydał ją w postaci – uznawanej później za pionierską na polskim gruncie – monografii *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego* (1985).

Tekst *Obraz malarski a obraz filmowy* jest zatem swoistym śladem mniej znanego oblicza „wczesnego” Toeplitza, który przez kilka następnych dekad XX w. zdążył zapracować sobie na miano jednego z najciekawszych, najpłodniejszych i najbardziej wszechstronnych publicystów, komentatorów życia społecznego i kulturalnego, wreszcie krytyków filmowych. Przede wszystkim jednak artykuł zasługuje na przypomnienie ze względu na podjętą w nim problematykę, wprowadzie nienową, ale w polskim powojennym kontekście pierwszy raz zaprezentowaną w tak znaczący sposób. Rozwijające się filmoznawstwo tamtych czasów, instytucjonalizując się i poddając naukowym rygorom, wkładało wiele wysiłku w zdefiniowanie własnego statusu, a więc także swego przedmiotu badań. Punkt wyjścia rozprawy Toeplitza określa pytanie o to, czym w ogóle jest obraz filmowy oraz w jakie relacje wchodzi z obrazem malarskim. W rozważaniach teoretycznych autor idzie jednak znacznie dalej.

W historycznym kontekście rozwoju filmoznawstwa, a więc także uzasadniając wybór tekstu Toeplitza z archiwalnych zasobów „Kwartalnika Filmowego”, warto zaakcentować wysoką samoświadomość metodologiczną autora. Na początku rozprawy ocenia on dotychczasową myśl filmową jako skupioną na scenariuszu i literackich podstawach filmu, by ostatecznie postulować wzmocnienie innych badań porównawczych – nad obrazem filmowym i malarskim. Jednocześnie zdaje sprawę z trudności przedsięwzięcia: (...) *krytyka filmowa nie wypracowała sobie odpowiedniego aparatu naukowego, aby te praktyczne doświadczenia zanalizować i utrwalić, aby się stały nie tylko osiągnięciem tego lub innego mistrza kinematografii, ale trwałą zdobyczą filmoznawstwa*⁸.

W procesie porównania nieruchomego, niezmiennego, materialnie uchwytnego obrazu malarskiego oraz przebiegającego w czasie i rysowanego na

ekranie przez światło obrazu filmowego swoistym *tertium comparationis* staje się „przedstawienie filmowe”, rozumiane jako statyczny fragment filmu. Możliwe do zestawienia są tu kwestie techniczno-estetyczne (w obu przypadkach chodzi o odbicie trójwymiarowej rzeczywistości, a także o swego rodzaju wybór w sposobach jej przedstawienia – kompozycyjny i kolorystyczny) i kwestie odbiorcze (podobieństwo sytuacji oglądania).

Oprócz fundamentalnych cech różniących obraz malarski i filmowy (w największym skrócie: montaż, przestrzeń i głębia) Toeplitz znajduje siedem „miejsc wspólnych” malarstwa i filmu lub – by przekazać precyzyjnie cel, jaki przed sobą postawił – odpowiada na pytanie, *w jaki sposób zasadnicze kategorie obrazu malarskiego przejawiają się w nowej jakości, którą stanowi obraz filmowy*⁹. Są to kolejno: 1) pojęcie jako odbiorczy „efekt” epizodu lub sceny; 2) pogłębiona (przez dźwięk i ruch) iluzja trójwymiarowości obrazu filmowego; 3) kompozycja statyczna obrazu malarskiego *versus* kompozycja kinetyczna obrazu filmowego; 4) kompozycja barwna (lokalna i/lub tonacja całości); 5) walor; 6) faktura; 7) odbiór (podobieństwo jest znaczące przy założeniu wspomnianego wcześniej filmowego przedstawienia statycznego).

Zagadnieniem chyba najczęściej podejmowanym w późniejszych (do dziś) analizach typu komparatystycznego jest kierunek inspiracji: od malarstwa do filmu. Toeplitz nie akcentował tego wątku, ale ostatecznie również pytał, *jak obraz malarski przetwarza się w obraz filmowy*?¹⁰. Jedną z odpowiedzi zbudował oczywiście na konkretnych – chociaż w sposób teoretyczny uogólnianych – przypadkach filmowych odwołań do obrazów lub tradycji malarskiej, przy czym podkreślił warunek udanej transpozycji: reżyser ma obowiązek uprzedniego poznania *zasadniczej wymowy ideowo-artystycznej*¹¹. Sama wizualna wierność, chociaż czasem uderzająca, szczególnie w przypadku tak zwanych żywych obrazów (*tableaux vivants*), nie była zatem dla niego wystarczającym warunkiem „malarzkości”: *Można być wiernym w transponowaniu obrazu malarskiego na obraz filmowy, obchodząc się całkowicie bez inscenizowania tego obrazu w klatce filmowej. Zadanie polega natomiast na oddaniu istotnych cech malarskiej realizacji przy pomocy zupełnie nowych, gatunkowo różnych środków wyrazu filmowego. (...) każda cecha artystyczna obrazu daje się przetłumaczyć na ekran, kopiowanie jej na ekranie jest błędem, oznacza wyłamanie się z kanonów formalnych nowej sztuki – sztuki filmowej*¹².

W konsekwencji „malarzność” przedstawień filmowych według Toeplitza może być rozumiana na dwa sposoby: jako zdolność filmu do transpozycji, przekładu, „naśladowania” konkretnych obrazów malarskich, ale także jako zdolność do tworzenia obrazów *u w a ż a n y c h* za „malarskie”, kojarzących się z takimi (choćby przez zauważalną kompozycję, dobór barw, a przede wszystkim rodzaj zatrzymania w czasie, bezruchu, statyki – scen lub ujęć zwracających na siebie uwagę i wymagających skupienia po stronie widza). W obu wypadkach jest podkreślane oraz uznawane za konieczne w pracy reżysera *umotywowanie i uzasadnienie artystyczne*¹³.

Na status omawianego tekstu można spojrzeć także w ujęciu historycznym. Lata 20. i 30. XX w. to eksplozja teoretycznej (estetycznej, filozoficznej etc.) refleksji nad filmem, próba uchwycenia fenomenu filmu jako nowej sztuki, także – oprócz aspektu czysto technicznego – poprzez usytuowanie go względem

klasycznych, usankcjonowanych już dziedzin. Jednym z wątków w ramach tych wczesnych rozważań było traktowanie fenomenu ruchomych obrazów jako „podobnych” do obrazów malarskich i z nich się wywodzących (niezależnie lub równolegle względem inspiracji literackich czy teatralnych) albo – wręcz przeciwnie – jako ostatecznie zrywających z tą wcale nieoczywistą inspiracją. Na zbieżności i różnice pomiędzy obrazem filmowym i malarskim zwracali już uwagę z różnych perspektyw między innymi Vachel Lindsay, Kazimierz Malewicz, Erwin Panofsky czy Walter Benjamin. Tużpowojenna filmologia francuska również zaczęła eksplorować temat relacji filmu i malarstwa (Pierre Francastel, Étienne Souriau, Jean Tribut). Były to prace właściwie już współczesne Toeplitzowi. Trudno orzec, na ile mu znane (wśród nielicznych inspiracji przeważają radzieckie: Siergiej Eisenstein, Anatolij Gołownia, Abram Room, ale także Mieczysław Porębski czy Georges Sadoul), w każdym razie w powojennym polskim kontekście komentowany tu tekst jawi się jako pionierski i – nawet jeśli na poziomie umownej cezury – szczególnie ważny.

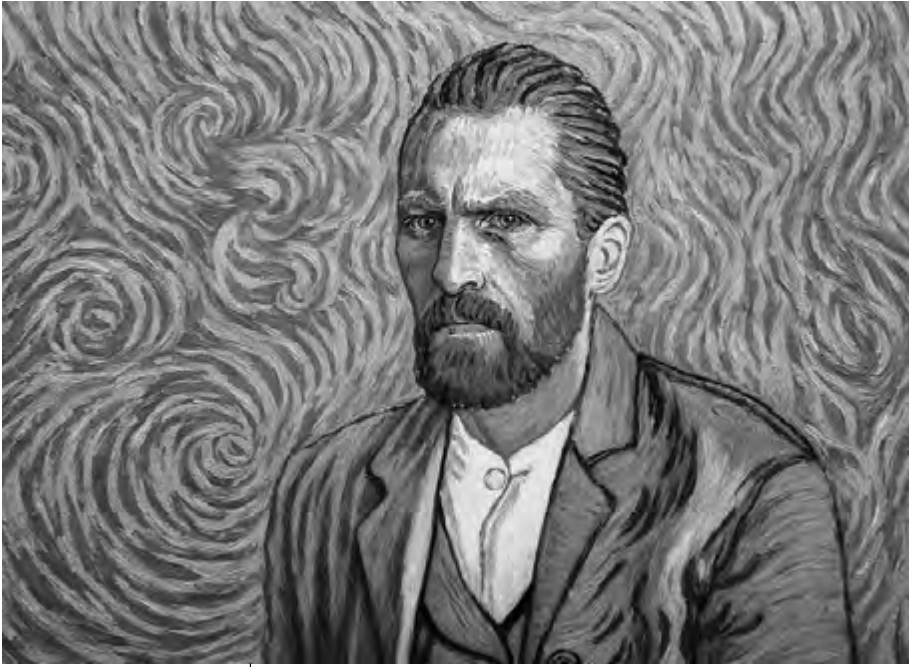
W historii pojęcia „obraz” (tzn. obraz filmowy) Alicja Helman sytuowała go w fazie inicjalnej, co więcej, jak pisała, była to od razu charakterystyczna dla polskiej powojennej myśli filmowej *orientacja komparatystyczna*¹⁴. Jej intensywny rozwój był rzeczywiście widoczny od połowy lat 50. do 80., a kilka ważnych tekstów opublikowano właśnie w „Kwartalniku Filmowym”¹⁵. Z biegiem czasu coraz intensywniej wkraczały w ten komparatystyczny dyskurs strukturalizm, semiotyka, językoznawstwo – jako inspiracje metodologiczne, ale także jako platformy służące naukowemu, akademickiemu wzmocnieniu dyskursu filmoznawczego (Jadwiga Bocheńska, Alicja Helman, Tadeusz Miczka, Erazm Kuźma, Piotr Lis).

Później zainteresowania badaczy nie tyle osłabły, bowiem komparatystyka wciąż miała wiele spraw do omówienia, ile zmieniła się ich dominanta: w mniejszym stopniu inicjowano kolejne koncepcje teoretyczne, w większym – skupiano się na analizie rosnącej puli przykładów artystycznego wykorzystania malarstwa w sztuce filmowej. Za szczególnie ważną trzeba tu uznać książkę Tadeusza Miczki o inspiracjach plastycznych u Andrzeja Wajdy¹⁶, z nowszych polskich prac – rozprawę Filipa Lipińskiego o oddziaływaniu na współczesną kulturę audiowizualną malarstwa Edwarda Hoppera¹⁷. Osobno należy wymienić badania poświęcone reżyserom lub ich poszczególnym dziełom, w których inspiracje malarskie są wyraźne, ważne czy kluczowe – na przykład Andrzejowi Wajdzie¹⁸ czy Lechowi Majewskiemu¹⁹.

Cytowana już Helman konstatowała na przełomie lat 70. i 80., że *rodowód filmoznawstwa jest komparatystycznej (...) proveniencji*. I dodawała w kontekście omawianej relacji: *Sztuki plastyczne, z którymi film wydaje się związany najbardziej organicznie, z racji swej przez wszystkich akcentowanej wizualności, ikoniczności, były – co może się wydać paradoksalne – stosunkowo najłagodniejszym źródłem inspiracji do rozważań teoretycznych. Obfitość materiału jest pozorna, a wielowątkowość rozważań może złudnie świadczyć o ich rzekomej przydatności, podczas gdy w istocie brak tu koncepcji satysfakcjonujących współczesnego badacza*²⁰. Obecne badania nad historią teorii myśli filmowej nie weryfikują zasadniczo poglądu o *najłagodniejszym źródle*, zmieniło się jednak wiele w odniesieniu do *obfitości materiału*, jak również w zakresie jego dostępności oraz możliwości wykorzystania w prezentacji wyników badań. Po pierwsze, dawna komparatystyka, zainteresowana „malarską” twórczością re-



Młyn i krzyż, reż. Lech Majewski (2011)



Twój Vincent, reż. DK Welchman, Hugh Welchman (2017)



Chłopi, reż. DK Welchman, Hugh Welchman (2023)

zyserów filmowych, nie mogła przewidzieć, że przedmiotem jej analiz staną się dzieła takie jak *Młyn i krzyż* Lecha Majewskiego (2011), *Shirley – wizje rzeczywistości* Gustava Deutscha (2013), wreszcie *Twój Vincent* (2017) i *Chłopi* (2023) DK Welchman i Hugh Welchmana. Po drugie, w środowisku internetowym pojawiają się dziś kolejne zestawienia kadrów filmowych i obrazów, do których twórcy nawiązywali – albo które dopiero w ramach odbiorczego aktu zestawienia wykazały jakieś podobieństwo. Powstają w ten sposób efektowne, dobre jakościowo, czasem pozbawione słów, przemawiające do wyobraźni interpretacje konkretnych relacji malarsko-filmowych, które – dzięki pomnożeniu przykładów i sposobów prezentacji – w zupełnie nowy sposób świadczą o fenomenie artystycznych mariaży i potencjale badań komparatystycznych.

W kolejnych dekadach swych okołofilmowych rozważań Krzysztof Teodor Toeplitz nie wrócił do omawianej tu problematyki w sposób systematyczny, jedynie – niejako przy okazji – wyjątkowo interesujące i udane przypadki prowokowały go do sformułowania kilku uwag²¹. Komentowany tekst stanowi zatem ciekawy epizod na twórczej drodze (filmoznawczej i krytyczno-filmowej) pisarza i publicysty, ale jest także znakiem czasu: świadomości kształtowania się i rozwoju dyscypliny naukowej w określonym kontekście ideologicznym. Późniejsza, dojrzała publicystyka Toeplitza rozwijała się w kontekście PRL-owskich kompromisów i przywilejów, ale – jak się okazuje – już sam początek aktywności pisarskiej był pod tym względem szczególnie naznaczony. W tekście pojawiają się sformułowania i postulaty z ducha socrealistyczne, a nawet cytaty z Lenina, natomiast z perspektywy czasu najciekawsza wydaje się ich całkowita zbędność. Szukanie „ekspresji plastycznej” u Puszkina, „filmowego operowania barwą” u Gogola co prawda stanowi argument na rzecz rozwoju filmowego realizmu socjalistycznego, ale nadrzędny, czysto teoretyczny dyskurs właściwie obywa się bez tego wsparcia. Podobne zabiegi prowokują do sformułowania pytania o szerszy kontekst publikowania w Polsce na początku lat 50.

Rozprawa Krzysztofa Teodora Toeplitza pozostaje ważnym wprowadzeniem do komparatystyki w zakresie porównania obrazu malarskiego i filmowego, ale jednocześnie bardzo odległym – ze względu na rozwój sztuki filmowej i jej technik „malarskich”, dostęp do filmów, samych dzieł sztuki czy ich reprodukcji oraz sposobów i technik publikowania wyników badań (od druku do Internetu), wreszcie ze względu na zasadniczą zmianę dominanty w teorii interpretacji. Z pewnością już nie weryfikuje jej odkrycie intencji reżysera i stojące za nią „umotywowanie i uzasadnienie artystyczne”, ale inwencja odbiorcy, który biegle porusza się po współczesnej kulturze wizualnej i wskazuje na oczywiste oraz mniej bezpośrednie relacje między obrazami.

²¹ Por. Krzysztof Teodor Toeplitz, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, seria *Polscy krytycy filmowi*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2024 (tu zwłaszcza: J. Grzechowiak, *Krzysztof Teodor Toeplitz – rys biograficzny*, s. 12-23); por. także: K. Batora, *Toeplitz Krzysztof Teodor*, w: *Współcześni polscy pisarze*

i badacze literatury. *Słownik biobibliograficzny*, t. 8, red. J. Czachowska, A. Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1994, s. 328-331; Toeplitz Krzysztof Teodor [hasło], w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 229.

- ² A. Kowalski, *Podmiotowa i przedmiotowa bibliografia dotycząca Krzysztofa Teodora Toeplitza [KTT] (wybór)*, w: *Krzysztof Teodor Toeplitz*, dz. cyt., s. 258-370.
- ³ Por. B. Giza, *Miedzy socjologią, antropologią a psychologią społeczną. Krzysztofa Teodora Toeplitza koncepcja krytyki filmowej*, w: *Krzysztof Teodor Toeplitz*, dz. cyt., s. 120. Debiut prasowy miał miejsce jeszcze wcześniej – w 1947 r.
- ⁴ J. Grzechowiak, *Krzysztof Teodor Toeplitz...* dz. cyt., s. 12.
- ⁵ Oprócz omawianego: K. T. Toeplitz, *Komentarz do filmu „Rzym, godzina 11”*, „Kwartalnik Filmowy” 1954, nr 2, s. 22-43; tenże, *Dziecko i fetysz, czyli humanizm utopijny (wielki cykl Vittorio de Siki, 1946-1952)*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 4, s. 3-39.
- ⁶ Por. Radziecka dyskusja o dramaturgii, „Kwartalnik Filmowy” 1952, nr 7, s. 62-70; *Pierwsza Ogólnopolska Narada Krytyki Filmowej (dokumentacja)*, „Kwartalnik Filmowy” 1955, nr 2-3, s. 93-116; [W obronie polskiej sztuki filmowej], „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 4, s. 64-66.
- ⁷ Por. J. Grzechowiak, dz. cyt., s. 17.
- ⁸ K. T. Toeplitz, *Obraz malarski a obraz filmowy*, „Kwartalnik Filmowy” 1953, nr 10, s. 68.
- ⁹ Tamże, s. 78.
- ¹⁰ Tamże, s. 82.
- ¹¹ Tamże, s. 83.
- ¹² Tamże, s. 86.
- ¹³ Tamże, s. 87.
- ¹⁴ A. Helman, *Obraz*, w: *Słownik pojęć filmowych*, t. 6, red. A. Helman, Wydawnictwo „Wiedza o kulturze”, Wrocław 1994, s. 67.
- ¹⁵ Por. J. Mierzejewski, *Kompozycja obrazu filmowego*, w: *Zagadnienia estetyki filmowej*, red. R. Dreyer, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1955, s. 239-267; S. Morawski, *Zdjęcia, czyli o plastyce filmowej*, w: tegoż, *Jak patrzeć na film*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1955, s. 80-84; A. Jackiewicz, *Malarstwo filmowe*, w: tegoż, *Latarnia czarnoksiężka*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1956, s. 107-110; A. Kumor, *Obraz malarski i obraz filmowy. Ze studiów nad estetyką obrazu filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 1959, nr 3, s. 50-77; A. Ledóchowski, *Płótno obrazu – płótno ekranu. Z zagadnień związków między filmem a plastyką w 20-leciu powojennym*, „Kwartalnik Filmowy” 1964, nr 1-2, s. 36-48; B. W. Lewicki, *U podstaw porównawczych badań nad sztuką. Filmoznawcza propozycja badawcza*, „Kwartalnik Filmowy” 1965, nr 1, s. 3-7; *Związki plastyki z językiem filmu. Rozmowa z Andrzejem Wajdą*, „Projekt” 1969, z. 5-6, s. 97-99; J. Bocheńska, *Film a inne sztuki*, w: tegoż, *Polska myśl filmowa do roku 1939*, seria „Studia z teorii filmu i telewizji”, t. 2, Ossolineum, Wrocław 1974, s. 128-147; M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Ossolineum, Wrocław 1974; Z. Czeczot-Gawrak, *Film w świetle estetyki porównawczej*, w: tegoż, *Współczesna francuska teoria filmu*, seria „Studia z teorii filmu i telewizji”, t. 12, Ossolineum, Wrocław 1982, s. 136-148; A. Helman, *Komparatystyka i integracja w filmoznawstwie współczesnym*, w: *Z badań porównawczych nad filmem*, red. A. Helman, A. Gwóźdź, PWN – Uniwersytet Śląski, Warszawa – Kraków 1980, s. 9-23; T. Miczka, *O niektórych problemach metodologicznych estetyki komparatystycznej filmu*, w: *Z badań porównawczych nad filmem...* dz. cyt., s. 27-39; D. Palczewska, *Film wobec innych sztuk w polskiej myśli filmowej*, w: *Z badań porównawczych nad filmem...* dz. cyt., s. 181-196; A. Gwóźdź, *Polski film fabularny w relacjach z innymi sztukami*, w: *Film polski wobec innych sztuk*, red. A. Helman, A. Madej, Uniwersytet Śląski, Katowice 1979, s. 187-216; E. Kuźma, *Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1980, s. 257-269; P. Lis, *„Brzezina” Andrzeja Wajdy. Przekład intersemiotyczny i autonomia dzieła filmowego*, „Studia Filmoznawcze” 1981, t. 2 (Film. Sztuka i ideologia), s. 127-144; A. Boczowska, *Filmowa i telewizyjna interpretacja dzieła plastyki*, w: *Film i telewizja*, red. D. Palczewska, A. Kumor, seria „Studia z teorii filmu i telewizji”, t. 11, Ossolineum, Wrocław 1982, s. 10-38.
- ¹⁶ T. Miczka, *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1987.
- ¹⁷ F. Lipiński, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013 (zwłaszcza rozdział *Zbliżenie – film*, s. 351-428).
- ¹⁸ Oprócz wspomnianej już książki T. Miczki por. A. Dudzik, *Literackie i malarskie tworzywo symboliki w „Brzezynie” Andrzeja Wajdy*, w: *Kino wobec sztuk. Związki, inspiracje, przenikania*, red. D. Skotarczak, J. Nowakowski, Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2007, s. 59-68; F. Lipiński, *Wieczna miłość: „Kobieta w słońcu” i „Tatarak” Andrzeja Wajdy*, w: tegoż, *Hopper wirtualny...* dz. cyt., s. 404-414.

- ¹⁹ J. Nowakowski, *Intermedialna synteza sztuk. Od rajy jako tematu do metafory intermedialnej syntezy sztuk*, w: tegoż, *W stronę rajy. O literackiej i filmowej twórczości Lecha Majewskiego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 199-237; M. Lebecka, „Ogród rozkoszy ziemskich”, czyli cyfrowa alchemia, w: tegoż, *Lech Majewski*, Biblioteka „Wieżi”, Warszawa 2010, s. 124-145; M. Jakubowska, *Narracja transmedialna – obrazy malarskie a twórczość filmowa Lecha Majewskiego („Ogród rozkoszy ziemskich”)*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2016, nr 2, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/narracja-transmedialna-obrazy-malarskie-a-tworczosc-filmowa-lecha-majewskiego-ogrod-rozkoszy-ziemskich/546> (dostęp: 10.01.2023); M. Kaźmierczak, „38 litrów wody, czyli trzy czwarte twojego ciała...”. Uwagi o człowieku na przykładzie filmu Lecha Majewskiego „The Garden of Earthly Delights” („Ogród rozkoszy ziemskich”), w: *Człowiek jako znak*, red. E. Rudnicka i in., Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021, s. 430-452.
- ²⁰ A. Helman, *Komparatystyka i integracja...* dz. cyt., s. 9, 10.
- ²¹ Por. uwagi o nawiązaniach do malarstwa Matejki w *Krzyżakach* (K. T. Toeplitz, „Krzyżacy” 1960, „Dialog” 1960, nr 12, s. 126) czy Jacka Malczewskiego w *Brzezynie* (K. T. Toeplitz, „Brzezina” klasyczna, w: tegoż, *Próba sensu, czyli notatnik leniwego kinomana*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, s. 284 /pierwodruk: „Miesięcznik Literacki” 1971, nr 2, s. 82-84/), a także nieco ogólniejsze spostrzeżenia natury komparatystycznej (film – teatr – malarstwo) w twórczości teatralnej Wajdy: K. T. Toeplitz, *Wzajemność*, w: tegoż, *Próba sensu...* dz. cyt., s. 291-296 (pierwodruk: „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 2, s. 73-75).

Rafał Koschany

Profesor w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Specjalizuje się w teorii interpretacji, semiotyce kultury, a także badaniach z pogranicza literaturoznawstwa i filmoznawstwa. Autor monografii *Przypadek. Kategoria artystyczna i egzystencjalna w literaturze i filmie* (2006, wyd. 2. 2016) i *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu* (2017), licznych artykułów w czasopismach naukowych i rozdziałów w książkach oraz współredaktor kilku publikacji zbiorowych, m.in. *Musical i historia* (2023).

Bibliografia

- Grzechowiak, J.** (2024). Krzysztof Teodor Toeplitz – rys biograficzny. W: B. Giza, P. Zwierzchowski (red.), *Krzysztof Teodor Toeplitz* (seria *Polscy krytycy filmowi*, ss. 12-23). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Helman, A.** (1980). *Komparatystyka i integracja w filmoznawstwie współczesnym*. W: A. Helman, A. Gwóźdź (red.), *Ź badań porównawczych nad filmem* (ss. 9-23). Warszawa – Kraków: PWN – Uniwersytet Śląski.
- Helman, A.** (1994). *Obraz*. W: A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych* (t. 6, ss. 47-121). Wrocław: Wydawnictwo „Wiedza o kulturze”.
- Toeplitz, K. T.** (1953). *Obraz malarski a obraz filmowy*. *Kwartalnik Filmowy*, (10), ss. 66-87.

Keywords:

Krzysztof Teodor Toeplitz;
history of film theory;
comparative studies;
film image;
painterly image;
painterly quality

Abstract

Rafał Koschany

Film Image and Its “Painterly Quality”: Comparative Film Studies by Krzysztof Teodor Toeplitz

The subject of this analysis is Krzysztof Teodor Toeplitz's article “Obraz malarski a obraz filmowy” [“Painterly Image and Film Image”], published in *Kwartalnik Filmowy* in 1953. This is a profoundly mature and fully scholarly work by a very young author. This commentary places the article within the context of the development of post-war Polish film studies, highlighting its significance as a statement showing the author's acute awareness of the challenges and objectives facing this emerging academic discipline. The main part of the commentary focuses on reconstructing the key aspects of Toeplitz's comparison between the painterly and film images, with particular emphasis on the problems related to the transposition of the former into the latter (the concept of “painterly quality” proving central in this regard). The subsequent sections address the status of Toeplitz's proposal within the tradition of comparative film studies, considering both the later works of filmmakers inspired by the visual arts and the contemporary possibilities for publishing research within the framework of comparative film studies. **(Non-reviewed material).**