

# PRZEKŁADY / TRANSLATIONS

FRANÇOIS ALBERA

## STUDIA NAD KINEM A HISTORIA SZTUKI\*

W tekście wprowadzającym do wystawy „Le Mouvement des images”<sup>1</sup>, prezentowanej w Centre Pompidou, jej kurator Philippe-Alain Michaud formułuje ważne stwierdzenie:

U progu XXI wieku [...] konieczne staje się przededefiniowanie kina, wychodzące poza warunki *istnienia*, które charakteryzowały je w poprzednim wieku: *punktem wyjścia nie może być już wąskie spektrum historii kina, lecz należy przemieścić go w poszerzone pole historii sztuki.*

To stwierdzenie znajdziemy również w katalogu, a jednak z różnicami, które trudno byłoby nazwać nieznaczącymi:

Dzisiaj [...] możliwe, a nawet konieczne, staje się przededefiniowanie kina, wychodzące poza warunki *doświadczenia*, które charakteryzowały je w poprzednim wieku, to znaczy, że *punktem wyjścia nie może być już ograniczone spojrzenie historii kina, lecz spojrzenie z punktu przecięcia spektaklu i sztuk plastycznych, z punktu widzenia poszerzonego o historię reprezentacji w ogóle*<sup>2</sup>.

Różnice między tymi dwiema propozycjami nie są bez znaczenia: pierwsza oznacza zamiar rozpuszczenia historii kina – sprowadzonej do chronologii medium – w historii sztuki (która do tej pory w niewielkim stopniu uwzględniała kino i która sama znajduje się w sytuacji zakwestionowania swoich celów, a nawet ewentualnego „końca”), druga – propozycję stworzenia bardziej

---

\* Oryginalny tekst przełożonego tu artykułu ukazał się po francusku jako *Etudes cinématographiques et histoire de l'art*, „Perspective” 2006, 3.

<sup>1</sup> W przypadku tytułów prac (artykułów, książek, filmów, prac plastycznych), które funkcjonują w języku polskim (zostały przetłumaczone bądź tytuły weszły do powszechnego użycia w wersji polskojęzycznej) najpierw umieszcza się tytuł polski, a w nawiasie, jeśli jest to uzasadnione, tytuł francuski lub oryginalny. W przeciwnym razie zachowano pisownię francuską, a przekład tytułu na język polski umieszczono w nawiasie – przyp. tłum.

<sup>2</sup> *Le Mouvement des Images*, red. Ph.-A. Michaud, [katalog wystawy, Paris, Centre Pompidou, 2005], Paris 2006, s. 16.

globalnej domeny wiedzy, która obejmowałaby kino, sztuki plastyczne, fotografię, prasę, telewizję itp. i która byłaby ogólną historią przedstawień.

Ta nowa intelektualna tendencja, co z tekstu wynika dość wyraźnie, wywodzi się z „rewolucji cyfrowej”, która znosi „warunki istnienia” (lub „doświadczenia”, również tutaj niuans nie jest mały) kina, „dematerializuje” je i angażuje „ogromną migrację ruchomych obrazów z sal projekcyjnych do przestrzeni wystawienniczych”. Historia kina miałaby stać się zbyt wąska, ponieważ jej przedmiot, krótko mówiąc, zniknąłby. Moglibyśmy omówić postulowaną przez Michauda dominantę – przeniesienie kina w „przestrzenie wystawiennicze”, innymi słowy do muzeum, podczas gdy bez wątplenia pod względem ilościowym doświadczanie ruchomych obrazów ma miejsce raczej na ekranach telewizyjnych, na komputerach i telefonach komórkowych – lecz z drugiej strony musimy od razu zakwestionować koncepcję leżącą u podstaw osądu o przestarzałości kina utożsamianego z „miejscem”, „przestrzenią współczesnego teatru”, „ściśłym podziałem między salą i ekranem”, „rozumianego jako okno otwierające się na fikcyjną głębię”, salę „zajmowaną przez stopniowane rzędy siedzeń, na których widzowie trwają nieruchomo”, „seans kinowy [mający] początek i koniec”<sup>3</sup>...

Mamy tu do czynienia z modelem opracowanym przez pewien dyskurs estetyczny i krytyczny, obecny najsilniej w latach 50. XX wieku, skonstruowanym (z powodów, które są doskonale zrozumiałe i interesujące do zbadania, opierają się uznaniu medium z jego specyfiką artystyczną, jak również jego dominacji w polu artystycznym<sup>4</sup>) na wyparciu pierwszych lat istnienia kina (aż około dwadzieścia lat!), kiedy nie było ono zinstytucjonalizowane (sale kinowe), ale opierało się na nietrwałych formach (powtórzenie, odwrócenie, fragmentacja), niezwiązanych z jednym miejscem, co jest bliskie koncepcji oralności rozwiniętej przez Paula Zumthora. Wszystkie badania nad dźwiękiem we wczesnym kinie (dźwięk odtworzony – gramofon, wyprodukowany mechanicznie – maszyna do tworzenia dźwięków, lub powstały na żywo – *bonimenteur*<sup>5</sup>, aktor podkładający dźwięk pod własny wizerunek czy wreszcie

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Zobacz twierdzenia Erwina Panofsky’ego („kino jest tym, czym większość innych form sztuk przestało być: nie ornamentem, ale koniecznością”, 1936), Maurice’a Schérrera [-Rohmera] („Ze wszystkich sztuk kino pozostaje być może jedynym będącym w stanie zainteresować się czymś innym niż ustaleniem ceremonii własnej śmierci”, 1952) lub Alaina Fleischera („dziś kino unosi się jak superego nad wszystkimi dyscyplinami artystycznymi”, 1990).

<sup>5</sup> Używane w literaturze polskiej terminy „lektor” czy „komentator” nie oddają w pełni charakteru i roli tej postaci, będącej jednocześnie jednym i drugim, a dodatkowo showmanem, rodzajem mistrza ceremonii. Proponuję więc pozostać przy terminie francuskojęzycz-

piosenki, które widzowie obecni na sali śpiewali, współgrając z ekranem czy pianistą, itd., nie wspominając o zgiełku i głosach publiczności) zmieniły podejście do tego spektaklu, którego dyskurs krytyczny, a następnie historyczny, był zgodny z modelem „teatralnym”<sup>6</sup>. Ale pomijając tę *haute époque*, mieszanka doświadczeń i mediów, do których przenika film, niezwykle różnorodne metody zawłaszczania, jakie stosują grupy społeczne czy etniczne, różnorodność samych projekcji i pokazów (takich jak „selekcje” tematyczne, wyświetlane w kręgach amatorskich, na przykład przez Canuda czy Tedesca w latach 20.), i wiele jeszcze innych rzeczy uniemożliwia utrwalenie tej „ograniczonej” wizji kina, od której „wyzwoli” je technologia cyfrowa, jednocześnie je „odciążając” poprzez oddzielenie filmu od ograniczeń technologicznych, błony filmowej oraz wielokrotnego wyświetlania, a czyniąc z niego „ideę”.

Wystarczy powiedzieć, że zmiana akcentu między dwiema wstępnymi propozycjami Centre Pompidou zarysowuje, bez wątpienia nieumyślnie, kwestie, które różnią klasyczną „historię kina”, obejmującą historię genezy, narodzin i ewolucji kina, przejście od techniki do sztuki, przejście do kina dźwiękowego, jego różne fazy – prymitywną, klasyczną i nowoczesną – zgodnie z tym, jak zbudowali ją pionierzy tej historii (przede wszystkim Francuzi od Coissaca po Sadoula i Mitry’ego), od nowej historii kina, dla której punktem zwrotnym był odbywający się w roku 1978 w Brighton kongres Międzynarodowej Federacji Archiwów Filmowych. Ta nowa historia, rozwinięta głównie w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie, a później we Włoszech, Niemczech, Holandii itp., ale w bardzo niewielkim stopniu we Francji, widzi w kinie właśnie „szerszą dziedzinę”, obejmującą spektakle i ich charakter rozrywkowy, badania naukowe i ciekawostki, środki masowej komunikacji i szeroko pojętą reprezentację, obejmującą m.in. spektakl miejski (witryny), muzeum figur woskowych, latarnię magiczną, panoramy, żywe obrazy czy wodewil. O tym

---

nym, również stosowanym przez badaczy polskich. Dziękuję prof. Pawłowi Sitkiewiczowi za pomoc w rozstrzygnięciu tej kwestii – przyp. tłum.

<sup>6</sup> „Yale French Studies”, red. R. Altman, 1980, 60; R. Altman, *Technologie et représentation. L’espace sonore*, w: *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, red. J. Aumont et al., Paris 1989 [konferencja, Paryż 1988], s. 121–130; *Sound Theory, Sound Practice*, red. R. Altman, New York 1992; R. Altman, *Silent Film Sounds*, New York 2004; A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Québec–Paris 1988; *Le bonimenteur dans le cinéma des premiers temps*, red. A. Gaudreault et al., „Iris” 1996, 22; A. Gaudreault et al., *Le cinématographe, nouvelle technologie du XX<sup>e</sup> siècle/The Cinema, a New Technology for the 20th Century*, Lausanne 2004; G. Lacasse, *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma muet entre tradition et modernité*, Québec–Paris 2000; J.-J. Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894–1918)* [1995], Paris 2004; *Le muet a la parole. Cinéma et performance à l’aube du XX<sup>e</sup> siècle*, red. G. Pisano et al., Paris 2005 [konferencja, Paryż 2005].

zwrocie w zakresie „historii kina” (która została uznana przez świat uniwersytecki za dyscyplinę naukową zaledwie kilka dziesięcioleci temu, do czego wrócimy później) świadczy istnienie międzynarodowego stowarzyszenia badaczy (Domitor), duża liczba międzynarodowych konferencji, zbiorowych lub indywidualnych publikacji, pokazów porównawczych i swoistych ekshumacji filmów zapomnianych lub tych, które wyszły z obiegu, oraz restaurowanie filmów na innych podstawach niż wcześniej. Tak zorientowane badania doprowadziły do rozwinięcia koncepcji *intermedialności* oraz powstania zespołów badaczy, zwłaszcza w Montrealu, pracujących w tej dziedzinie. W tym sensie ogólna historia przedstawień jest związana z historią kina.

To pytanie o *miejsce*, obok wielu innych, wyraźnie pokazuje konieczność *uprawiania historii kina* – napisania tej historii poprzez studiowanie kina w sposób konkretny, aby myśleć o nim w szerszym kontekście historii przedstawień lub spojrzenia – także po to, aby opracować interpretacje o charakterze estetycznym lub semiologicznym. W większości przypadków to właśnie rozwój historii kina umożliwił i spowodował wykształcenie się refleksji estetycznej, ontologicznej, a nawet antropologicznej. Odnowienie teorii kina po drugiej wojnie światowej wraz z pracami André Bazina<sup>7</sup>, a następnie Edgara Morina<sup>8</sup>, jest na przykład bardzo ściśle powiązane z publikacją *Histoire générale du cinéma* Georges’a Sadoula (1945–1975). Obaj autorzy bazowali w swoich pracach na traktowaniu tego, co nazywane było wówczas „pre-kinem” (*pré-cinéma*), oraz epoki tak zwanych pionierów jako archeologii kina. Jednak ta interakcja między historią a estetyką, historią a teorią została zarzucona, niewątpliwie z powodu braku prac historycznych o wystarczająco ambitnych hipotezach – przynajmniej we Francji – ale przede wszystkim z powodu braku zainteresowania ze strony estetyków lub krytyków, którzy zajmują się historią kina na świecie.

Proponuję zastanowić się nad tym, że historia kina wydaje się być ostatecznie ustalona (w układzie chronologicznym, jako temat książek albumowych czy almanachów wydawanych pod koniec roku) i kojarzy się bardziej z „historią antykwaryczną” niż z dziedziną oferującą nowe pola badawcze i szanse na kolejne odkrycia. Mamy ochotę spytać „Czy to koniec historii kina?”, mając na myśli jej zakończenie lub też dojście do momentu, w którym nie ma ona nic więcej do powiedzenia ze względu na mutacje technologiczne, wpływające na medium. A jednak powstała nowa historiografia fran-

<sup>7</sup> A. Bazin, *Peinture et cinema*, w: idem, *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. 2, Paris 1959.

<sup>8</sup> E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris 1956.

cuskiego kina i od lat 80. rozwija się ona stale we Francji i na świecie<sup>9</sup>, choć nie udało się przeniknąć tym badaniom ani do świadomości społecznej, ani do obiegu uniwersyteckiego. Należałoby z pewnością zastanowić się nad regułami instytucjonalnymi, które sprawiły, że na uniwersytetach rozdzielono nauczanie i badania dotyczące kina, estetykę przeciwstawiając historii i semiologii, kino mediom itd., co miało łatwe do wyobrażenia negatywne skutki (posady, granty, ośrodki badawcze, konkurencja, spory między badaczami). Osłabienie dziedziny, która dopiero co się ukształtowała (pierwsze wydziały filmoznawcze powstały na początku lat 70.) wynika również z odrzucenia wcześniejszego pionierskiego doświadczenia Instytutu Filmologii (1946–1962), przedsięwzięcia z założenia interdyscyplinarnego; a także ze słabego rozpoznania miejsc przechowywania filmów i archiwów. Pierwsze pokolenie wykładowców studiów filmowych opuściło uniwersytety bez stworzenia „szkół” myślenia czy tradycji akademickich w dobrym znaczeniu tego terminu (obejmującym metodologię, epistemologię, etykę badań, porównania osiągniętych wyników, rywalizację, publikację) ani rozpowszechnienia wiedzy w społeczeństwie. Innymi słowy, historia kina odbierana jest jako „rzecz”, a nie dyscyplina naukowa. To dlatego historiografia kina, której najważniejsze osiągnięcia pochodziły i pochodzą najczęściej spoza uniwersytetów<sup>10</sup> lub z pozauniwersyteckich ośrodków nauczania (École des Chartres, École Louis-Lumière), jest dziś zagrożona przedwczesnym wchłonięciem przez „zwykłą” historię jako element historii kultury, słusznie przywłaszczającej sobie domenę obrazów, lub historii fotografii oraz szeroko pojętej historii sztuki, która została omówiona wcześniej.

## KINO PATRZY W STRONĘ HISTORII SZTUKI I VICE VERSA

Po zarysowaniu tych ram musimy zająć się powtórnie kwestią relacji między studiami kinematograficznymi a historią sztuki, którą ożywiają współczesne „kinowe” wystawy francuskie. Jedną z nich jest wspomniana wystawa „Le Mouvement des images” w Centre Pompidou/Musée national d’art mo-

---

<sup>9</sup> R. Abel, *French Cinema. The First Wave 1915–1929*, Princeton 1984; idem, *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896–1914*, Los Angeles 1994; *Les vingt premières années du cinéma français*, red. J.A. Gili et al., Paris 1993 [konferencja, Paryż 1993]; *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, red. J. Aumont et al., Paris 1989 [konferencja, Paryż 1988]; J. Aumont, *L’œil interminable. Cinéma et peinture* [1989], Paris 1995; *La firme Pathé Frères*, red. L. Le Forestier et al., Paris 2004.

<sup>10</sup> N. Burch, *La lucarne de l’infini*, Paris 1990; L. Mannoni, *Le grand art de la lumière et des ombres. Archéologie du cinéma*, Paris 1994.

derne, jawiąca się jako następstwo słynnej wystawy „Peinture, cinéma, peinture”, pokazywanej przez Musées de Marseille (1989–1990), skupiającej się na sposobie, w jaki filmy ukazują kwestię „malarstwa”<sup>11</sup>. Kolejną jest wystawa „Il était une fois Walt Disney”, prezentowana w paryskim Grand Palais, czy „Renoir/Renoir” w Cinémathèque française, które możemy powiązać z wcześniejszą prezentacją „Hitchcock et l’art” w Centre Pompidou, gdzie spróbowano pokazać zbieżności ikonograficzne między obrazami a scenami z filmów (jako przykłady wpływów, źródeł i podobieństw). Wspomnijmy również „Chaplin et les images” w Jeu de Paume, gdzie przyjęto strategię dokumentacji poprzez obrazy. Warto wreszcie przywołać także wystawy Agnès Vardy w Fondation Cartier i nie-wystawę Godarda w Centre Pompidou, w których reżyserzy występują jako artyści sztuk plastycznych (instalacje). Można zauważyć, że te wystawy, mimo iż są częścią „długiej” historii wystaw kina (zapoczątkowanej przez Wystawę Światową 1900, gdzie skupiono się na jego aspekcie technicznym (Marey), Salon Jesienny 1922, kiedy przedstawiono je jako sztukę porównywalną do malarstwa i sztuk użytkowych (Mallet-Stevens, Moussinac), oraz „L’art dans le cinéma français”, prezentowaną w roku 1924 w Musée Galliera (Clouzot<sup>12</sup>)), to jednocześnie zrywają z nią w jednym punkcie, a mianowicie interesują się również elementami „pozafilmowymi” (kamerami, scenariuszami, projektami kostiumów czy dekoracji, plakatami), które stały się przedmiotem wystaw czasowych lub stałych organizowanych przez Henriego Langloisa oraz – po nim – przez Cinémathèque française oraz francuską Bibliotekę Narodową.

Zasadniczo pytanie o relacje między studiami kinematograficznymi a historią sztuki jest powiązane z kilkoma ważnymi tematami, wprowadzonymi bardzo wcześnie w krytyczny dyskurs dotyczący kina, w szczególności zagadnieniami związków między malarstwem a kinem, wpływu kina na malarstwo, jak również odnowy malarstwa dzięki kinu czy przejścia jednego przez drugie. W rzeczy samej udowodniono powiązania między kinem a sztukami plastycznymi i różnymi formami przedstawień wizualnych – możemy o nich mówić nawet jeszcze przed wynalezieniem kina, przyjmując pewną liczbę założeń w zakresie sposobów widzenia i reprezentacji, z których wywodzi się ono w takim samym stopniu, w jakim je przekształca. Dzisiejsi historycy

---

<sup>11</sup> Postępowanie mające na celu wyizolowanie wymiaru filmowego poprzez oddzielenie go od narracji, intrygi i reprezentacji funkcjonuje od lat 20. XX wieku w dyskursie krytycznym (Emile Vuillermoz, Ricciotto Canudo) oraz wśród artystów plastyków, którzy interesowali się kinem (Gromaire, Léger), aby w latach 50. powrócić z zestawieniem idei „reżyserii” i abstrakcji.

<sup>12</sup> Abel, *French Cinema*; Ch. Gauthier, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris 1999.

kina są zaznajomieni z tego typu problematyką i często posiłkują się badaniami z zakresu historii sztuki danego okresu. Wcześniejsze prace należące do pola krytyki czy do programów estetycznych reżyserów często nawiązywały do kwestii związków między kinem a sztukami plastycznymi (przede wszystkim malarstwem), a nawet widziały kino *jako* sztukę plastyczną. Ta perspektywa pozostaje aktualna, o czym świadczą przyjmujący ją twórcy i ich dzieła – książki, konferencje czy numery czasopism, o wystawach nie wspominając. Istnieją oczywiście zasadnicze różnice między tymi tematami: pierwsza, wynikająca z warunków pojawienia się kinematografu w kontekście społeczno-kulturowym już przesyconym obrazami, transmisjami obrazów, co należy widzieć jako antycypację społeczeństwa „informacji”, oraz druga, związana z *paragone* sztuk i konfrontacją ostatniej z nich z tymi już uprawomocnionymi, prowadzącą następnie do uznania jej za siódmą z nich. W końcu jest też kwestia taka, że jako uprzywilejowane miejsce spotkania między kinem a sztukami plastycznymi wskazuje się w historii tego medium wyłącznie kino eksperymentalne, „awangardowe”, „czyste”, „undergroundowe”, w związku ze wspólnotą czy bliskością problematyk formalnych oraz w związku z zaangażowaniem się artystów plastyków w kino<sup>13</sup>.

Nie brak literatury dotyczącej tych różnych kwestii, począwszy od G. Pierre-Martina, który w roku 1912 wprowadza ideę porównania sztuk, uwzględniając wśród nich kino<sup>14</sup>, aż do pism „La Gazette des 7 Arts” Ricciotta Canuda czy „Les Cahiers du mois” z roku 1925 (gdzie Robert Mallet-Stevens, Fernand Léger, Alberto Cabalcanti analizują „wpływ kina na sztuki”); od poświęconych kinu numerów pisma „Crapouillot”, pojawiających się od roku 1919 (z tekstem malarza Marcela Gromaire’a), aż do wielu tekstów o estetyce autorstwa Eisensteina<sup>15</sup>. Przywołajmy również licznie ukazujące się we Włoszech po

---

<sup>13</sup> P. de Haas, *Cinéma intégral, de la peinture au cinéma dans les films des années 20*, Paris 1985; *Peinture cinéma peinture*, red. G. Viatte, Paris 1989.

<sup>14</sup> W numerze 7 pisma „L’Echo du cinéma” (z 31 maja 1912), a następnie w „Le Cinéma et l’Echo du cinéma réunis” aż do numeru 40 (z 29 listopada 1912) ukazała się seria dwudziestu pięciu artykułów poświęconych „sztuce kinematograficznej” z podtytułem „studia porównawcze”. Większość rozdziałów – *Mim, Maska, Gest, Postawa, Kostium, Scenariusz, Szkoły, Poeci, Ciało, Legenda, Sława, Realizm, Statyści, Prawo artysty do inteligencji* – traktuje o poezji, teatrze, sztukach pięknych i wspomina kino tylko w relacji do nich, nie po to jednak, żeby je zaliczyć w poczet tych „innych sztuk”, lecz aby je wynieść na ten sam poziom doskonałości artystycznej, rygorów kompozycyjnych, rytmu, przygotowań itd.

<sup>15</sup> S.M. Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, Paris 1974; idem, *La non-indifférente nature* [1945], t. 1–2, Paris 1978; idem, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Bruxelles 1980; idem, *Le mouvement de l’art*, Paris 1986; idem, *Une approche dialectique de la forme filmique* [1929], w: F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme*, Lausanne 1989.

drugiej wojnie światowej publikacje związane przede wszystkim z Biennale w Wenecji (*Les belle arti et il film*, 1950, z tekstami około piętnastu autorów, w tym Luciana Emmera, o którym powiemy później, czy Bruna Zeviego). Ich poglądy odnajdziemy w tekstach Francuzów<sup>16</sup>, w tym Bazina<sup>17</sup>. Wymieńmy też teksty dużo nam bliższe chronologicznie, jak chociażby esej *Décadrages. Peinture et cinéma*<sup>18</sup> czy *Des lumières et des ombres* autorstwa wybitnego operatora<sup>19</sup>.

### CZY HISTORYCY SZTUKI INTERESUJĄ SIĘ KINEM, A JEŚLI TAK, TO W JAKI SPOSÓB?

Odpowiedzi różnią się w zależności od badanego okresu. Możemy wyróżnić cztery tendencje. Zazwyczaj wymieniamy kilku najbardziej znanych twórców, którzy bardzo wcześnie interesowali się kinem (Élie Faure w 1923, Erwin Panofsky w 1936<sup>20</sup>, do których możemy dorzucić Carla Einsteina, Arnolda Hausera oraz André Malraux), i przywołujemy teksty, które najczęściej prezentują ich koncepcje malarstwa. Żaden z nich nie zajmuje się kinem *tak, jak* zajmuje się malarstwem czy sztukami pięknymi. Kino pojawia się u nich w celach porównawczych albo poprzez nawiązanie. Tekst Panofsky'ego ma wydźwięk autobiograficzny, nieobecny w jego pracach z zakresu historii sztuki.

Badacze tworzący drugą grupę napotkali kino w dziełach studiowanych przez siebie malarzy i musieli zadać sobie pytanie o jego miejsce w ich twórczości. Widoczne jest ono we wpływach, odniesieniach lub zapożyczeniach do praktyki artystycznej (na przykład Braque i jego kolaż *Tivoli cinéma* czy Jacques Monory), ale też w praktykach kinematograficznych artystów (Léger, Warhol, Raysse...) <sup>21</sup>, czy też ich poglądach na kino (Gromaire). Niekiedy

<sup>16</sup> H. Lemaître, *Beaux-arts et cinéma*, Paris 1956.

<sup>17</sup> Bazin, *Peinture et cinema*.

<sup>18</sup> P. Bonitzer, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris 1985.

<sup>19</sup> H. Alekan, *Des lumières et des ombres* [1984], Paris 1991.

<sup>20</sup> W oryginalnym tekście autor podaje odpowiednio lata 1964 (Faure) oraz 1996 (Panofsky), odwołując się zapewne do późniejszych wydań wspomnianych prac – przyp. tłum.

<sup>21</sup> Patrz: Gérald Gassiot-Talabot (*Les peintres conquièrent le cinéma*, „Arts” 1962, 11/17 kwietnia, 864), wspominający ponowne zainteresowanie doświadczeniami Richtera i Eggelinga z lat 20., przywołanymi na Biennale paryskim 1961 oraz *Antagonisme II* w Musée des arts décoratifs. Patrz również: Hains, Villeglé, Agam, Vasarely, Pillet, Schoeffer („kino wykorzystuje efekty malarskie, co jest podejściem anachronicznym, które wyczerpało wszystkie swoje możliwości”, ibidem), Lapoujade („[kino] pozwala na pogłębienie problemów, które poruszamy za pośrednictwem obrazu”, ibidem). Można odnaleźć podobne



mamy do czynienia z wyraźnymi odniesieniami do kina w doktrynie artystycznej, również poprzez negację (Delaunay).

Przedstawiciele trzeciej grupy przyznają kinu funkcję metodologiczną w tworzeniu sztuki. Przywołajmy chociażby prace Malraux z lat 40. i 50., historyków sztuki będących jednocześnie reżyserami lub ich współpracownikami (Carlo Ragghianti i jego *critofilmy*, Paul Haesaerts) czy – idąc za sformułowanymi przez nich stwierdzeniami – Aby Warburga, który opracował „metodologię kinematograficzną” w swojej tabelarycznej koncepcji historii sztuki („Atlas Mnemosyne”)<sup>22</sup>.

Do czwartej zaliczyć by można badaczy zainteresowanych rozwojem – eksperymentami, ekstrapolacjami – problemów artystycznych w filmach fabularnych (począwszy od *Malarza neoimpresjonistycznego* (Le Peintre néo-impressionniste) Émile’a Cohla, filmu animowanego z monochromatycznymi obrazami w czerwieni, zieleni, błękitcie, żółcieni, zrealizowanego na podstawie satyr Alphonse’a Allaisa jeszcze „przed” Malewiczem i Rodczenką; czy obrazu *Rigadin peintre cubiste* (Malarz kubistyczny Rigadin), rozszerzającego kubizm na życie codzienne i wykorzystującego kubistyczne kostiumy „przed” Picassem i Légerem, czy w końcu *Aelita* Protazanowa, w którym to filmie Aleksandra Ekster, dzięki tematyce z zakresu science fiction, eksperymentuje z kostiumami z pleksiglasu). Mallet-Stevens dobrze ukazał ten eksperymentalny wymiar kina, kiedy w ramach swojej pracy dekoratora zrealizował coś w rodzaju makiet budynków i wnętrza o rzeczywistych wymiarach. Doświadczenie Légera w pracy przy filmie *Nieludzka* Herbiera jest podobne: było to pierwsze doświadczenie „malowania” w przestrzeni. Kolejnym przykładem jest przetestowanie modułarnych mebli Rodczunki na planie filmu *Wasza znajoma* (La Journaliste) Kuleszowa.

Mało wiarygodnie brzmiałby zamiar poruszenia tutaj wszystkich problemów pobieżnie wymienionych powyżej – zarówno w ramach historii kina, jak i historii sztuki. Dlatego skupimy się na kilku kwestiach, które dają szansę na rozwiązanie pewnych bieżących problemów w obu obszarach:

- piktorializm w kinie: naśladownictwo, cytat z malarstwa w kinie,
- kino jako „czytelnik” obrazu, metodologia kinematograficzna w historii sztuki,
- film o sztuce jako wkład w odczytanie dzieła sztuki i jego koncepcji,
- niektóre kwestie związane z technologią.

---

zestawienia w różnych epokach, również w czasach działalności ruchu COBRA po wojnie czy na wystawie „Le mouvement” (Ruch) w galerii Denise René w roku 1955.

<sup>22</sup> M. Natali, *L’image-paysage. Iconologie et cinéma*, Saint-Denis 1996; Ph.-A. Michaud, *Aby Warburg et l’image en mouvement*, Paris 1998.

## DYSKURS PIKTORIALNY

## Plan-obraz

Dyskurs piktorialny został bardzo wcześnie rozwinięty w tekstach amerykańskiego poety i teoretyka Vachela Lindsaya, w rozdziale jego opublikowanej w roku 1922 książki *The Art of the Moving Picture* (Sztuka ruchomego obrazu), gdzie autor wyróżnia „obraz-w-ruchu” (rozdział 9) oraz „rzeźbę-w-ruchu” (rozdział 8), a także „architekturę-w-ruchu”<sup>23</sup>.

Autor zalecał wycinanie z czasopism pochodzących z filmów obrazów i traktowanie ich jak obrazów malarskich do celów porównawczych. Zestawia ze sobą obrazy z odpowiadającymi im przykładami ilustracji filmowych, wychodząc od prac malarzy współczesnych (Cazina, Gysisa, Hawthorne’a, de Forest Brusha), jak również dawnych (van Dycka, ter Borch, Whistlera i oczywiście Rembrandta). Chciał przez to pokazać, że obraz filmowy można powiązać z różnymi szkołami malarstwa. Malewicz mówi dokładnie to samo w swoich trzech artykułach poświęconych kinu<sup>24</sup>, lecz ubolewa nad zestawieniem młodego kina radzieckiego w szczytowym rozwoju (Wiertow, Eisenstein) z malarstwem Pieriedwiżników, malarzy naturalistów i populistów końca XIX wieku, którzy zainspirowali częściowo estetykę socrealizmu. Jako ilustracji do artykułów o filmach, o których mówi, używa reprodukcji obrazów<sup>25</sup>.

Propozycja Lindsaya, by uznać „salę kinową za galerię sztuki, a nie teatr” oraz uczynić z kina „wielką sztukę obrazową”, odpowiada fundamentalnej tendencji panującej w produkcjach filmowych powstałych między rokiem 1910 a 1930, polegającej na przedstawianiu brawurowych scen filmowych w postaci „obrazów” (strategię tę znajdziemy u Griffitha, na przykład w celu uwiecznienia sceny historycznej). Sowiecki operator Władimir Nilsen szeroko opisuje tę praktykę w swoim doskonałym dziele *Konstruowanie reprezen-*

---

<sup>23</sup> V. Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, New York 1915/1922, rozdz. XI; przekład francuski: *De la caverne à la pyramide (Écrits sur le cinéma 1914–1925)*, Paris 2000. Pierwsze wydanie tej książki pochodzi z roku 1915, lecz jej kolejne wydania (i niedawny przekład francuski) nie wspominają istotnych zmian wprowadzonych w wydaniu z roku 1922.

<sup>24</sup> K. Malévitch, *Et ils façonnent des faces jubilatoires sur les écrans*, „Kino-journal ARK” 1925, 10; przekład francuski w: idem, *Écrits II. Le Miroir suprématisiste*, Lausanne 1977; idem, *Le peintre et le cinéma*, „Kino-journal ARK” 1926, 1; przekład francuski w: idem, *Écrits II. Le Miroir suprématisiste*, Lausanne 1977; idem, *Les lois picturales dans les problèmes du cinéma*, „Kino i kultura” 1929, 7–8; przekład francuski w: „Cinémathèque” 1995, 8, s. 62–77.

<sup>25</sup> Malévitch, *Les lois picturales...*; idem, *Et ils façonnent des faces...*; idem, *Le peintre et le cinéma*.

tacji w kinie (fr. *La construction de la représentation au cinéma*)<sup>26</sup>. Efekty te znajdziemy w pracy Henriego Alekana (co wyjaśnia w swojej książce<sup>27</sup>).

Zastosowanie „planu-obrazu” (*plan-tableau*) – wyrażenie to pojawia się w książce *Décadrages. Peinture et cinéma*, powracającej do tej problematyki w latach 80.<sup>28</sup> – jest paradoksem, ponieważ wprowadza bezruch do *moving pictures*, jednocześnie je legitymizując. Między mitem dziewiczego spojrzenia (które niektórzy europejscy intelektualiści podziwiają w kinie amerykańskim<sup>29</sup>) a obrazem bazującym na kulturowym bagażu znajduje się wiele form pośrednich, które kultura masowa stawia między „arcydziełem” a filmem i których ani Lindsay, ani jego spadkobiercy nie przywołują. Są nimi ryciny, reprodukcje, pocztówki, kalendarze i może przede wszystkim praktyki, takie jak *tableau vivant*. Paul Davay podkreślił ich znaczenie, mówiąc o *moving pictogramme*, „udoskonaleniu żywego obrazu”<sup>30</sup>.

Zalecenia Lindsaya (komparatystyka) były realizowane w podejściu ikonograficznym, które nie miało własnej teorii, ale powstało ewidentnie pod wpływem *Muzeum wyobraźni* Malraux i polegało na zestawieniu „planu” filmowego z obrazem. „La Revue de cinéma” Jeana-Georges’a Auriola z lat 1946–1948 chętnie korzystało z tej metody. I tak w numerze 18 pisma Grünewald zestawiony został z *Nibelungami* Langa (s. 22–23), a *Zwiastowanie* (wykadrowane) Leonarda da Vinci ze sceną z *On Borrowed Time* Harolda Bucqueta (s. 24), a następnie Degas i Toulouse-Lautrec z De Sicą (s. 26, 27, 29). Metoda ta została przejęta przez Henriego Lemaître’a i zastosowana przez niego w książce *Beaux-arts et cinéma*<sup>31</sup>, rozpoczynającej się rozkładówką, na której zestawiono scenę z *Dies Irae* Dreyera ze *Świętym Sebastianem oplakiwanym przez świętą Irenę* Georges’a de La Toura. Nicco dalej znajdziemy porównanie sceny z *Otella* Wellesa z *Odkryciem ciała świętego Marka* Tintoretta. Godard realizuje to podejście na swój sposób w *Historii/ach kina* (*Histoire(s) du cinéma*). Liczni egzegeci tej pracy prawie nie zauważyli powiązań z literaturą

---

<sup>26</sup> V. Nilsen, *Izobrazitel'noe postroenie fil'ma*, Moskwa 1936; przekład angielski: *The Cinema as a Graphic Art (On a Theory of Representation in the Cinema)*, New York 1937.

<sup>27</sup> Alekan, *Des lumières et des ombres*.

<sup>28</sup> Bonitzer, *Décadrages. Peinture...*

<sup>29</sup> „Oni (Amerykanie) zostali wspaniale obdarzeni brakiem kultury. Ich cywilizacja, młoda i naiwna, nie jest skrępowana istotną tradycją artystyczną. Dzięki temu mogli pełni nadziei eksplorować (dziedzinę kina)” (L. Moussinac, *Naissance du cinéma*, 1925, cytowany przez Marca Chénétiera, bez wskazania źródła, we wstępie do wydania Lindsaya po francusku, Lindsay, *De la caverne à la pyramide*, s. 14).

<sup>30</sup> P. Davay, *Contraindre à voir ou la peinture révélée*, w: *Le Film sur l'Art*, Bruxelles–Paris 1949, s. 9–19.

<sup>31</sup> Lemaître, *Beaux-arts et cinéma*.

filmoznawczą, którą powojenny „młody Godard” traktuje jako bliskie mitowi wspólne tło, powtarzając liczne błędy faktograficzne (oczywiście za Malraux, ale także Bazinem czy Auriolem).

### Rembrandtyzm

Aby zademonstrować tendencję, którą proponujemy nazwać „piktorialną”, zatrzymajmy się przez chwilę na jej elemencie, niezaprzeczalnie najczęściej wykorzystywanym w dyskursie krytycznym, do tego stopnia, że stał się rodzajem swoistego ideologemu estetycznego – na „rembrandtyzmie”. To jeden z najważniejszych elementów w kombinacji zapożyczeń i efektów piktorialnych. Ten często występujący termin łączy autorytet wielkiego malarstwa ze szczególnie spektakularnym zjawiskiem wizualnym, jakim jest światłocień, oświetlenie pośrednie, oświetlenie zaledwie zarysowane (w przeciwieństwie do równomiernie rozproszonego oświetlenia ogólnego) oraz wynikający z nich efekt reliefu czy modelowania. W artykule zatytułowanym *Le cinéma et la peinture* z roku 1914 Gustave Téry stwierdza: „Czyż nie istnieją filmy, które są prawdziwymi dziełami sztuki? Tak, kino ma już swoich artystów, znam takich, którzy cudownie grają cieniem i światłem; otrzymują niekiedy efekty światłocienia, przywołujące na myśl Rembrandta”<sup>32</sup>.

We francuskim dyskursie krytycznym ten ideologem stosowany jest chętnie w przypadku filmu *Oszustka* (*The Cheat*) Cecila B. De Mille’a z roku 1917. Odegrał on decydującą rolę w uznaniu kina za sztukę, a także kina amerykańskiego za „nowe kino”, przez co produkcje francuskie wydały się przestarzałe. „Nagle, w roku 1916, *Oszustka...*” – pisze Pierre Henry w poświęconym kinu numerze „Les Cahiers du mois”<sup>33</sup>. Colette, Delluc, L’Herbier czy Gance zdają się odkrywać kino podczas oglądania *Oszustki* i zachwycają się jego światłocieniami<sup>34</sup>. To zjawisko, symbolicz-

---

<sup>32</sup> G. Téry, *Le cinéma et la peinture*, „Journal”, przedrukowany w: „*Courrier cinématographique*” 1914, 22.

<sup>33</sup> P. Henry, *Le film français. Origine, influences, situation actuelle*, „Les Cahiers du mois” 1925, 16/17, s. 202.

<sup>34</sup> Został on zastosowany wcześniej w *The Drunkard Reformation* (1909) Griffitha, gdzie efekt ten został użyty w sposób szczególnie widoczny, aby zaznaczyć powrót do zmysłów – i do domu – ojca alkoholika, w momencie spotkania rodziny przy rozpalonym kominku, aby stworzyć dosłowny obraz ogniska domowego. Jednak w dalszym ciągu filmu, czy to w scenie teatru, gdzie grane jest *W matni*, czy w kuchni, kiedy matka i córka czekają na powrót ojca, wnętrza są oświetlone równomiernie (w aż tak zbliżony sposób, że mylimy ze sobą te dwie lokalizacje).

na wartość dodana, odegra w następnych latach rolę kryterium w ocenie innych filmów<sup>35</sup>.

Fenomen ten ma charakter wewnętrznie sprzeczny: przejmując dyskurs na temat cieni i światła, czerni i bieli, związany z fotografią, światłocien wykracza jednocześnie poza składowe elementy fotografii, stając się efektem kompozycyjnym, cechą stylu, znakiem rozpoznawczym, sygnaturą. Paradoksalnie, jego użycie pochodzi ze Stanów Zjednoczonych, które, jak widzieliśmy, ceniono za „nowe”, dziewicze, wręcz dziecinne oko, wolne od blichtru kultury, „amerykańskie oko” XIX wieku... Tak więc światłocien jest efektem artystycznym, o czym świadczy nazwanie go terminem o konotacji rembrandtowskiej<sup>36</sup>. Krytyka prawie jednogłośnie zachwyca się „rembrandtyzmem” w filmach. Amerykańskie (na przykład kierowane przez Mary Pickford), francuskie i włoskie studia produkcyjne wyznaczają standardy doskonałości tego efektu, podczas gdy komentatorzy i praktycy związani z nowszym sektorem pola artystycznego – awangardą – są wobec niego bardzo krytyczni. W Rosji Kuleszow odrzuca rembrandtyzm, postulując walkę z nim, uznając go za obcą naleciałość, jeden z klasycznych efektów malarskich w kinie, podczas gdy samemu reżyserowi bliska jest problematyka płaskości ekranu, dwuwymiarowości, siatki modernistycznej<sup>37</sup>. Z kolei *Carmen* Chaplina, niechętnego wobec efektów cieniowania, domeny fotografii, jest parodią światłocienia zastosowanego przez DeMille’a w dziele o tym samym tytule. Tymczasem w *Paryżance* (*L’opinion publique*) cien ma wyrazić ideę zagrożenia (ze strony surowych ojców Marii i Jana) na wzór *Nosferatu* Murnaua. Niektórzy reżyserzy sięgają zresztą po efekt rembrandtyzmu najczęściej w obrazach uciekających się do parodii i przesady, a nawet w *Grand Guignol*<sup>38</sup>. We Francji i Niemczech artyści awangardowi, którzy odkrywszy kino, zaczynają się nim zajmować (przede wszystkim w ruchu dadaistycznym), nie uważają tego efek-

---

<sup>35</sup> Louis Delluc będzie podziwiał go w *Oszustce*, skrytykuje natomiast „naśladownicze” oświetlenie u Gance’a („Le Film” 1917, 78) czy też oświetlenie wyszukane, dekoracyjne („Le Film” 1917, 89, s. 18).

<sup>36</sup> Rozpowszechnienie tego efektu przez firmę produkcyjną Famous Players J. Lasky’ego i C.B. DeMille’a odpowiadało zresztą pragnieniu uznania artystycznego i moralnego wymiaru kina (komedia społeczna zastąpiła właśnie wulgarną burleskę).

<sup>37</sup> L. Kouléchow, *L’Art du cinéma et autres écrits, 1917–1934*, Lausanne 1995. Oczywiście centralna jest tutaj kwestia modelowania i reliefu, stosowanych przez wielu reżyserów, przede wszystkim przez Bauera. Jego mistrz – Kuleszow – odrzucał te zabiegi.

<sup>38</sup> Le Grand Guignol – paryski teatr, istniejący w latach 1897–1962 (20 bis, rue Chaptal), specjalizujący się w naturalistycznych horrorach. Termin ten ma dziś zabarwienie pejoratywne i oznacza ogólnie przedstawienia wizualne przesycone przemocą, epatujące horrorem – przyp. tłum.

tu za przydatny, wręcz przeciwnie. Podczas gdy Gromaire w swoim artykule opublikowanym w piśmie „Le Crapouillot”, a następnie w tekstach z „Les Cahier du mois”, wymienia go jako kryterium jakości artystycznej (opierając się na ekspresyjnej mocy światła<sup>39</sup>), to Aragon w swoich artykułach z roku 1918 dla pisma „Film” porównuje kino z kolażem, z „mechanicznym” malarstwem<sup>40</sup>. Rembrandtyzm jest więc ideologemem, związanym z komercyjnym kinem skierowanym do szerokiej publiczności, wykorzystującym zamiłowanie do efektu, który już zbanalizował się w malarstwie<sup>41</sup>.

Biorąc pod uwagę zjawisko cytowania, Władimir Nilsen poczynił ważne spostrzeżenie, stanowiące dziś podstawę prac badawczych: między obrazem a „planem-obrazem” znajduje się szereg pośredników, którymi są reprodukcje wywodzące się z kultury masowej (pocztówki, kalendarze, chromolitografie i inne<sup>42</sup>). W rezultacie kino nie tyle wchodzi w dialog z „wielką sztuką”, ile sytuuje się w gronie masowych środków reprodukcji i dystrybucji. O ile nie mamy wątpliwości, że umieszczając *Sen Füssliego* w *Markizie O*, świadomie użyto cytatu i puszczono oko do widza (filmy Rohmera poruszają kwestie „kalki” w języku, zachowaniu i wyobrażeniach), o tyle karkołomna będzie próba zestawienia sceny z Hitchcocka z obrazem Millaisa czy Lévy-Dhurmera czy też rysunku ze studia Disneya z obrazem Gustave’a Moreau, z pominięciem szeregu reprodukcji tych dzieł oraz bulimicznej praktyki studiów i dekoratorów (którym dokumentaliści dostarczają cały wachlarz dokumentów mających zainspirować filmowe kostiumy „z epoki”, nie zwracając uwagi na trafność tych różnych źródeł i wybierając je z powodów innych niż ich treść).

Należące do sztuki masowej i sztuki przemysłowej kino *jest częścią* świata obrazów, które są rozpowszechniane za pośrednictwem reprodukcji i kultury popularnej<sup>43</sup>. Pochlebne dla siódmej sztuki zestawianie ze sztuką wysoką

---

<sup>39</sup> M. Gromaire, *Idées d'un peintre sur le ciném*, „Le Crapouillot” 1919, numer specjalny pt. *Cinéma*; idem, *Le cinéma actuel et ses deux tendances*, „Les Cahiers du mois” 1925, 16–17 (pt. *Cinéma*).

<sup>40</sup> L. Aragon, *Du décor*, „Le Film” 1918, 131, s. 8–10.

<sup>41</sup> Patrz: Teofil Gautier mówiący w *Critiques d'art* o „teatralności” i przeciwstawiający „rzemiosło” wrażeniu, oku, które odnajdywał u Corota, czy Baudelaire. Ten ostatni z kolei widział w światłocieniu warsztatową konwencję, kliszę (*Ecrits esthétiques*, s. 300–301). Zob. również Verhaerena, który podnosił charakter „rzemieślniczy”, „warsztatowy” tego efektu, przeciwstawiając go impresjonizmowi (*Sensations d'art*, 1993, s. 201).

<sup>42</sup> Nilsen, *Izobrazitel'noe postroenie fil'ma*.

<sup>43</sup> Patrz: Ch. Keil, *Visual narratives: Transitional Cinema and the Modernity Thesis*, w: *Le cinéma au tournant du siècle*, red. C. Dupré La Tour et al., Lausanne-Québec 1999 [konferencja, Lausanne].

nie bierze pod uwagę tej bardziej przyziemnej rzeczywistości, która w dużej mierze rządzi relacjami między kinem a sztukami plastycznymi.

Świetnie uchwycił to Panofsky w swoim tekście z roku 1936<sup>44</sup>, a jego ustalenia zostały przejęte przez współczesne badania nad historią kina, o czym świadczą akta szóstego Sympozjum Domitor, mającego miejsce w Udine w roku 2000<sup>45</sup>.

## KINO JAKO CZYTELNIK OBRAZU

Zestawienie planu kinematograficznego z obrazem w filmie (które musi wziąć pod uwagę *teatralność* kadru filmowego i jego pokrewieństwo z żywymi obrazami) wiąże się z dwiema głównymi sprzecznościami: z jednej strony „albertiańska” kompozycja obrazu zakłada istnienie nieruchomego widza oraz nieruchomej konstrukcji, co z kolei pozwala na jeden punkt widzenia, podczas gdy w polu filmu wszystko się porusza i przemieszcza od jednego planu do drugiego. Z drugiej strony obraz filmowy jest od razu wpisany w jakiś czas trwania.

Odpowiedź na te sprzeczności została sformułowana przez Nilsena i Eisensteina na początku lat 30. XX wieku, a potem powtórzona częściowo przez Jeana-Georges’a Auriola, Piera Bargelliniego i Maurice’a Schélera (-Rohmera) w roku 1946. Zakładała ona widzenie w kompozycji obrazowej sekwencji sukcesywnych planów, układających się w coś w rodzaju „nad-obrazu”, obrazu „całościowego”.

Pierwszą taką analizę plastyczną przeprowadził Nilsen na podstawie czternastu „kadrów” (planów) *Potiomkina*, wykonanych przez Eisensteina w ramach kursu w VGIK<sup>46</sup>. Została ona później wielokrotnie powtórzona<sup>47</sup>. Cechy charakterystyczne każdego z „kadrów” (piony, poziomy, łuki, kontrasty między pierwszym a drugim planem itd.) są w niej ułożone w kolejności i razem układają się w całość, która spaja się w percepcji i procesie zapamiętywania u widza. Omawiając „przypadek” Eisensteina, Maurice Schéler podkreśla, że „ucieczka skosów” oraz „pęcznienie krzywych” w kompozycjach „zawsze działa(ją) w kierunku ruchu, organizując porządek, zgodnie z którym wzrok

---

<sup>44</sup> E. Panofsky, *Style et matière du septième art*, w: idem, *Trois essais sur le style* [1936, 1940, 1947], Paris 1996, s. 109–145.

<sup>45</sup> *La decima muse / The tenth muse – Il cinema e le altre arti / Cinema and others arts*, red. L. Quaresima et al., Udine 2001 [konferencja, Udine 2000].

<sup>46</sup> Wszechrosyjski Państwowy Uniwersytet Kinematografii im. S.A. Gierasimowa w Moskwie – przyp. tłum.

<sup>47</sup> Eisenstein, *Cinématisme. Peinture...*

prześlizgnie się w głąb planu... Ponadto precyzja montażu pozwala realizować, poprzez serię planów, tę samą obsesję wizualną<sup>48</sup>. Noël Burch wyjaśnił tę kwestię w swoim omówieniu *Iwana Groźnego*<sup>49</sup>. W późniejszych analizach „przestrzeni u Murnaua” Schérer (-Rohmer) wróci do tego typu problemów, które uznają kontrolę reżysera nad jego bądź co bądź „rzeczywistym” materiałem i otwierają przed nim drzwi do „arbitralnych decyzji” i do „abstrakcji”, będących przywilejem malarzy, „twórcy” *par excellence*<sup>50</sup>.

Ta teoria zakłada postulat obrazu „totalnego”, choć niewidocznego na ekranie łączącym fragmentaryczne elementy, te z kolei widoczne; obrazu dostępnego widzowi (*image spectatorielle*), w pewnym stopniu różnego od obrazu filmograficznego, ale również od obrazu filmofanicznego<sup>51</sup>. Lecz czy obraz ten, któremu udaje się uniknąć impasu piktorializmu, ma jeszcze coś wspólnego z obrazem malarskim?

### Malarstwo filmowe

Najpierw podjęliśmy namysł nad tym, w jaki sposób malarstwo wartościuje kino, następnie zajęliśmy się ideą kina jako „czytelnika” malarstwa, które oferuje nowe podejście, nowy model operacyjny oparty na ruchu, przemieszczaniu się, trwaniu w czasie.

Po Éliem Faurem, który zaobserwował „kinematograficzne przeczucia” u Tintoretta, Rubensa i Delacroix<sup>52</sup>, to Eisenstein poświęcił najwięcej miejsca rozwinięciu podejścia, nazywanego „kinematyzmem” (*cinématisme*)

<sup>48</sup> M. Schérer (-Rohmer), *Le cinéma art de l'espace*, „La Revue du cinema” 1948, 14, s. 7–8.

<sup>49</sup> N. Burch, *Praxis du cinéma*, Paris 1969.

<sup>50</sup> É. Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris 1977. Niemożliwe jest rozwinięcie tutaj tego, co implikuje odniesienie do abstrakcji w teorii krytycznej Rohmera, Rivette'a, Chabrola i niewątpliwie Mourleta, choć jest to ważne dla zrozumienia polityki reżyserów tych czasów. Patrz: artykuł krytyka gazety „L'Express” poświęcony Fritzowi Langowi, zatytułowany *Comme un peintre*. Zgodnie z jego tezami, aby zrozumieć pojęcie reżyserii, w którym „skryło się znaczenie”, „należy raczej odwołać się do innej sztuki, malarstwa”. W ten sposób przyznano, że temat liczy się mniej niż światopogląd artysty; a więc rzeczywiste znaczenie dzieła leży w sztuce rozmieszczenia, „umieszczenia na płótnie” materii obrazowej. Nikt nie wątpi w to, że chodzi o „czyste malarstwo, przez co rozumie malarstwo abstrakcyjne” (Malraux) (Ph. Brunel, *Fritz Lang aujourd'hui*, „L'Express” 1964, 4 maja, s. 48–49).

<sup>51</sup> W terminologii Etienne'a Souriau (*L'univers filmique*, 1953), „filmograficzny” oznacza rzeczywistość profilmową, którą rejestruje kamera, czyli to, co znajduje się przed kamerą, a „filmofaniczny” – to, co widać na ekranie.

<sup>52</sup> É. Faure, *La ciné-plastique*, w: idem, *Fonction du cinéma*, Paris 1953, s. 21–45.



w malarstwie (ale także rzeźbie, rysunku, architekturze). Sowiecki reżyser był również teoretykiem zarówno kina, jak i sztuki w ogóle. Pietro Montani, jeden z najważniejszych komentatorów i redaktorów [pism Eisensteina – przyp. tłum.], mówi o nim jako o „filozofie sztuki”<sup>53</sup>. Na tysiącach stron Eisenstein rozwija swoją doktrynę estetyczną (traktaty, wykłady, artykuły, konferencje), nieustannie odwołując się do historii sztuki. Przywołajmy najbardziej emblematyczną w swoim podejściu pracę na temat El Greca – *El Greco y el cine* (El Greco i kino)<sup>54</sup>, zawierającą kilka esejów, w których autor analizuje warianty obrazów takich, jak *Jezus wypędzający kupców ze świątyni*, *Widok Toledo*, *Młodzieniec zdmuchujący świecę* itd., oraz kompozycję innych (*Męczeństwo świętego Maurycego*, *Wniebowzięcie Marii*) przy użyciu słownika kinematograficznego (montaż, oświetlenie, zbliżenie, wstawka) oraz modelu przemieszczającego się widza (w czym odwołuje się do analizy Akropolu autorstwa Choisy’ego<sup>55</sup>). W swojej pracy korzysta z badań historyków sztuki i z wiedzy ikonograficznej na temat analizowanych dzieł<sup>56</sup>. Ponadto refleksja na temat El Greca prowadzi do pouczających choć „diagonalnych” porównań i konfrontacji, na przykład z van Goghem. Tworząc te analizy – jednocześnie strukturalistyczne (tabele cech wyróżniających) i semiotyczne (odwołanie się do figur histerii opisanych przez Charcota i Richera, które, jeśli zgodzimy się z Didi-Hubermanem, sami stosowali i weryfikowali, w odniesieniu do Rubensa<sup>57</sup> lub do kompozycji *Canto Jondo* w muzyce hiszpańskiej) – Eisenstein stara się wypracować model, będący w stanie „interpretować” sztukę: „ekstazę” (*ex-tasis*), termin zapożyczony z myśli mistycznej, z której czerpie formalno-konstruktywny, związany z odbiorcą, wymiar (porzucenie formy, eksplozja, przejście do innej jakości). Poza analizami obrazów El Greca, dokonuje on również precyzyjnych i pogłębionych interpretacji obrazów m.in. Repina, Sierowa, ale także Uta-marro, Vinciego, Piranesiego, Rodina, Watteau, Rublowa, przyjąwszy tę samą

<sup>53</sup> *Eisenstein oltre il cinema*, red. P. Montani, Venezia 1990.

<sup>54</sup> S. Eisenstein, *El Greco y el cine* [1937–1939], w: idem, *Cinématisme. Peinture...*

<sup>55</sup> W tekście powiązanim ze zbiorem *Montaż* Eisenstein powtarza analizę Akropolu Auguste’a Choisy’ego z jego *Histoire de l’architecture* (Paris 1899). Patrz: francuski przekład tego tekstu zatytułowany *Montage et architecture*, w: S.M. Eisenstein, *Montage et architecture*, „Faces Journal d’architecture” 1997, 40.

<sup>56</sup> Jego analiza przeprowadzona jest na podstawie prac J.E. Willumsena (*La jeunesse du peintre El Greco*, t. 1–2, Paris 1927), Legendre’a i Hartmanna (*El Greco*, London 1937), Carla Justi (studium opublikowane w „Zeitschrift für bildende Kunst”, 1897) oraz Hugo Kehrer’a (*Die Kunst des Greco*, 1914).

<sup>57</sup> Patrz: *Les Démoniaques dans l’art*, reedycja dzieła Charcota i Richtera ze wstępem Pierre’a Fédida i tekstem krytycznym Didi-Hubermana (Paris 1984).

perspektywę i porównawczą optykę, która widzi „kinematograficzność” w malarstwie<sup>58</sup>. W swoim ostatnim ważnym projekcie, nieukończonym jak wszystkie pozostałe, dotyczącym sformułowania ogólnej estetyki, zatytułowanym *Metoda*, umieścił sztukę w perspektywie antropologicznej, a nawet biologicznej<sup>59</sup>.

Oczywiście, choć teoria Eisensteina powstała i została częściowo zaprezentowana w kontekście edukacyjnym (VGIK), ma ona znaczenie zarówno w kontekście własnej *poetyki*, jak i, przynajmniej w takim samym stopniu, na gruncie studiów filmoznawczych, co czyni ją wyjątkową i tłumaczy nieporównywalny zakres tego przedsięwzięcia, jeśli porównać je na przykład z podobnymi projektami autorstwa Élie Faurego i większości jego następców.

Ideę kina jako „czytelnika sztuki”, aluzyjnie obecną w dziele Aby'ego Warburga<sup>60</sup>, odnaleźć można w pracach Malraux z lat 40. i 50. XX wieku, kiedy ukończył swój *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1940) i zastosował słownictwo filmowe (kadrowanie, montaż, głębia ostrości, travelling, dissolve) do opisu malarstwa. W swojej książce *Goya* prosi nawet, abyśmy założyli, że „scena ta musiała zostać nakręcona przez reżysera”<sup>61</sup>, oraz stwierdza, że kino zostało „zapowiedziane” przez niektóre obrazy, czy też, że u Goi „nie ma światła, ale oświetlenie”, które „jak u Rembrandta, *jak w filmie* [...] ma za zadanie połączyć to, co oddziela je od cienia; ma znaczenie, które je przekracza; wykracza poza nie”<sup>62</sup>.

Tak, jak mogliśmy sobie wyobrazić kwestię zmiany w odbiorze dzieła sztuki spowodowaną przez fotografię, a w konsekwencji zmianę miejsca zajmowanego przez tę ostatnią w historii sztuki (drukowane ilustracje fotograficzne czy przeźrocza), tak samo jest w przypadku kina, które wprowadziło

<sup>58</sup> Eisenstein, *Cinématisme. Peinture...* Wcześniejsza była analiza Léona Moussinaca poświęcona Leonardowi da Vinci (*Potop*), L. Moussinac, *Naissance du cinéma*, Paris 1925.

<sup>59</sup> Patrz: *Eisenstein dans le texte*, „Cinemas” 2001, 2–3(11), a zwłaszcza prezentacja projektu *Metoda* przez Oksanę Bulgakową.

<sup>60</sup> Maurizia Natali przytacza dwa wyraźne odniesienia do kina w analizach Warburga: sarkofagi umieszczone na szczycie fasady Villi Medici w Rzymie „jak w ruchu filmowym” oraz – przy okazji omówienia fresków Pałacu Schifanoia – konfrontacja „nierównomiernego oświetlenia planów filmowych ze sposobem prowadzenia akcji poprzez analityczne cięcia” w ikonologii (Natali, *L'image-paysage. Iconologie...*, s. 43).

<sup>61</sup> A. Malraux, *Saturne, essai sur Goya*, Paris 1950, s. 83.

<sup>62</sup> Tekst został ponownie wydany w tomie z serii *La Pléiade „Oeuvres complètes”* (2004), podstawą była edycja z roku 1978, pomijająca wszystkie nawiązania do filmu. Paradoksalnie, Eric Rohmer, analizując organizację przestrzeni w *Fauście* Murnaua, uznał oświetlenie w tym filmie za bardziej malarskie niż filmowe, zestawiając je z dziełami Rembrandta i Caravaggia.

nowy element do odbioru obrazu: jest nim czas, trwanie. Malraux prezentuje w ten sposób przejście od fotografii do kina: „[ryciny reprodukowane w książce] nie należą do tego, co opracowania historyczne nazywają ilustracją, nie towarzyszą bowiem opisowi dzieł, lecz je zastępują, a także, *jak obrazy w filmie*, niekiedy sugerują znaczenia poprzez ich *wykadrowanie* i *następowanie po sobie*” (z przedmowy, bez numeru stron)<sup>63</sup>.

Dobry przykład tej „metody” znajduje się na stronach 116 i 117 oryginalnego wydania jego pracy. Zamieszczono tam reprodukcję obrazu *Rozstrzelanie powstańców madryckich* Goi w czerni i bieli, zajmującą jedną trzecią strony, podczas gdy na całej sąsiedniej stronie znalazł się ten sam obraz w kolorze, lecz wykadrowany tak, że stał się pionowy, a [po prawej] widoczne są jedynie karabiny i bagnety żołnierzy, wkraczające z zewnątrz w pole obrazu. W centrum znalazł się natomiast unoszący w górę ręce rozstrzeliwany mężczyzna w białej koszuli<sup>64</sup>. Nieco wcześniej autor przywołuje kompozycję, której lawowaną reprodukcję prezentuje, bez podania tytułu. Widnieją na niej jedynie „ofiara i wycelowane strzelby, *odcięte przez margines*” (s. 95), będące, jak mówi tekst, czymś więcej aniżeli reprezentacją, reportażem czy rekonstrukcją; a dalej, po zestawieniu ze sobą dwóch wersji *Napadu na dyliżans* („w pierwszej [...] Goya reprezentuje, a w drugiej sugeruje”) stawia w „tym samym świetle” *Rozstrzelanie powstańców*, w którym rozstrzeliwani „sami [...] stworzyli swoją [nowoczesną – F.A.] formę, podczas gdy żołnierze są jeszcze figurami „stylu monumentalnego” (dawnego) (s. 110)<sup>65</sup>.

W ten sposób ikonografia obrazu i jego dramaturgia *konkretyzują* pewne analizy autora, wpływając na same dzieła. Tutaj dzieje się to poprzez kadrowanie, w innych przykładach przez oświetlenie lub powiększenie detalu.

Z kolei Jean-George Auriol w artykule *Origines de la mis en scène* prezentuje Giotta, Botticellego, Michała Anioła, a przede wszystkim Petera Breughela jako „prekursorów kina”, stosujących czy to travelling, czy zbliże-

---

<sup>63</sup> W kolejnym wydaniu umniejsza rolę ilustracji, pisząc, że znajdują się one tutaj po to, aby czytelnik nie musiał ich szukać gdzie indziej.

<sup>64</sup> W kolejnym wydaniu książki nie powtórzono tego zestawienia obrazów.

<sup>65</sup> Przypomnijmy, że w *Pasji* Godard podjął próbę „rekonstrukcji” tego obrazu (co niektórzy krytycy pomylili z *Rozstrzelaniem cesarza Maksymiliana* Maneta (*Cinéma Art(s) plastique(s)*, red. P. Taminiaux et al., Paris 2004, s. 217), ale nawiązując do sceny strzelania z *Pancernika Potiomkina*. Jean-Louis Leutrat przeanalizował tę sekwencję, podkreślając rolę cięcia i ruchu, opóźniających pojawienie się rozstrzeliwanego z uniesionymi do góry rękami, znajdującego się przecież w środkowej części obrazu, oraz zwracając uwagę na „wkład” Godarda (który do „szlochających widzów” dodał kobietę, podczas gdy Malraux podkreślił brak kobiet). Patrz: *Cinéma et peinture. Approches*, red. R. Bellour, Paris 1990 [konferencja, Chantilly 1989], s. 124.

nie (*close-up*), kran kamerowy czy plan panoramiczny<sup>66</sup>. Zakotwicza jednak „kinematyzm” Breughela w sile „obrazów mentalnych”, które malarz „kontemplował” i „tworzył”. Bargellini przemieszcza ten obraz w obszar percepcji widza. Na podstawie „długich tekstów teoretycznych, poświęconych freskom w kościołach franciszkańskich” XIV wieku, tnie obrazy niczym „fotogramy”, uważając, że spojrzenie ówczesnego widza „przechodziło z jednego obrazu na drugi, jak w przypadku filmu, który przewija się w aparacie projekcyjnym..., zamykanie powiek odpowiada ruchowi migawki”<sup>67</sup>. Widz ma więc umożliwić pewnego rodzaju filmowanie i wycinanie obrazów lub fresków. To właśnie kadrowanie umożliwiło zilustrowanie artykułu dwoma seriami zdjęć *Rzezi niewiniątek* Giotta o wymiarach 4 × 6 cm, ułożonymi w pionowych kolumnach, tak jak pojawiają się one w filmie Luciana Emmera *Racconto da un' affresco*.

Widać więc, że użycie kina jako klucza do czytania malarstwa nie było pozbawione pewnej dosłowności, ale w późniejszym okresie stało się bardziej wyszukane. Giovanni Careri wykorzystał w swojej analizie dzieł Berniniego (którym sam Eisenstein poświęcił analizę, choć ufundowaną na innych założeniach<sup>68</sup>) „model” ekstatycznego montażu w *Starym i nowym Eisensteina*<sup>69</sup>, a Tartufi wykorzystał Eisensteinowską analizę Piranesiego w swoim dziele poświęconym architekturze<sup>70</sup>. James Blodé przeanalizował natomiast *Bitwę pod San Romano* Uccella, posiłkując się modelem filmu<sup>71</sup>.

Analizowanie malarstwa *poprzez* kino rozwija się więc zarówno w dyskursie krytycznym, jak i poprzez realizacje praktyczne, których jednym z pionierów jest Emmer, a w jego ślad poszedł Resnais (*Van Gogh*) i wielu innych. Reżyserzy pozbawieni podejścia dydaktycznego starali się natomiast zajmować malarstwem poprzez jego sekwencjonowanie (Tarkowski eksploruje obraz Breughela *Powrót myśliwych* w filmie *Zwierciadło* oraz *Adorację Trzech Króli* Leonarda da Vinci w *Ofiarowaniu*) lub traktując je jak materię (jak Sokurow w wielu swoich filmach, ale szczególnie w *Elegii podróźnej*, gdzie filmuje obrazy w Muzeum Boijmansa pod kątem, wydobywając w ten sposób samą materialność podłoża i plamy farby).

Analizy Eisensteina, podobnie jak te przeprowadzone przez Bargelliniego, odpowiadają jednak tylko częściowo sformułowanej wyżej wątpliwości dotyczącej „obrazu całościowego”. W rzeczy samej plastyczna spójność kom-

<sup>66</sup> J.-G. Auriol, *Origines de la mise en scène*, „La revue du cinéma” 1946, 1, s. 7–23.

<sup>67</sup> P. Bargellini, *Paroles peintes*, „La revue du cinéma” 1946, 1, s. 24–28.

<sup>68</sup> Eisenstein, *Montage et architecture*.

<sup>69</sup> G. Careri, *Envols des arts*, Paris 1990.

<sup>70</sup> M. Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, Cambridge, Mass., 1990.

<sup>71</sup> J. Blodé, *Paolo Uccello et la représentation du mouvement. Regards sur a Bataille de San Romano*, Paris 1996.

pozycji leży u podstaw konstrukcji analizy, która zatrzymuje przewijające się obrazy, sprawiając, że kolejne obrazy uwidaczniają się jako jednocześnie obecne. W rezultacie czas przybiera formę przestrzenną. Weryfikacja poprzez *powtórkę* ruchu oka, które „porusza się” i w rezultacie rozwija „film”, jest więc konieczna, choć jest oparta na wątpliwej koncepcji. Psychologowie analizujący sztukę i formy (pionierem w tym zakresie był Rudolf Arnheim) udowodnili bowiem, że percepcja obrazu najpierw rejestruje całość, a także reaguje na ruchy bardziej przypadkowe, niż zyczyliby sobie tego zwolennicy złotego podziału...

Jeśli sztuka ruchu inspirowe w ten sposób nowe podejście do malarstwa i do rzeźby, to dlatego, że zdaje się według niektórych „realizować” „filmowe” powołanie sztuki. Tak więc Rodin, podważając ideę fotograficznej dokładności w imię życia i dynamiki, przyjął kino z życzliwością i podziwem, ze względu na – sięgnijmy po jego słowa – „różnorodność obrazów” oraz charakter „żywego dokumentu”. Przywołajmy również uwagi słynnego rzeźbiarza na temat posągowości „ruchu”, który wprowadza do swoich mieszczan z Calais, ale także jego analizę *Odjazdu na Cyterę* Watteau czy samą praktykę rzeźbiarską, w której model nie pozuje, lecz „ewoluuje” przed oczami rzeźbiarza, co z kolei wyklucza jakiegokolwiek unieruchomienie, jakiegokolwiek zamrożenie chwili, na rzecz ruchu<sup>72</sup>. Można zresztą banalnie stwierdzić, że kino w dużym stopniu zmienia sposób, w jaki mówimy o sztuce, a przede wszystkim o malarstwie. Na przykład w *Człowieku zbuntowanym* Camus opisuje proces malarski, używając metafory zatrzymanego kina: „Pejzażysta zaczyna od *skadrowania* płótna. [...] Następnie malarz utrwała obraz. Wielkimi twórcami są ci, którzy jak Piero della Francesca potrafią wywołać wrażenie, że utrwalenie dopiero co się dokonało, że *aparatus projekcyjny* zatrzymał się przed chwilą”<sup>73</sup>.

## Metoda kinematograficzna w historii sztuki

Maurizia Natali w swojej książce *Image-paysage. Iconologie et cinéma* (Obraz-pejzaż. Ikonologia i kino) posiłkuje się Abyem Warburgiem, żeby przekroczyć ograniczenia, a być może nawet impas, relacji „malarstwo–kino”; czyni z filmu palimpsest, ekran, „fraktalną, pamięciową powierzchnię, na którą powracają wszystkie sztuki”. Na przykładzie pejzażu jako gatunku tworzy

<sup>72</sup> Na temat zaprzeczenia „prawdzie” fotograficznej – natychmiastowej – patrz: A. Rodin, *L'art*, red. P. Gsell, Paris 1911, rozdz. IV: *Le Mouvement dans l'art*. (Ruch w sztuce), na temat szkicu w ruchu, „w locie”, patrz: ibidem, rozdz. VII, a na temat „Rodina i kina” patrz: S. Le Follic, „Archives” 2001, 98, *passim*. Wiadomo, że Rodin oskarżany był o wykonywanie odlewów niektórych ze swoich rzeźb z żywych modeli.

<sup>73</sup> A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Kraków 1991, s. 272–273.

pojęcie podobieństwa ikonologicznego, aby zdefiniować ową widmowość, wynikającą z sytuacji, w jakiej znajduje się kino w erze medialnej (epoce technicznej reprodukcji dzieł sztuki). W jej tekstach powraca wprowadzone przez Lindsay pojęcie hieroglifu. Pozwala ono zrelatywizować narrację, intrygę, aby skupić się na warstwach ikonologicznych, które ją w pewien sposób „dublują” (na przykład medalion z wizerunkiem równiny Gizy i hieroglifami w *Pojedyńku w słońcu*, „ognistym” westernie Kinga Vidora, wydaje jej się być wskazaniem na egiptomanę i hieroglificzną naturę filmu)<sup>74</sup>. Przełożona na grunt „pamięciowy”, strategia ta, w jakimś sensie, w interesujący sposób odzwierciedla wspomniany wcześniej łańcuch reprodukcji. Nie pozwala ona jednak zrozumieć, dlaczego takie podejście wydaje się wykluczać jakąkolwiek pracę ikonograficzną, wszelkie rygorystyczne dochodzenie – co mógł wywnioskować Carlo Ginzburg z lektury Warburga. Ikonografia Warburgowska w interpretacji Natali staje się, wręcz przeciwnie, „raczej hipermedialną ekstazą niż metodą naukową czy retoryczną...”, gdy autorka poddaje się swoistej egzaltacji i profetyzmowi, zestawiając Warburga i Godarda<sup>75</sup>. Odwołanie się do *figuralnego*, powrót do Jeana-François Lyotarda lat 70., zalecany w szczególności przez Philippe’a Dubois, wydaje się z kolei zaprzeczać w całości podejściu historiograficznemu, utożsamianemu z ikonologią Panofsky’ego: „Krótko mówiąc, chodziło o, jak można było się domyślać, oddalenie się od modelu Panofsky’ego, ze wszystkimi jego ograniczeniami historycznymi, preferując model Warburgowski, z jego interwałami i anachronizmami”<sup>76</sup>. „Symptomalna konstrukcja zdarzeń obrazowych”, analiza figuralna odrzuca zarówno to, co figuratywne (*le figuratif*), to znaczy motyw referencyjny, jego ikonograficzną część, jak i figurę (*le figuré*), czyli znaczenie przenośne, jego część retoryczną i ikonologiczną. Interesuje się natomiast „tym, co jeszcze nie osiągnęło fizycznego kształtu, ale jest gotowe do jego przyjęcia”, „figuracją potencjalną” (*figuration en puissance*)<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> Natali, *L'image-paysage. Iconologie...* Co ciekawe, autorka nie bierze pod uwagę przekonań reżysera dotyczących ideograficznego języka kinowego, który był obiektem eksperymentów w kilku krótkich metrażach na błonie 16 mm, powstałych w latach 60. i 70. (*Truth and Illusion: an Introduction to Metaphysics* oraz *Metaphor*), opisuje natomiast metodę zastosowaną w *Our Daily Bread* (1929), gdzie „chodziło o fotografowanie idei abstrakcyjnych, idei pozytywnych, przy jednoczesnym egzemplifikowaniu ich w narracji” (zacytowane przez Pierre’a Jacerme’a w pracy *Notes sur la possibilité d’une mise en relation possible du cinéma et du monde des « idées »* w piśmie „Vertigo” 1988, 3, s. 14).

<sup>75</sup> M. Natali, *Comment (ne pas) écrire une histoire plastique des images. De Warburg à Godard, la mise en scène de l’écran*, w: *Cinéma Art(s) plastique(s)*, red. P. Taminiaux et al., Paris 2004.

<sup>76</sup> Ph. Dubois, *La question du figural*, w: *Cinéma/Art(s) plastique(s)*, s. 76.

<sup>77</sup> Ibidem, s. 63.

Koncentracja na Warburgu zbiegła się z pewną liczbą artystycznych przedsięwzięć i wystaw, które moglibyśmy porównać do „Atlasu Mnemosyne”. Podczas „Documenta X” (1997) Catherine David zaprezentowała po raz pierwszy w przestrzeni wystawienniczej *Historia(e) kina* Godarda, w postaci dyspozytywu zapożyczonego od Dana Grahama, który, dzięki systemowi odbić, pozwolił na jednoczesny ogląd poszczególnych epizodów. W niedalekiej odległości pokazywany był *Atlas* Gerharda Richtera, *Muzeum sztuki nowoczesnej*, *Dział Orłów* Marcela Broothaersa, jak również instalacja Hansa Syberberga. Godard w szczególny sposób skupił w nazwie projektu ideę „ekwiwalencji” kinematograficznej pochodzącej z *Mnemosyne*. Natali pisze: „Dla nich [Godarda i Warburga] historia sztuki istnieje o tyle, o ile jest tworzywem filmowym”<sup>78</sup>. Obaj reprezentują pewnego rodzaju „wyzwolenie” od jakiegokolwiek niepokoju historiograficznego<sup>79</sup>. Powoływanie się na Warburga pojawiło się w literaturze studiów nad kinem jako następstwo ponownego odkrycia jego myśli przez estetykę i historię sztuki, w których dyskursie przeciwstawiono go Panofsky’emu<sup>80</sup>. Ten ostatni, jak powiedzieliśmy, nie odegrał praktycznie żadnej roli w rozwoju teorii kinematograficznej. Jego jedyny tekst dotyczący kina został przetłumaczony [na francuski – przyp. tłum.] późno<sup>81</sup> i pozostał praktycznie niewykorzystany, pomimo że akcentował początki kina oraz przywoływał jego kontekst kulturowy. W rzeczywistości tekst ten, którego fragment dotyczący sztuki współczesnej surowo skrytykował historyk sztuki Thomas Levin, może być niezwykle przydatny dla historyków kina. Jeśli natomiast chodzi o *Studies in Iconology (Studia z ikonologii)* Panofsky’ego, wierne wtedy modelowi semiologicznemu, nie zainspirowały one w żadnym stopniu analizy filmowej, pomijając niemające kontynuacji hipotezy programowe dotyczące dwóch gatunków o „wrazistych” charakterystykach, westernu i melodramatu. Jego teoria konstrukcji przestrzeni perspektywicznej została zepchnięta – słusznie lub nie – na drugi plan, w stosunku do prac Pierre’a Francastela, który począwszy od roku 1946 stale interesował się kinem.

<sup>78</sup> Natali, *Comment (ne pas) écrire...*, s. 182.

<sup>79</sup> Chociaż Godard kilkakrotnie mówił, że chciałby w aneksach do *Histori(i) kina* „wziąć tekst Mitry’ego lub Sadoula, do potęgi drugiej, trzeciej, czwartej, a następnie ponownie zająć się pierwszą potęgą, w której jest potencjał wszystkich pozostałych [...], ale do tego konieczne byłoby pracować w kilka osób, myśleć razem, jak zdarza się to wśród naukowców i co jest ich siłą”. I konkluduje: „Te historie powinny być opowiadane w perspektywie historycznej, w każdym razie przez historyków kina” (J.-L. Godard, Y. Ishagpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours 2000, s. 36).

<sup>80</sup> Michaud, *Aby Warburg et l’image...*; G. Didi-Huberman, *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.

<sup>81</sup> *Cinéma: théorie/lecture*, red. D. Noguez, Paris 1973; Panofsky, *Style et matière...*

Promowaniu Warburga towarzyszyła krytyka Panofsky'ego jako wcielenia historyka sztuki lub kina przywiązanego do badania swoich źródeł i hipotez poprzez pracę opartą na krytycznej erudycji i praktycznych próbach w terenie.

Philippe-Alain Michaud, który swoją książką *Aby Warburg et l'image en mouvement* odegrał ważną rolę w przywracaniu idei Warburga we Francji, rozwija swą hipotezę „metodologii kina w historii sztuki”. W wydanej niedawno pracy zatytułowanej *Sketches*, z podtytułem *Histoire de l'art, cinéma* (lub też, zgodnie z obwolutą, *Histoire de l'art & cinéma*) proponuje tworzone na tej bazie analizy filmów lub praktyk sięgających po zwielokrotniony obraz, w połączeniu z historią sztuki. Tak więc to nie historia kina (jako dyscyplina) interesuje Michauda – widzieliśmy, że uważał ją za „zbyt ograniczoną” – ale „kino”, które redefiniuje tak, by oddzielić je od narracji, od reprezentacji, aby zająć się „siłą figuracji”, szczególnie widoczną w kinie eksperymentalnym, dostrzegając jego działanie obrazami. Mamy więc do czynienia z podwójnym ruchem, jednym pochodzącym od kina, które inspiruje sztukę i historię sztuki (ruchomy obraz), i drugim – pochodzącym ze sztuki, która oddziela kino od reprezentacji i narracji (obrazowość).

W definicji kina jego techniczna natura jest więc na dalszym miejscu: [kino] „jest spektakularnym technicznym urządzeniem, ale przede wszystkim sposobem myślenia o obrazach”<sup>82</sup> oraz „Nie należy mylić kina z urządzeniem publicznej projekcji, do której na początku XX wieku było przypisane”. Jest to przeciwny punkt widzenia do stwierdzenia Dominique'a Chateau z jego *Esthétique du cinéma*: „Definiujemy tutaj kino jako urządzenie do projekcji filmu na sali *ad hoc* (w języku angielskim *theater*)”<sup>83</sup>. W następstwie książki Jonathana Crary'ego wykształciła się bardzo aktywna gałąź „nowej historii kina”, skoncentrowana na badaniach urządzeń i praktyk (wyposażenia technicznego, struktury przypisującej miejsce postrzegającemu podmiotowi, społecznym praktykom oglądania filmów czy edukacji<sup>84</sup>).

Ta „metodologia kina w historii sztuki”, żeby użyć sformułowania Philippe'a-Alaina Michauda, skupiająca się przede wszystkim na „właściwościach montażu i ruchu obrazów”, może być alternatywą dla ikonologii Panofsky'ego, służącej identyfikacji i ustalaniu znaczeń, na rzecz podejścia opartego na zbli-

<sup>82</sup> Ph.-A. Michaud, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris 2006, s. 7.

<sup>83</sup> D. Chateau, *Esthétique du cinéma*, Paris 2006, s. 80.

<sup>84</sup> T. Gunning, *Bodies in motion: The Pas De Deux of the ideal and the material at the Fin-De-Siècle*, w: *Arrêt sur image, fragmentation du temps – Stop Motion, Fragmentation of Time*, red. F. Albera et al., Lausanne 2002; A. Gaudreault et al., *Le cinématographe, nouvelle technologie du XX<sup>e</sup> siècle/The Cinema, a New Technology for the 20th Century*, Lausanne 2004; J. Crary, *L'art de l'observateur* [1990], Nîmes 1994; F.À. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter* [1986], Stanford 1999.



zeniach, oddaleniach i deflagracjach niepodlegających redukcji w porządku dyskursu, jak „historia sztuki bez tekstu” (s. 34).

Czy ta „kinematograficzna” metodologia jest zgodna z metodologią reżyserów filmujących sztukę w celu pogłębienia lektury dzieł?

## FILM O SZTUCE JAKO PISANIE HISTORII SZTUKI

### Filmowcy a historia sztuki

Choć może to się dziś wydawać dziwne, podczas Międzynarodowego Kongresu Filmowego w Bazylei, odbywającego się we wrześniu 1945 roku, Luciano Emmer ogłosił swój apel „O nową awangardę”, głoszący konieczność rozwoju filmu o sztuce<sup>85</sup>. Gatunek filmu, który był niezwykle rzadki przed wojną (wyjątkami były realizacje Barona, Oertela, Huygue’a), przeżywa spektakularny rozwój po drugiej wojnie światowej. Staje się gatunkiem, w którym reżyserzy specjalizują się, we współpracy, niekiedy niewolnej od konfliktów, z historykami i krytykami sztuki<sup>86</sup>. Ci ostatni widzieli w nim nowy sposób analizy i prezentacji swoich badań, wykraczający poza prostą dokumentację i ilustrację (przed wojną w ten sposób widział to Focillon<sup>87</sup>); René Huygue

---

<sup>85</sup> „Chodzi o zażegnanie kryzysu nękającego naszą kulturę. [...] Sztuka, literatura i wszystkie inne dyscypliny intelektualne odegrały fundamentalną, krytyczną rolę, działając jako silny, korzystny dialektycznie środek korozyjny: kultura była dla społeczeństwa mieszczańskiego (i jest nadal) pomocą w drodze do śmierci; trzeba było zejść do piekła, dotknąć palcem szkieletu. Jeśli chcemy zmienić tę tendencję [...], należy zwrócić uwagę na jeden tylko konkretny problem”, aby zainicjować „odbudowę kulturową”; „poprzez dobrze rozumiane pośrednictwo kina, między światem a kilkoma wielkimi artystycznymi nawiązaniem do przeszłości”, może się wtedy objawić „coś innego niż zwykły środek dydaktyki, znaczący sam w sobie”, tak aby „powtórnie zaprowadzić kulturę w kierunku nowoczesnej syntezy” (w: *Cinéma d'aujourd'hui. Congrès international du cinéma à Bâle*, red. P. Bächlin, Genève-Paris 1945, [konferencja, Bazylea 1945], s. 131–132). Międzynarodowy Kongres Filmowy w Bazylei, pod przewodnictwem Petera Bächlina, wśród organizatorów którego znalazł się Georg Schmidt (kustosz Muzeum Bazylei, współpracujący z Emmerem przy jego filmie o Giotcie), uczestniczący w roku 1929 w Międzynarodowym Kongresie Kina Niezależnego w La Sarraz, razem z Richterem, Eisensteinem, Moussinakiem, Auriolem i innymi.

<sup>86</sup> To właśnie film Emmera podzielił specjalistów na zwolenników filmowca i amatorów Georga Schmidta. Pierwsi twierdzili, że „erudycja [historyka sztuki] ograniczyła reżysera”, którego talent musi polegać nie na analizowaniu obrazu, lecz na „podążaniu za twórczą myślą jego autora”. Ich przeciwnicy uważali, że taki film powinien „reprodukować sztukę Giotta, oddając kino do jej dyspozycji” (patrz: dwa głosy krytyczne ibidem, s. 133–136).

<sup>87</sup> Henri Focillon opracował, we współpracy z filmowcem Jeanem Benoit-Lévyem, program filmów o sztuce i rzemieślnikach (patrz: trwające badania Valérie Vignaux).

i Longhi uczestniczą w powstawaniu filmów, a dyskurs dotyczący dzieła sztuki nie mógł się już obyć bez nowego medium.

W roku 1949 utworzono Międzynarodową Federację Filmu o Sztuce. Organizuje ona co roku kongres, a także otwiera centrum dystrybucji i informacji w Amsterdamie. Pierwszymi prezesami honorowymi organizacji są Fernand Léger i Lionello Venturi, a sekretarzem generalnym Pierre Francastel, natomiast wśród sprawujących inne funkcje oraz zwykłych członków znaleźli się Luc Haesaerts i Giulio Carlo Argan. Już samo przejrzanie tytułów i czołówek międzynarodowego repertuaru ustalonego przez UNESCO w roku 1953 pozwala przekonać się o niesamowitej, często zapominanej i rzadko omawianej, produkcji filmowej, którą sygnowali uznani reżyserzy, pisarze oraz historycy sztuki (Jean Grémillon, Jean Lods, Jules Benoit-Lévy, Roger Caillois czy Arthur Danto).

To jednak włoskim reżyserom i historykom sztuki zawdzięczamy największy wpływ kina na historię sztuki, a przynajmniej ich realizacje były pod tym względem najbardziej ambitne.

Luciano Emmer, prezentując swój film o *Ziemskim raju* Hieronima Boscha, odrzucił zamiar „kinematograficznego przetłumaczenia dzieła malarskiego”<sup>88</sup>. Autorzy – kontynuuje – stojąc przed malowidłem, „stali się mistrzami” obrazów, „uwolnili je od malarskich więzów, wykorzystali jak nowe przedmioty”. W tych stwierdzeniach znajdziemy argumenty, których użyje Bazin, mówiąc o *Van Goghu* Alana Resnaisa i Gastona Diehla. Lecz Emmer, podobnie jak inni włoscy autorzy, wychodzi z założeń innych niż Bazin, który w swoim „realizmie ontologicznym” poszukuje „zbieżności” między rzeczywistością a filmową reprezentacją, zniesienia samej instancji estetycznej<sup>89</sup>.

Historycy sztuki podzielający te poglądy należą mniej więcej do tego samego środowiska: Paul Haesaerts, który zrealizował *Rubensa* wraz z belgijskim dokumentalistą Henrim Storckiem, czy Paul Heilbronner, piszący na ten temat w latach 30. XX wieku, byli uczniami Wölfflina. Carlo Ragghianti, teoretyk koncepcji *critofilmu*, który poświęcił życie filmowi o sztuce, studiował w Pizie u Mattea Marangoniego, również ucznia Wölfflina. Ten ostatni, podobnie jak Warburg, swoje wykłady i konferencje ilustrował projekcjami slajdów. Wydaje się oczywiste, że filmy o sztuce realizowane przez jego uczniów mają swoje źródło w ekstrapolacji fotografii do ruchomego obrazu, a ich elementem wspólnym jest znaczenie projekcji i sekwencjonowania.

<sup>88</sup> *Cinéma d'aujourd'hui. Congrès...*

<sup>89</sup> Chateau, *Esthétique du cinéma*.

## Ragghianti pisał:

Critofilm o sztuce proponuje formę krytyki artystycznej polegającej na zrozumieniu, interpretacji, rekonstrukcji procesu twórczego jednego dzieła lub całej spuścizny artysty, nie za pomocą słów, lecz z wykorzystaniem środków właściwych kinu, a dla lepszego zrozumienia wszystkich oferowanych przez nie możliwości należy zaakceptować fakt, że język filmowy może również, podobnie jak język werbalny, graficzny lub plastyczny w szerokim rozumieniu tego terminu, stać się nie tylko słowem, które wyraża, ale słowem-konceptem oraz słowem w działaniu<sup>90</sup>.

Nie zatrzymując się na dłużej przy poglądach tego reżysera i krytyka sztuki, na których temat istnieje już pokaźna literatura, przede wszystkim we Włoszech<sup>91</sup>, zauważmy obecność w jego myśli idei autonomii widzialności, „widzialności czystej” Benedetta Crocego, jak również dynamicznego przewyciężenia „czystej widzialności” Konrada Fiedlera. Zwróćmy również uwagę na znajomość przez Ragghiantiego piśmiennictwa na temat kina sowieckiego, rozpowszechnionego we Włoszech dzięki Umberto Barbaro (przede wszystkim jego tłumaczenia prac Pudowkina), który współpracował przy produkcji powojennych filmów o sztuce. Obraz konceptualny oraz reprodukcja procesu myślowego poprzez dynamikę plastyczną są teoriami dyskutowanymi w ZSRR w kręgu Eisensteina, Kuleszowa, Wiertowa i formalistów<sup>92</sup>.

W przypadku *Van Gogha* Resnaisa i Diehla mamy do czynienia z innym podejściem: psychologiczną interpretacją malarstwa w powiązaniu z nerwicą malarza. Film jest czarno-biały, co powoduje istotne zubożenie jego przedmiotu, lecz sposób, w jaki został zmontowany, oraz sama eksploracja obrazów poprzez ich destrukuryzację przenoszą je w inną przestrzeń lektury, podległą spojrzeniu kina (Bazin formułuje przy tej okazji słynne rozróżnienie między kadrem malarskim „dośrodkowym” a kadrem kinematograficznym „odśrodkowym”<sup>93</sup>). Jednym z oczywistych faktów jest zatem to, że wolność twórcy filmowego (zazwyczaj historyka sztuki lub współpracownika historyka sztuki) wobec dzieła sztuki musi być absolutna:

<sup>90</sup> C.L. Ragghianti, *Les chemins de l'art*, Paris 1996, z posłowiem Paola Scremina, s. 19.

<sup>91</sup> Audytorium Luwru zorganizowało w roku 1994 festiwal *critofilmu* i wydało przy tej okazji katalog zawierający teksty autorstwa Antonia Costy i Paola Scremina na temat Ragghiantiego (*Histoire de l'art et cinéma. Les critofilms de C.L. Ragghianti*, Paris 1994), a następnie zbiór jego pism pod redakcją P. Scremina (Ragghianti, *Les chemins de l'art*), z aparatem krytycznym oraz posłowiem, do którego odsyłamy.

<sup>92</sup> *Poëtika kino*, red. B. Eikhenbaum, Leningrad 1927; przekład francuski: *Les formalistes et le cinéma. Poétique du film*, red. F. Albera, Paris 1996; Eisenstein, *Une approche dialectique...*

<sup>93</sup> Bazin, *Peinture et cinema*.

Dzieło sztuki stało się dla filmowca materiałem, przedmiotem bardziej plastycznym i uległym niż każdy inny znajdujący się w naturze lub w studio. Można go interpretować, naginać do rozważań metafizycznych, ezoterycznych, filozoficznych. [...] Film o sztuce upaja się wolnością zdobytą w ciągu kilku lat<sup>94</sup>.

Dziś, kiedy technologie wideo i cyfrowe pomnożyły oddziaływanie pedagogiczne dzieła sztuki, poćwiartowanego i wyeksploatowanego w wyniku różnych technicznych operacji, pozwalających na cięcie, zaciemnianie, przenoszenie, porównywanie (patrz seria filmów dokumentalnych *Palette* Alainé'a Jaubera), wspomniana wolność sprawia, że zapominamy o przedmiocie filmu, któremu odebrano całą jego materialność, jak również o procesie twórczym.

Z tą refleksją związany jest niedawny projekt Jeana-Marie Strauba i Danièle Huillet. W *Cézannie* (1989) zestawiają oni *Starą kobietę z różańcem* ze starą służącą, której wręczony zostaje medal w scenie Zjazdu Rolnego w powieści *Pani Bovary* Flauberta, co ma być wizualizacją idei malarza, zgodną z przekazem Joachima Gasqueta. Wizualizacja ta przechodzi jednak poprzez dodatkowe ogniwo, którym jest fragment adaptacji *Pani Bovary* z roku 1934 autorstwa Jeana Renoira. Widoczne są tu więc relacje między tym, co było gestem twórczym Cézanne'a (wpisanym w literackie wspomnienie, które nakłada się na obserwację modelu), a słowami przytoczonymi przez świadka piętnaście lat po śmierci artysty oraz dzisiejszą recepcją filmową. Ponadto twórcy filmu używają innych niż zazwyczaj stosowane metod zestawiania obrazów. Zamiast ustawić obok siebie kadr ze staruszką z filmu Renoira oraz obraz Cézanne'a, przywołują cały fragment filmu, uwzględniając jego spójność, co, jak się okazuje, jest związane z materialnymi ograniczeniami 300-metrowej rolki filmu (jakich się wtedy używało).

W *Une visite au Louvre* (2004) sposób filmowania wydaje się być zgodny z dyskursem Cézanne'a przytoczonym przez Gasqueta: każdy obraz jest filmowany frontalnie, w całości, bez kadrowania ani ruchu, przez dłuższą chwilę. Celem jest powrót do – jeśli nie oryginalnego, to pierwotnego – wrażenia, wstrząsu, jaki wywołuje obraz widziany w całości, u stojącego przed nim widza. Na pewno kierowano się tu tekstem Cézanne'a, co jest zaproszeniem do fenomenologicznego „powrotu do istoty rzeczy”. Natomiast montaż filmu, w którym wyjęto komentarze Cézanne'a-Gasqueta z ich narracyjnego porządku, oraz powtórzenie sceny w dwóch nieznacznie różniących się wersjach (są to dwa ujęcia) sprawiają, że gra pamięci i porównania zarazem zbliża

---

<sup>94</sup> F. Bolen, *Le film à la rencontre des arts plastiques*, w: *Les arts plastiques*, Bruxelles 1953, przedrukowany w dodatku do pisma „Le Film sur l'art”, Paris 1953.

i oddala od siebie oba obrazy. W drugim odcinku *Źródło* Ingresa, którego „kartonowe” skały wyśmiewał Cézanne, zostało skonfrontowane z późniejszymi pejzażami Courbeta, które widzieliśmy w pierwszym odcinku, jak również z leśnymi zaroślami i źródłem, filmowanymi we Włoszech i pokazanymi w planie zamykającym film.

Filmować/malować: wkład w historię sztuki

Idea, zgodnie z którą kino stało się sposobem lepszego oglądu i rozumienia sztuki, ewoluowała w kierunku filmowania artystów przy pracy. Pozwala to na rzecz nieosiągalną w historii sztuki, zajmującej się dziełami skończonymi (nawet jeśli nieukończonymi).

Paradoksalnie, ta podgrupa „filmów o sztuce” była mało komentowana. Badania, które przeprowadziła na ten temat Valentine Robert, wskazują, że bibliografia poświęcona tej kwestii jest niejednolita i nieduża oraz że liczne prace, konferencje naukowe, katalogi poświęcone relacji „kino i malarstwo” nie wspominają o niej<sup>95</sup>. Tymczasem poza problematyką poruszaną przez tę badaczkę, sytuującą „filmowanie malowania” w perspektywie *paragone* sztuk oraz *mise en abyme*<sup>96</sup> aktu twórczego prezentowanego przez kino, aby następnie ustalić wyższość tego ostatniego nad malarstwem (przykładem tego zjawiska, który opisuje z wielką finezją, jest *Piękna złośnica* Jacques’a Rivette’a), istota tego zagadnienia leży w pytaniu o korzyści takiej reprezentacji. Mowa tutaj oczywiście o filmach dokumentalnych, a nie fabularnych, które często „pokazują” rysującego rysownika czy malującego malarza w oderwaniu od czasu, jaki jest właściwy tym czynnościom, przez co są zazwyczaj jedynie parodiami opartymi na stereotypowych reprezentacjach. Dotyczy to również opowieści o wybitnych malarzach, jak *Pasji życia* Minellego z Kirkiem Douglasem grającym van Gogha, czy *Van Gogha* Maurice’a Pialata z Jacques’em Dutroncem. Filmy te, interesujące pod względem ujęcia problematyki konfrontacji sztuk, cytowania czy reprezentacji oraz przez odwołanie się do ideologii sztuki, stanowią jednak pewien problem, ponieważ często aktor jedynie zapoczątkowuje gest lub wykonuje jego odległe imitacje, podczas gdy w planie bliskim, niczym proteza, pokazywana jest dłoń profesjonalisty.

---

<sup>95</sup> V. Robert, *Filmer Peindre. La représentation filmique de l’acte pictural: miroir/faire-valoir de l’acte cinématographique*, praca licencjacka na Université de Lausanne, 2006 (pod kierunkiem prof. F. Albery i V. Stoichity).

<sup>96</sup> *Mise en abyme* – termin opisujący zjawisko umieszczania w obrazie (plastycznym lub literackim) pomniejszonego obrazu jego samego, w którym znajduje się kolejny pomniejszony jego obraz etc. – przyp. tłum.

A jak jest w filmach dokumentalnych? Sacha Guitry krótko rejestruje gesty Auguste'a Renoira do *Ceux de chez nous* (1915), Grémillon filmuje André Massona rzucającego piasek i rośliny na płótno w *André Masson et les quatre éléments*, Matisse'a w filmie *Campaux* (1945) i wielu innych (Curta Seligmann w *Birth of a Painting*, 1950; Légera w *Fernand Léger in America*, 1942; Miro w *Joan Miro makes a Colour Print*, 1951, żeby wymienić trzy amerykańskie filmy Thomasa Boucharda). Czy mogą one powiedzieć coś historii sztuki o obiekcie jej badań?

Film François Campaux *Matisse* (1945) z komentarzem Jeana Cassou jest szkolnym przykładem tej kategorii. Widzimy, jak Matisse rysuje i maluje, a reżyser, spowalniając tempo, pozwala przyjrzeć się gestowi malarza, zobaczyć jego wahania, jego wybory. Maurice Merleau-Ponty skomentował ten film, zwracając uwagę na to, co on „pokazuje” („widzimy, jak ten sam pędzel, który, co widać gołym okiem, przeskakiwał z jednego miejsca w drugie, teraz medytuje, w uroczystym, wydłużonym czasie [...], zaczyna robić kilka rzeczy naraz [...], aby na końcu paść jak błyskawica, tworząc jedną możliwą linię”) oraz na iluzję, jaką może wywołać („[...] jeśli Matisse wierzy, co sugeruje film, że naprawdę dokonał wyboru spośród wszystkich możliwych linii i rozwiązań niczym Bóg Leibniza ogromny problem minimum i maksimum, myli się: nie jest demiurgiem, jest człowiekiem. Nie miał w zasięgu swojej duszy wszystkich możliwych gestów, nie musiał ich eliminować, wszystkich poza jednym [...]. To kamera i jej zwolnione tempo sugerują te wszystkie możliwości. Matisse, umieszczony w czasie i wizji człowieka, wziął pod uwagę aktualność i wirtualność swojego płótna i skierował dłoń w miejsce, które zwywało pędzel, tak aby obraz był w końcu tym, czym się stawał”<sup>97</sup>). Film ten cieszył się ewidentnie dużym powodzeniem, co możemy stwierdzić na podstawie jego długiej obecności w tekstach krytyków, ale kilka lat później został zdezonizowany przez *Le mystère Picasso* (Tajemnica Picassa) Clouzota, ze względu na jego widowiskowy charakter oraz suspens wynikający z tworzenia „na żywo”. Ten swoisty performans odgrywany w czasie, jaki zrealizował Picasso, rysując samą kreskę na transparentnym ekranie, pozwala nam uczestniczyć w „autogeneracji” linearnej formy (ta metoda została wcześniej zaprezentowana w filmie *Visite à Picasso* (1950) Paula Haesaerta z sekwencją, w której filmowana była przezroczysta płyta z pleksiglasu, zza której prześwitywała dłoń i sam artysta).

Należy więc rozróżnić filmy całkowicie poświęcone rejestracji aktu malowania, takie jak *Le mystère Picasso* czy *Jackson Pollock* (z 1951, Falkenberga i Namutha), gdzie, w skrajnych wypadkach, film pozostaje jedynym medium dzieła (Picasso zniszczył rysunki powstałe przy realizacji filmu Clouzota),

<sup>97</sup> M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris 1969, s. 62–64.

oraz te, w których długość nagrania i sporządzenia dzieła nie odpowiadają z pewnością długości pracy w atelier (kontrakcja) i które wymuszają zmianę gestykulacji malarza (m.in. pozycją kamery czy widocznością). Jednak performanse Picassa i Pollocka (różniące się, ponieważ w przypadku tego drugiego film jest bliski jego zwyczajowej praktyce, mimo iż pracuje na innym podłożu – szkłe – i w ograniczonym czasie) pozwalają jedynie na bardzo ograniczony wgląd w to, co charakteryzuje akt malarski. „Spontaniczne” formy, które szkicuje Picasso, istniały oczywiście w zamyśle przed momentem kręcenia filmu, w żadnym wypadku nie jest to „skok w pustkę”. Według Huberta Damisha film Namutha „zaprogramował” naszą wizję praktyki Pollocka, nie zawsze bowiem pamiętamy o fantazmatycznym wymiarze filmu oraz o przesunięciach spowodowanych przeniesieniem pracy z podłogi do pionowej projekcji na ekranie itd.<sup>98</sup>

## Technologia

Jednym z ważnych aspektów problematyki „filmu o sztuce” jest stosowana technologia. Czy obraz przekracza własne materialne podłoże i w konsekwencji jest niezależny od techniki, w której jest reprodukowany? Oddalenie od materii malarskiej, ziarna, pigmentów, tekstury poprzez transfer fotograficzny i filmowy było rzeczywistością (transparentność), którą technologia cyfrowa zwielokrotniła w związku z tym, że ona rekonstruuje, rekonstruuje we właściwy sobie sposób (obliczenia), a nie odtwarza odcisku, śladu, jakkolwiek fakturowy by on był. Mamy więc do czynienia raczej z transkrypcją niż reprodukcją, gdzie rama obrazu (wideo, a potem obrazu cyfrowego) może być porównana nie tyle do grafiki, ile do tapiserii, na którą przeniesiono, zgodnie z jej technologią i materia, obraz malarski. Twórcy wykorzystujący te dwie techniki nigdy jednak nie twierdzili, że oddają one „oryginał w sposób wierny” czy „są lepsze niż on sam” (dyskurs promocyjny płyt DVD). Bardzo pouczająca w tej kwestii była wystawa zorganizowana w Muzeum Delacroix w roku 2005, prezentująca autoportret Delacroix i heliografiurę obrazu zrealizowaną na zamówienie działu Chalcographie<sup>99</sup> Luwru przez Atelier de Saint-Prex, które w latach 70. XX wieku odnowiło zainteresowanie heliografiurami, publikując prace Steichena<sup>100</sup>. Heliografiura, w której obraz jest

<sup>98</sup> H. Damisch, *L'écran Pollock*, „Les Cahiers du Musée national d'art modern” 2005/2006, 94, s. 73–87.

<sup>99</sup> Dział Luwru istniejący od roku 1797 i gromadzący płyty graficzne i ryciny, dziś będący częścią Departamentu Grafiki i Rysunku tego muzeum – przyp. tłum.

<sup>100</sup> *De Nièce à Stieglitz. La photographie en taille-douce*, red. F. Rodari [kat. wyst. Lausanne, Musée de l'Élysée], Lausanne 1982.

przeniesieniem kompozycji powstałej w innej technice, lepiej oddawała bogactwo malarstwa Delacroix niż skonfrontowane z nią najbardziej zaawansowane reprodukcje cyfrowe, choć te ostatnie miały gwarantować integralne odtworzenie oryginału. Przyznanie, że obraz powstał w wyniku przeniesienia/przetłumaczenia, powinno być częścią intelektualnego programu kuratorów wystaw i historyków sztuki, podczas gdy zazwyczaj ukrywa się to, mówiąc o wiernej reprodukcji. I tak kuratorzy wspomnianych wystaw bez cienia wątpliwości zastąpili błonę srebrową pokazem wideo czy projekcją z płyty DVD (*Entr'acte* duetu Clair-Picabia, wyświetlane na dużym ekranie w Centre Pompidou w ramach wystawy „Dada”, dawało obraz spłaszczony, jakby anamorficzny, a także obcięty na wysokości głów). Odnajdujemy tu ideę „rewolucji cyfrowej” wspomnianą przez Michauda, którą można wykorzystać do zobrazowania historii kina poprzez pokazanie wszystkich filmów w salach wystawowych.

Znamy rozróżnienie Nelsona Goodmana między sztukami allograficznymi i autograficznymi. W przypadku tych pierwszych (do których należą muzyka i literatura), i w przeciwieństwie do drugich, skopiowanie dzieła zapewnia jego trwanie w czasie. Kino wydaje się *a priori* należeć do pierwszej kategorii, ponieważ, na co zwracał uwagę Benjamin, *nie posiada oryginału*, a kopia jest częścią jego istoty. Rozumowanie Benjamina było jednak oparte na dualizmie negatyw/pozytyw i zasadzie ich multiplikacji; nie zakładał on zmiany natury kodowania obrazu ani jego nośnika, a tylko reprodukowalność dzieła, jego multiplikacyjną specyfikę. Czy w przypadku transkrypcji magnetycznej (wideo), a później cyfrowej, film pozostaje „sobą”? Taka teza cechowałaby się krótkowzrocznością, nawet jeśli poprzeć ją dokładnością milionów pikseli, których liczba zwiększa się każdego dnia. W fotografii, gdzie oryginalne odbitki – wobec braku jednego „oryginału” – mają wartość zabytkową i rynkową, wydruk cyfrowy nie jest uznawany za *vintage* (po niedawnym wypuszczeniu na rynek cyfrowej wersji *oeuvre* Walkera Evansa pojawiło się wiele komentarzy dotyczących tego tematu – czy mamy prawo to robić? jaki to ma sens? – potęgowany przez fakt, że wydruk cyfrowy może wyostać z negatywu więcej informacji niż odbitka srebrowa)<sup>101</sup>.

Ze względu na znajomość zagadnień towarzyszących całej historii kina (dotyczących zarówno produkcji, jak i reprodukcji filmów), które podejmują kwestie związane z konserwacją i restauracją filmów od czasu, gdy problemem tym się w ogóle zainteresowano, historycy kina mieliby dużo do zaoferowania

---

<sup>101</sup> Por. M. Kimmelman, *If a Master Photograph Is Digitized, Is It Better?* („The New York Times”, przedrukowany w cotygodniowym wyborze tekstów gazety „Le Monde” z 9 września 2006, s. 8).



historykom sztuki, pod warunkiem, że więcej uwagi poświęciliby zagadnieniom, które, uogólniając, stały się zespołem procedur typowych dla praktyk wydawniczych i wystawienniczych.

#### NA ZAKOŃCZENIE: PRZYKŁAD *BEL AMI*<sup>102</sup>

Dobrym przykładem paradoksalnie przecinających się dróg malarstwa i kina, w szerokim kontekście, który już wskazaliśmy i który pozwoli nam powrócić do tematu wyjściowego, jest powieść *Bel Ami* Guy de Maupassanta i jej filmowa adaptacja z roku 1947. W powieści, której akcja rozgrywa się w roku 1880, Maupassant poświęca dużo miejsca obrazowi zatytułowanemu *Chrystus chodzący po falach* węgierskiego malarza Karla Markowicza, dzieło tak pociągającym, iż sprawia, że cały Paryż odwiedza eksponującego je marszanda<sup>103</sup>. Krytyka mówi o „arcydziele stulecia”. Finansista i właściciel gazety Walter nabywa obraz, aby zwrócić uwagę środowiska na majątek zdobyty nagle, wskutek spekulacji finansowych związanych z koloniami, oraz nową pozycję towarzyską (żydowski finansista dostąpił honorowego tytułu „bogatego Żyda” oraz zakupił paryską kamienicę, należąca wcześniej do zrujnowanego szlachcica).

Umieszczenie obrazu w ogrodowej szklarni, gdzie wykorzystano elektryczne oświetlenie (zaproszenie podkreśla ten aspekt), w otoczeniu egzotycznych roślin, ma na celu osiągnięcie efektu rzeczywistości i ponadrzeczywistości. W taki sposób autor opisuje scenę, w której Georges Duroy (przemianowany na Du Roy<sup>104</sup>) stanął przed obrazem, zaprowadzony do niego przez Zuzannę Walter, córkę finansisty, którą następnie poślubi:

Wśród gajku dziwnych roślin, wyłaniających w przestrzeń drżące swe gałązki, o listkach otwartych jak dłonie zakończone cienkimi palcami, *widać było człowieka nieruchomego, stojącego na falach morskich.*

Efekt był nadzwyczajny. *Obraz, którego ramy zakryte były ruchomą roślinnością, wydawał się jakoby czarną plamą na widnokręgu fantastycznym i olśniewającym.*

---

<sup>102</sup> Polscy wydawcy różnie tłumaczą ten tytuł: *Piękny chłopiec* (wydanie z roku 1912, tłum. M. Kreczowska), *Piękny Pan* (1952, tłum. K. Dolatowska), *Uwodziciel* (2012, tłum. K. Dolatowska). Proponuję więc pozostać przy oryginalnym brzmieniu tytułu, który funkcjonuje również w tłumaczeniach na wiele języków, m.in. angielski, włoski, niemiecki, portugalski, hiszpański – przyp. tłum.

<sup>103</sup> G. de Maupassant, *Piękny chłopiec*, tłum. M. Kreczowska, t. 2, Warszawa 1912, s. 179.

<sup>104</sup> Zmiana nazwiska ma sugerować szlacheckie pochodzenie bohatera, poprzez użycie partykuły „de” oraz dzięki znaczeniu właściwej części nazwiska (fr. *roy* – ‘król’) – przyp. tłum.

Trzeba się było dobrze przypatrzeć, by zrozumieć. *Rama* w połowie przecinała łódź, na której znajdowali się apostołowie, oświetleni słabo, skośnie padającymi promieniami latarni, a jeden z nich, siedzący na brzegu, całe światło latarni kierował na nadchodzącego Chrystusa.

Chrystus *stapał* po fali, która zdawała się ustępować, wydrążyć pod delikatnym dotknięciem stopy boskiej. Wszystko było czarne wokół Człowieka-Boga! Jedne tylko gwiazdy błyszczały na firmamencie. Postacie apostołów, oblane niepewnym światłem latarni sternicznej, trzymanej przez tego, który wskazywał mistrza, zdały się jakby sparalizowane zdumieniem.

Istotnie, było to dzieło potężne i niezwykle, dzieło wielkiego mistrza, jedno z tych, które wzburzają umysły i pozostawiają po sobie wspomnienie na całe lata<sup>105</sup>.

Możemy stwierdzić podobieństwo między efektem realności (widać było człowieka nieruchomego, stojącego na falach morskich) z tym uzyskanym przez Juliusza Verne'a w powieści *Zamek w Karpatach*, gdzie obraz przedstawiający Skyllę jest wysświetlany w przestrzeni za pośrednictwem odpowiednio ustawionych lusterek, których układ jest zainspirowany systemem Robertsona, podczas gdy dźwięk fonografu, z którego wypływa śpiew dziewczyny, urzeka i przekonuje widzów<sup>106</sup>.

Widać wyraźnie, że rozmieszczenie w przestrzeni, oświetlenie, miejsce przydzielone widzom, innymi słowy *system*, w którym umieszczono obraz, nie przypomina w niczym wystawy malarstwa, gdzie obrazy zawieszono na listwach w galerii czy muzeum. W swojej książce *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni* Sartre komentuje iluzję rzeczywistości, możliwą do wywoływania przez „obraz Piotra” – jego *analogon* – którego portret zawieszony w muzeum możemy wziąć za żywą istotę, ale wskazuje, że widz natychmiast pozbywa się tej iluzji. System wymyślony przez Maupassanta dla Waltera i jego szklarnia służą do podtrzymania takiej iluzji.

Ten epizod z *Bel Ami* świadczy o znaczeniu, jakie miały, na kilka lat przed „nadejściem” kinematografu, urządzenia i systemy optyczne łączące tradycyjne formy reprezentacji (malarstwo, rzeźba) ze środkami technicznymi, mechanicznymi czy układami przestrzeni charakterystycznymi dla świata spektaklu. Na zaproszeniu na pokaz płótna u Waltera znajdował się zapis: „oświetlenie elektryczne”. Już na wystawie londyńskiej zastosowanie panoramy miało wielki wpływ na odbiór *Tratwy meduzy* Géricaulta. Wymieńmy również dioramę, fanatyskop Robertsona, latarnię magiczną, a także powstały później teatr optyczny Reynauda. Wszystkie one służyły do projekcji obrazów

<sup>105</sup> De Maupassant, *Piękny chłopiec*, s. 191. Podkreślenia – FA.

<sup>106</sup> J. Verne, *Zamek w Karpatach*, tłum. J.T. Jasiński, Warszawa 1894, s. 217 – przyp. tłum.

malarskich (nawet malarstwa monumentalnego czy wielkich „maszyn”, jak nazywano ogromne płótna „pompierów”) w przestrzeni reprezentacji, która przekracza ekspozycję indywidualnego obrazu, ujętego w ramę i dośrodkowo zakomponowanego.

Zresztą pani Walter po tym, jak dowiedziała się, że Bel Ami poślubi jej córkę Zuzannę, podczas kiedy ona sama była jego kochanką, w rezultacie przemieszczenia wywoływanego przez obraz efektu iluzjonistycznego w sferę wyobraźni „upadnie na kolana” przed płótnem. Oświetlając przestrzeń świecą, idąc przez będącą „rodzajem kaplicy” szklarnię,

[...] pani Walter przeraziła się ciemnością, jaka tam panowała. Nigdy nie była tu o tej godzinie. [...] a migotliwe światło świecy, którą niosła w ręku, rzucało niewyraźne cienie na rośliny, nadając im kształty straszliwe, niby ciał ludzkich, o konturach najdziwniejszych. *Nagle ujrzała przed sobą Chrystusa.*

Oglądając górujący nad nią obraz, pani Walter „ujrzała” w *miejscu Chrystusa* swoją córkę w towarzystwie Duroya, a dopiero kontakt fizyczny z płótnem przywrócił pierwotny wizerunek: „[...] dotknęła płótna. Trąciła nogi Chrystusowe”<sup>107</sup>.

W adaptacji powieści *Bel Ami* zrealizowanej przez Alberta Lewina w roku 1947 w Stanach Zjednoczonych dla United Artists (pod tytułem *The Private Affairs of Bel Ami*) obraz nie przedstawia Chrystusa kroczącego po falach, lecz *Kuszenie świętego Antoniego*. W przeciwieństwie do książki Duroy nie pozostaje obojętny wobec obrazu, lecz, podobnie jak pani Walter, jest nim zafascynowany. Kompozycja malarska wyjaśnia emocje, które kierują obiema postaciami. Mimo to film w żaden sposób nie buduje efektu realności poprzez scenografię, w której umieszczono obraz, lecz przeciwnie, prezentuje go „jak w muzeum”. Został on wyeksponowany w salonie kamienicy Waltera, na sztaludze umieszczonej w centrum pomieszczenia, a widzowie przechodzą przed nim, aby go podziwiać. Lewin co najwyżej nieco spowalnia scenę, żeby uzyskać efekt zaskoczenia. Ukazuje reakcję Duroya po wejściu do salonu, zanim pokaże, na całym ekranie i w kolorze (choć film jest czarno-biały), sam obraz, będący przedstawieniem fantastycznym, bliskim obrazom Boscha, z potworami pełzającymi między ogromnymi krabami i homarami odmalowanymi agresywnymi barwami (ekspansywna czerwień)<sup>108</sup>. Twórca filmu pozostaje więc zaskakująco zachowawczy w porównaniu z pisarzem i w pewien sposób

<sup>107</sup> De Maupassant, *Piękny chłopiec*, s. 247–248.

<sup>108</sup> Tradycja wstawiania kolorowego obrazu do czarno-białego filmu rozpoczyna się z pewnością wraz z Emilem Cohlem i jego malarzem monochromów (aluzja do filmu animowanego *Malarz neo-impresjonista*).

„przywraca” obraz sztalugowy tam, skąd został on uwolniony i gdzie go „zelektryfikowano”. Interesujące jest odwołanie się do tematu kuszenia świętego Antoniego, gdyż nie jest on powszechnie przywoływany w konfrontacjach kino/malarstwo.

Z jednej strony, osobliwość tego obrazu wynika z jego tematu (zilustrował go na przykład Odilon Redon, opierając się na powieści Flauberta), który wizualizuje uczucia bohaterów (pokusa ciała, luksusu, demona etc.), z drugiej – z faktu, że tworzy on w filmie czasową wyrwę (obraz fantastyczny zamiast „pompiera” lepiej pasuje do mentalności Waltera). Jednocześnie Lewin, który uchodził wtedy za wykształconego reżysera, „artystę”, ewidentnie używa tego „dziwnego” obrazu jako „atrakcji”, która ma uatrakcyjnić jego film. Studio produkcyjne zorganizowało konkurs, do którego zaprosiło kilku malarzy surrealistów z dwóch kontynentów, żeby zinterpretowali temat kuszenia świętego Antoniego. W konkursie uczestniczyli: Eugène Berman, Salvador Dali, Eleonora Darrington, Paul Delvaux, Max Ernst, Louis Guglielmi, Ivan Le Lorraine Albright, Horace Pippin, Abraham Rattner, Stanley Spencer, Dorothea Tanning. Jury, złożone z Marcela Duchampa, Alfreda H. Barra i Sidneya Janisa, wyróżniło obraz Maxa Ernsta, który pojawił się następnie we wspomnianej scenie. Ten obraz, jak również osiem innych wykonanych w ramach konkursu (w tym m.in. Dalego i Delvauxa), został zaprezentowany w Palais des Beaux-arts w Brukseli w dniach 5–30 czerwca 1947 roku, w ramach Światowego Festiwalu Filmu i Sztuk Pięknych Belgii. Plakat festiwalu, autorstwa René Magritte’a, przedstawia rzeźbiarską głowę kobiety o kręconych włosach i ślepych oczach, wyróżniająca się na tle białego prostokąta ekranu ujętego zasłonami, z mniejszym ekranem wpisanym w czoło kobiety.

W piśmie „Cahier du Festival”, wydanym przy okazji brukselskiego festiwalu, Albert Lewin opublikował artykuł zatytułowany *Nouvelles possibilités esthétiques du cinema*, rozważa w nim, czy kino mówione może być uważane za sztukę, jak jest w przypadku kina niemego<sup>109</sup>. W tekście, w którym opowiada się za kinem choreograficznym (słowa, gesty etc. odpowiadające rytmicznemu, antynaturalistycznemu rysunkowi), przyznaje, że woli malarstwo korzystające z „rozpoznawalnych form”, takie jak malarstwo renesansowe oraz naiwne (Rousseau), czy też surrealistyczne (Delvaux), wpisujące się w tradycję „przenoszenia nas w świat magii i oczarowania”. Woli je od „malarstwa zwanego abstrakcyjnym”, które podejrzewa o „estetyczną iluzję”<sup>110</sup>. Tak więc pod koniec tej dość zaskakującej pętli widzimy, że Lewin zabrał głos w nieco zjadliwej debacie (między zwolennikami sztuki abstrakcyjnej i figuratywnej),

<sup>109</sup> „Cahier du Festival” 1947, 1.

<sup>110</sup> Ibidem.

w której punktem odniesienia czyni powszechnie już uznane, choć wciąż przesiąknięte transgresyjną reputacją, malarstwo surrealistyczne, a jego celem jest wyniesienie własnego filmu do poziomu wyróżniającego go z produkcji bieżącej.

To wyrafinowanie w zakresie obrazowych odniesień jest dosyć niecodzienne w kinie hollywoodzkim, gdzie przedstawianie malarstwa – obrazów powieszonych we wnętrzach lub aktu malarskiego – niezmiennie realizowane jest przy użyciu utartych schematów i marnych obrazów. Lewin nakręcił wcześniej życie Gauguina, a następnie słynną adaptację *Portretu Doriany Graya*, w której obraz (w szczególności jego ostateczna wersja, przedstawiająca oszpeconego tytułowego bohatera), stworzony specjalnie przez amerykańskiego malarza surrealistę, pojawił się w kolorze w filmie czarno-białym. Reżyser ten nie tyle więc chciałby importować „malarskość” czy „plastyczność” do filmu, ile „zawiesić” w nim obraz w pełnym kadrze, szanując naturę samego przedmiotu, nie reprodukując go w formie żywego obrazu, nie imitując ani cytując, ani nie czyniąc z niego przedmiotu aluzji.

Widzimy zatem, że przecięcie się badań nad historią sztuki i historią kina może zapewnić wzajemny wgląd w te dwie dziedziny, w niezwykle różnorodnych kierunkach, które pozostają do dziś w dużej mierze niezbadane, zarówno na płaszczyźnie praktycznej, jak i teoretycznej. Choć „dialog między sztukami” stał się w minionym stuleciu powszechny, co uzasadnia rozważenie wymiany i przecięć między samymi dziedzinami badawczymi, rozpatrywanie ich we wspólnym, ogólnym kontekście „obrazu” oznaczałoby zatarcie ich różnic, w tym cech, które miały wpływ na ich ukształtowanie. Lecz czy zmieszanie i hybrydyzacja praktyk, które obserwujemy obecnie, nie przestają być widoczne wobec braku rozróżnienia między technologiami transmisji i obiegu?

Przełożyła Małgorzata Maria Grąbczewska

## BIBLIOGRAFIA

- Abel R., *French Cinema. The First Wave 1915–1929*, Princeton 1984  
Abel R., *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896–1914*, Los Angeles 1994  
Alekan H., *Des lumières et des ombres* [1984], Paris 1991  
Altman R., *Technologie et représentation. L'espace sonore*, w: *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, red. J. Aumont et al., Paris 1989 [konferencja, Paryż 1988], s. 121–130  
Altman R., *Silent Film Sounds*, New York 2004  
Aragon L., *Du décor*, „Le Film” 1918, 131, s. 8–10, przedrukowane w: L. Aragon, *L'œuvre poétique*, t. 1, Paris 1974  
Aumont S., *L'œil interminable. Cinéma et peinture* [1989], Paris 1995

- Auriol J.-G., *Origines de la mise en scène*, „La revue du cinema” 1946, 1, s. 7–23
- Bargellini P., *Paroles peintes*, „La revue du cinéma” 1946, 1, s. 24–28
- Bazin A., *Peinture et cinema*, w: idem, *Qu’est-ce que le cinéma?*, t. 2, Paris 1959
- Bloëdé J., *Paolo Ucello et la représentation du mouvement. Regards sur a Bataille de San Romano*, Paris 1996
- Bolen F., *Le film à la rencontre des arts plastiques*, w: *Les arts plastiques*, Bruxelles 1953, przedrukowany w dodatku do pisma „Le Film sur l’art”, Paris 1953
- Le bonimenteur dans le cinéma des premiers temps*, red. A. Gaudreault et al., „Iris” 1996, 22
- Bonitzer P., *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris 1985
- Brunel Ph., *Fritz Lang aujourd’hui*, „L’Express” 1961, 4 maja, s. 48–49
- Burch N., *Praxis du cinéma*, Paris 1969
- Burch N., *La lucarne de l’infini*, Paris 1990 (1995)
- Careri G., *Envols des arts. Le Bernin, montage des arts et dévotion baroque*, Paris 1990
- Chateau D., *Esthétique du cinéma*, Paris 2006
- Cinéma Art(s) plastique(s)*, red. P. Taminiaux et al., Paris 2004
- Cinéma d’aujourd’hui. Congrès international du cinéma à Bâle*, red. P. Bächlin, Genève–Paris 1945 [konferencja, Bazylea 1945]
- Cinéma et peinture. Approches*, red. R. Bellour, Paris 1990 [konferencja, Chantilly, 1989]
- Cinéma: théorie/lecture*, red. D. Noguez, Paris 1973
- Crary J., *L’art de l’observateur* [1990], Nîmes 1994
- Damisch H., *L’écran Pollock*, „Les Cahiers du Musée national d’art modern” 2005/2006, 94, s. 73–87
- Davay P., *Contraindre à voir ou la peinture révélée*, w: *Le Film sur l’Art*, Bruxelles–Paris 1949, s. 9–19
- La decima muse / The tenth muse – Il cinema e le altre arti / Cinema and others arts*, red. L. Quaresima et al., Udine 2001 [konferencja, Udine 2000]
- De Nièce à Stieglitz. La photographie en taille-douce*, red. F. Rodari, [kat. wyst. Lausanne, Musée de l’Élysée], Lausanne 1982
- Didi-Huberman G., *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002
- Dubois Ph., *La question du figural*, w: *Cinéma/Art(s) plastique(s)*, red. P. Taminiaux et al., Paris 2004
- Eisenstein oltre il cinema*, red. P. Montani, Venise 1990
- Eisenstein S.M., *Au-delà des étoiles*, Paris 1974
- Eisenstein S.M., *La non-indifférente nature* [1945], t. 1–2, Paris 1978
- Eisenstein S.M., *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Bruxelles 1980
- Eisenstein S.M., *Le mouvement de l’art*, Paris 1986
- Eisenstein S.M., *Une approche dialectique de la forme filmique* [1929], w: F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme*, Lausanne 1989
- Eisenstein S.M., *Montage et architecture*, „Faces Journal d’architecture” 1997, 40
- Faure É., *La ciné-plastique*, w: idem, *Fonction du cinéma*, Paris 1953, s. 21–45
- La firme Pathé Frères*, red. L. Le Forestier et al., Paris 2004
- Gassiot-Talabot G., *Les peintres conquièrent le cinéma*, „Arts” 1962, 864

- Gaudreault A., *Du littéraire au filmique*, Québec-Paris 1988
- Gaudreault A. et al., *Le cinématographe, nouvelle technologie du XX<sup>e</sup> siècle/The Cinema, a New Technology for the 20th Century*, Lausanne 2004
- Gauthier Ch., *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris 1999
- Godard J.-L., Y. Ishagpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours 2000
- Gromaire M., *Idées d'un peintre sur le cinéma*, w: „Le Crapouillot” 1919, numer specjalny pt. *Cinéma*
- Gromaire M., *Le cinéma actuel et ses deux tendances*, „Les Cahiers du mois” 1925, 16–17 (*Cinéma*)
- Gunning T., *Bodies in motion: The Pas De Deux of the ideal and the material at the Fin-De-Siecle*, w: *Arrêt sur image, fragmentation du temps – Stop Motion, Fragmentation of Time*, red. F. Albera et al., Lausanne 2002
- de Haas P., *Cinéma intégral, de la peinture au cinéma dans les films des années 20*, Paris 1985
- Henry P., *Le film français. Origine, influences, situation actuelle*, „Les Cahiers du mois” 1925, 16–17 (*Cinéma*), s. 202
- Histoire du cinéma, nouvelles approches*, red. J. Aumont et al., Paris 1989 [konferencja, Paryż 1988]
- Keil Ch., *Visual narratives: Transitional Cinema and the Modernity Thesis*, w: *Le cinéma au tournant du siècle*, red. C. Dupré La Tour et al., Lausanne-Québec 1999
- Kimmelman M., *If a Master Photograph Is Digitized, Is It Better?* („The New York Times”, przedrukowany w cotygodniowym wyborze tekstów gazety „Le Monde” z 9 września 2006, s. 8
- Kittler F.À., *Gramophon, Film, Typewriter* [1986], Stanford 1999
- Kouléchov L., *L'Art du cinéma et autres écrits, 1917–1934*, Lausanne 1995
- Lacasse G., *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma muet entre tradition et modernité*, Québec-Paris 2000
- Le Follic S., „Archives” 2001, 98, passim
- Lemaître H., *Beaux-arts et cinéma*, Paris 1956
- Lindsay V., *The Art of the Moving Picture*, New York, 1915/1922; przekład francuski: *De la caverne à la pyramide (Écrits sur le cinéma 1914–1925)*, Paris 2000
- Malévitch K., *Et ils façonnent des faces jubilatoires sur les écrans*, „Kino-journal ARK” 1925, 10; przekład francuski w: K. Malévitch, *Écrits II. Le Miroir suprématisiste*, Lausanne 1977
- Malévitch K., *Le peintre et le cinéma*, „Kino-journal ARK” 1926, 1; przekład francuski w: K. Malévitch, *Écrits II. Le Miroir suprématisiste*, Lausanne 1977
- Malévitch K., *Les lois picturales dans les problèmes du cinéma*, „Kino i kultura” 1929, 7–8; przekład francuski w: „Cinémathèque” 1995, 8, s. 62–77
- Malraux A., *Saturne, essai sur Goya*, Paris 1950
- Mannoni L., *Le grand art de la lumière et des ombres. Archéologie du cinéma*, Paris 1994
- Merleau-Ponty M., *La prose du monde*, Paris 1969

- Meusy J.-J., *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894–1918)*, Paris 2004
- Michaud Ph.-A., *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris 1998
- Michaud Ph.-A., *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris 2006
- Morin E., *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris 1956
- Moussinac L., *Naissance du cinéma*, Paris 1925
- Le Mouvement des Images*, red. Ph.-A. Michaud, [katalog wystawy, Paris, Centre Pompidou, 2005], Paris 2006
- Le muet a la parole. Cinéma et performance à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle*, red. G. Pisano et al., Paris 2005 [konferencja, Paryż 2005]
- Natali M., *L'image-paysage. Iconologie et cinéma*, Saint-Denis 1996
- Natali M., *Comment (ne pas) écrire une histoire plastique des images. De Warburg à Godard, la mise en scène de l'écran*, w: *Cinéma Art(s) plastique(s)*, red. P. Taminiaux et al., Paris 2004
- Nilsen V., *Izobrazitel'noe postroenie fil'ma*, Moskva 1936; przekład angielski: *The Cinema as a Graphic Art (On a Theory of Representation in the Cinema)*, New York 1937
- Panofsky E., *Style et matière du septième art*, w: idem, *Trois essais sur le style* [1936, 1940, 1947], Paris 1996, s. 109–145
- Peinture cinéma peinture*, red. G. Viatte, Paris 1989
- Poëtika kino*, red. B. Eikhenbaum, Léningrad 1927; przekład francuski: *Les formalistes et le cinéma. Poétique du film*, red. F. Albera, Paris 1996
- Ragghianti C.L., *Arti della Visione I – Cinema* [1952], Turin 1975; przekład francuski: *Les chemins de l'art*, Paris 1996, z posłowiem Paola Scremina
- Rodin A., *L'art*, red. P. Gsell, Paris 1911
- Rohmer É. (M. Schérer), *Le cinéma art de l'espace*, „La Revue du cinema” 1948, 14, s. 3–13
- Rohmer É., *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris 1977
- Sound Theory, Sound Practice*, red. R. Altman, New York 1992
- Souriau E., *Filmologie et esthétique comparée*, „Revue internationale de filmologie” 1952, 3(10), s. 113–141
- Tafuri M., *The Sphere and the Labyrinth*, Cambridge, Mass., 1990
- Téry G., *Le cinéma et la peinture*, „Journal”, przedruk w: „Courrier cinématographique” 1914, 22
- Les vingt premières années du cinéma français*, red. J.A. Gili et al., Paris 1993 [konferencja, Paryż 1993]
- „Yale French Studies”, red. R. Altman, 1980, 60