MUZA…

WARIACJE NA TEMAT

JEDNEGO POJĘCIA

IWONA GRODŹ

[...] *ZA SPRAWĄ KINEMATOGRAFU RUCHOME KOŁO ESTETYKI TRIUMFALNIE SIĘ ZAMKNĘŁO W OGÓLNEJ, TOTALNEJ FUZJI SZTUK.*

Ricciotto Canudo[1]

TRADYCYJNE WYOBRAŻENIE MUZ WYRAŹNIE ZWIĄZANE BYŁO Z RUCHEM. DO DZIŚ ZNANE SĄ PRZESTAWIENIA UKAZUJĄCE PORUSZAJĄCE SIĘ W ZWIEWNYM KRĘGU BOGINIE: KALLIOPE, KLIO, ERATO, EUTERPE, MELPOMENE, POLIHYMNIĘ, TALIĘ, TERPSYCHORĘ CZY URANIĘ. RICCIOTTO CANUDO, TEORETYK SZTUKI, JUŻ NA POCZĄTKU WIEKU XX WSKAZAŁ, ŻE KINO JEST SZTUKĄ, KTÓRA W NATURALNY SPOSÓB ŁĄCZY JEJ WSZYSTKIE. W *MANIFEŚCIE SIEDMIU SZTUK* CZYTAMY: *FORMY I RYTMY, KTÓRE ZWIEMY ŻYCIEM, POJAWIAJĄ SIĘ DZIĘKI OBROTOM KORBKI APARATU PROJEKCYJNEGO. ALE TO DOPIERO PIERWSZA GODZINA NOWEGO TAŃCA WYKONYWANEGO PRZEZ MUZY WOKÓŁ ODMŁODZONEGO APOLLA. TAŃCA ŚWIATŁA I DŹWIĘKU WOKÓŁ NIEZWYKŁEGO OGNISKA: NASZEJ NOWOCZESNEJ DUSZY*[2]. KINO OD SAMEGO POCZĄTKU UTOŻSAMIANE BYŁO Z IDEALNĄ SYNERGIĄ WSZYSTKICH SZTUK: MALARSTWA, MUZYKI, LITERATURY, TAŃCA ITP. FILMY O ARTYSTACH I SZTUCE W OGÓLE STANOWIĄ W TYM UJĘCIU PRZYPADEK SZCZEGÓLNY.

Kino jako dziesiąta muza i Muza, która pobudza wyobraźnię reżysera do twórczości własnej, staną się przedmiotem analizy w tej pracy. Żeby jednak wywód nie był tak ogólny i abstrakcyjny, wskażę dwa filmy i dwie osobowości, które zainspirowały artystów. W pierwszym przypadku będzie chodziło o filmy o malarzach: Johannesie Vermeerze (*Dziewczyna z perłą*, reż. Petera Webera z 2003) i Fridzie Kahlo (*Frida*, reż. Julie Taymur z 2002). Zamysł nad synergią sztuk w przypadku tych obrazów zdominuje pierwszą część rozważań[3].

Drugim pomysłem jest wskazanie, że Muzą dla reżysera może być zarówno malarka Frida Kahlo, jak i tajemnicza modelka malarza, o którym opowiada drugi wskazany film. Widz trafia w tym przypadku na niezwykły przykład inspiracji „drugiego stopnia", inspiracji sięgającej głębiej niżby się nam mogło pierwotnie wydawać. Twórca *Dziewczyny z perłą* nie interesuje się życiem holenderskiego malarza, chce opowiedzieć, kim mogła być tajemnicza młoda kobieta, która zainspirowała Johannesa Vermeera. Muza jako szuka filmowa (odsyłam do pojęcia: „X Muza") i jako inspiracja to dwa znaczenia tego samego pojęcia.

KILKA UWAG TEORETYCZNYCH

Plastyczność filmu a sztuki plastyczne, czyli obrazy, rzeźby, architektura, ornamentyka (sztuka zdobnictwa artystycznego, kostiumy, broń) w filmie zwykle rozumiane są na dwa sposoby. Stanowią jego zasadniczy temat. Innym sposobem istnienia sztuk plastycznych w filmie jest wykorzystanie ich w celu scharakteryzowania czasu i przestrzeni akcji. Na koniec warto wskazać, że obraz filmowy, jako taki, jest uznawany za obraz plastyczny wprawiony w ruch[4].

W analizowanym materiale filmowym nawiązania do sztuk plastycznych mają charakter:

a) konkretnych cytatów obrazów malarskich, przede wszystkim w *Dziewczynie z perłą*

b) aluzji (stylizacji), które dominują w filmie *Frida*

c) programu ikonograficznego, wyraźnie związanego z konkretną sytuacją społeczno-kulturową, historyczną (*Dziewczyna z perłą*), a nawet polityczną (*Frida*).

Namysł nad *plastycznością* filmu skłania do przypomnienia pojęcia „znak filmowy". W *Słowniku pojęć filmowych* czytamy, że jest to wtórny system modelujący nadbudowany nad kodami prymarnymi: ikonicznym, werbalnym i dźwiękowym[5]. Cechuje go więc różnojęzyczność. Dla tych rozważań najistotniejsza jest jednak teza o przekładalności wtórnych systemów modelujących. Seweryna Wysłouch doszła do wniosku, że *znaki filmowe i malarskie, podobnie jak literackie, mają charakter relacyjny, a to oznacza, że są one przekładalne. Ich istotą jest układ elementów, a nie materia, za pomocą której zostały wyartykułowane, a więc można te same relacje oddać innymi sposobami i w innym tworzywie*[6]. I to właśnie owa przekładalność jest przedmiotem rozważań[7]. Metodologie najbardziej otwarte na badania interdyscyplinarne, ale jednocześnie najbardziej krytykowane, to semiologia[8] i ikonologia[9].

Nie można też zapomnieć o ich anachroniczności i koniecznych reinterpretacjach. Pierwsza użycza języka heterogenicznego, dodatkowo pozwala badać znaczenie[10]. Druga podkreśla związki między sztukami, m.in. opisując i interpretując paralelne w literaturze, sztukach plastycznych czy filmie motywy wizualne. Na marginesie można dodać, że w filmoznawstwie niewiele uwagi poświęcano do tej pory związkom – wydawałoby się najbardziej oczywistym – filmu i sztuk plastycznych[11]. Dlatego, gdy próbujemy opracować bibliografię do tego tematu, okazuje się, że w Polsce napisano jedynie kilka tekstów teoretycznych[12] i jedno studium o charakterze monograficznym[13]. Autorem tego ostatniego jest Tadeusz Miczka, który najpełniej zajmował się aspektem porównania filmu i sztuk plastycznych na przykładzie twórczości Andrzeja Wajdy[14].

Na to co widać w filmie mają wpływ różne sztuki, przede wszystkim malarstwo, literatura i muzyka. Z uwagi na temat pracy, mimo świadomości łącznego, tzn. audiowizualnego spoglądania na film, konieczne jest jednak ograniczenie rozważań do relacji: literatura (znak językowy i nadbudowany na nim znak literacki) – sztuki plastyczne (znak ikoniczny i nadbudowany na nim znak malarski) – film (różnotworzywowy znak filmowy). Precyzyjne zarysowanie w linearnym ciągu zależności między wybranymi sztukami pozwala wyznaczyć kierunek badań i postawić trzy zasadnicze pytania:

a) co rozumiem pod pojęciami: warstwa plastyczna sztuki ruchomych obrazów?
b) na czym polega pośrednictwo warstwy wizualnej filmu?
c) na czym polega pośrednictwo sfery plastycznej sztuki filmowej wiążące się z wyobraźnią malarską twórcy?

Spojrzenie na twórczość filmową przez pryzmat jej plastycznego opracowania umotywowane jest przede wszystkim rozpoznawalnymi w niej nawiązaniami do sztuk plastycznych. *O plastyczności filmu* – jak pisał Tadeusz Miczka – *decydują determinanty: ontologiczne, przedmiotowo-techniczne oraz zespół czynności reżyserskich ustalających i organizujących jego strukturę ikoniczną*[15]. Malarskość, o której będzie mowa w tej pracy, sprowadza się przede wszystkim do konkretnych cytatów malarskich, które są kluczowe dla rozwoju fabuły.

Na warstwę wizualną filmu wpływ mają: scenograf, operator i montażysta, których pracę twórczo inspiruje i kontroluje reżyser.

W pracy uwagę skoncentruję przede wszystkim na wkładzie scenografa w wizualność filmu[16]. Pamiętać jednak trzeba, że tworzy on w ścisłym porozumieniu nie tylko z reżyserem, ale i operatorem – który oświetla dekorację i wybiera sposób jej oglądu, montażystą – który ustala kolejność, długość ujęć z dekoracjami, aktorami – którzy noszą kostiumy, w końcu kompozytorem – którego muzyka współgra z oprawą wizualną filmu. Podsumowując, wizualną oprawę widowiska filmowego tworzą: oświetlenie, wybór dominant barwnych w poszczególnych scenach, architektoniczna organizacja przestrzeni (pleneru i wnętrz), rekwizyty, kostiumy i charakteryzacja.

Podstawowym i decydującym czynnikiem tworzącym plastyczny wymiar obrazu filmowego jest światło. Rudolf Arnheim pisał, że bez światła nie widzielibyśmy ani kształtu, ani barwy, ani przestrzeni, ani ruchu[17]. Ogląd kadru zaczyna się od klucza kompozycyjnego, tj. od punktu skupienia silnych form, kontrastów, uwidocznionych, np. przez intensywne oświetlenie. Źle ustawione światło może przeszkodzić w osiągnięciu przy pomocy dekoracji określonego efektu, np. realizmu lub napięcia. Natomiast dobre oświetlenie pozwala wykreować fantastyczny świat. *Operator i jego obiekty są więc* – jak zauważył Marian Wimmer– *rzeczywistymi interpretatorami scenografii*[18]. Na warstwę wizualną filmu ogromny wpływ ma też koncepcja barwna: dominanty kolorystyczne i rola barw wiodących. Symboliczne znaczenie koloru nie jest jednak jakością stałą, ale zmienną, zależną od kontekstu. Tonacja kolorystyczna filmu powinna również harmonizować z jego tematem i treścią[19].

Światło i barwa tworzą głębię, przestrzenną jedność i ład. Mogą także dynamizować dekorację, fascynować gwałtownym kontrastem, deformacją znanych przedmiotów. Zazwyczaj są zauważalne, lecz rzadko podziwiane dla nich samych. W dziełach Rybczyńskiego jest inaczej – są one zauważalne, a przede wszystkim mają znaczący wpływ na plastyczny i dramaturgiczny wymiar filmu.

Przestrzeń w filmie to plenery i wnętrza[20]. Anatol Radzinowicz wskazał, że dekoracja składa się z elementów architektonicznych i rekwizytów. Wśród tych ostatnich wyodrębnił przedmioty dekoracyjne – stanowiące o walorach plastycznych wystroju (wykorzystywane spontanicznie dla stworzenia nastroju) i rekwizyty grające – posiadające znaczenie dramaturgiczne (umieszczone są już w scenariuszu). Ten

sam rekwizyt (np. obraz wiszący na ścianie) może być jednocześnie przedmiotem dekoracyjnym i dramaturgicznym[21]. *Dekoracja wnętrza to rodzaj architektury sceny* – pisał Marian Wimmer – *i jako architektura ma dwa zadania*[22]. Po pierwsze powinna stworzyć iluzję głębi. Po drugie, ma ewokować odpowiednią atmosferę i nastrój. Wszystko po to, żeby podporządkować wymiar plastyczny wymowie całości utworu. Na tym polega również twórcze rozumienie scenografii filmowej. Na wydobyciu z dekoracji, z pleneru tego, co dla konkretnego filmu jest najważniejsze[23]. Zasadniczo oprawa plastyczna w filmie grawituje między stylizacją a naturalizmem. Stylizacja pozwala widzom przenieść się do innego czasu i przestrzeni, jednocześnie może podkreślić fikcjonalność oglądanej rzeczywistości. Naturalizm z kolei ewokuje wrażenie dokumentalnej wierności i ascetyzmu dekoracji, która w kontekście innych warstw znaczeniowych filmu schodzi na dalszy plan[24].

Pozostaje jeszcze do rozstrzygnięcia kwestia wierności w przedstawianiu przestrzeni. Nie jest ona najistotniejsza, choć niewątpliwie film nie może sobie pozwolić na tak daleko idącą umowność jak teatr. Chodzi o to – pisał scenograf francuski Léon Barsacq – że *nie należy wcale wiernie odtwarzać określonego miejsca, trzeba tylko wybrać jego charakterystyczne elementy i dać ekwiwalent rzeczywistości, używając minimum środków. Nagromadzenie nieużytecznych szczegółów może jedynie popsuć pożądany efekt*[25]. Jest wiele filmowych przykładów na to, że niekiedy wiarygodność nie jest aż tak niezbędna.

Scenografia to także plastyczne przedstawienie „układu przedmiotów", „świat rzeczy martwych", które stanowią tło dla działań aktora. Dlatego rekwizyty są szczególnie ważne w momentach, kiedy postać „odpoczywa", gdy aktor przebywa dłuższy czas sam na sam z przedmiotem, gdy nie ma dialogu[26]. Wtedy bardzo istotne jest wierne oddanie ich faktury, kształtu i materialności[27]. To dzięki dekoracji orientujemy się ponadto w czasie i miejscu akcji, panującym w przestrzeni porządku, harmonii lub dysharmonii. Dodatkowo rekwizyty zasługują na uwagę, gdyż mogą spełniać rolę dramaturgiczną[28].

W filmie ważny jest również kostium i charakteryzacja, które jednak nie istnieją same w sobie[29]. Podobnie jak przestrzeń, rekwizyty określają gatunek filmu, czas i miejsce akcji, pomagają w tzw. docharakteryzacji postaci. Kostium i charakteryzacja szczególnie ważne są w filmach historycznych, ale również tam mogą być jedynie maską,

pozwalającą ukryć refleksje m.in. o współczesności. Małgorzata Hendrykowska nazywała kostium i charakteryzację „dekoracją człowieka"[30]. Autorka tekstu *Scenografia jako element dzieła filmowego* pisała ponadto, że projektant strojów bardzo często musi uwzględnić nie tylko charakter granej postaci, ale również typ psychofizyczny i indywidualność aktora. Pomaga mu tym samym „poczuć rolę", ułatwia odegranie powierzonego tekstu. To, że w tłumie ludzi od razu dostrzegamy postać, która okazuje się głównym bohaterem, też jest zasługą kostiumologa. Wystarczy *odpowiednie oświetlenie, kostium o ton jaśniejszy lub ciemniejszy, wyróżniający element stroju lub charakteryzacja, żeby widz prawidłowo go rozpoznał*[31]. Stylizacja kostiumu odgrywa niekiedy większą rolę niż prawda historyczna. Podobnie jest z ich makijażem. Praca kostiumologa polega więc na stworzeniu materialnego ekwiwalentu –jedynie wyobrażenia, a nie wiernej kopii. Najczęściej wymienianymi funkcjami scenografii są stworzenie tła aktorowi, wykreowanie iluzji świata, w którym rozgrywają się wydarzenia, wprowadzenie czynników potęgujących emocje bohaterów i widzów[32]. Allan Starski podkreślał także eksponowanie przez scenografię skrótów myślowych poprzez wykorzystanie plastycznych symboli i metafor[33].

Na koniec trzeba zaznaczyć, że nie można utożsamiać scenografii filmu ze sztukami plastycznymi. Analizując pojedyncze kadry jako obraz traci się najważniejsze: ruch i przestrzeń. Również podobieństwo scenografii filmowej i teatralnej jest pozorne[34]. Małgorzata Hendrykowska pisała: *choć podobne są ich zadania, to w sposób zasadniczy różnią je możliwości techniczne, stopień konwencjonalizacji, odmienne oczekiwania publiczności*[35]. *Szukanie osobistego stylu* – pisał Bolesław Kamykowski – *jako założenie programowe twórczości, nie ma sensu, bo styl albo ujawnia się sam – poprzez osobowość artysty – albo nie pojawia się w ogóle*[36]. Małgorzata Hendrykowska wymienia trzy zasadnicze momenty, w których scenografia staje się szczególnie ważna. Pierwszy, gdy *mamy do czynienia z monumentalnym filmem historyczno-kostiumowym*. Drugi, gdy *scenografowi udało się stworzyć rozpoznawalny styl*. W końcu trzeci, gdy *charakteryzacja jest wyjątkowo trudna*[37]. Jeżeli chodzi o drugi wariant, to najistotniejsze jest tu nie tylko dotarcie poprzez dekorację do istoty rzeczy, ale również nadanie wykreowanemu światu materii osobistego tonu.

Ważność scenografii podkreśla fakt, że sugeruje ona symboliczność świata. Opiera się na elementach realnych, ale dalekich od fizycznej dosłowności. Zbyt informacyjny obraz zwykle traktowany jest jako dokument. Nic więc dziwnego, że we współczesnym kinie każdy kadr, każdy rekwizyt mają nie tylko sens dosłowny, lecz także metaforyczny. Strona wizualna tworzy nową wartość w stosunku do akcji. Sugeruje i rozwija dodatkowe spojrzenie.

MARIUSZ
2007
Patyk, tusz, czarna kredka
42 x 29,7 cm

* * *

Jest jakaś tajemnicza droga od mistrzostwa do genialności. Vermeer wiele się nauczył od Petera de Hoocha, którego ulubionym tematem jest zajęta pracą domową kobieta ze stojącym obok dzieckiem. Ale w porównaniu z de Hoochem, którego tak lubię, wnętrza Vermeera mają wzniosłość świątyni, przenoszą nas w istnienie idealne i zarazem bliskie, budzą w nas pokłady najgłębszego wzruszenia. Stajemy przed nimi jak przed zagadką, która jest zarazem naszą własną zagadką. Nie ma to nic wspólnego z przyjaznym ciepłem de Hoocha[38].

W jednym i drugim filmie pojawia się wiele obrazów, które wyraźnie nawiązują do stylu malarstwa Johannesa Vermeera i, odpowiednio, Fridy Kahlo. Malarskość *Dziewczyny z perłą* i *Fridy* jest więc naturalną konsekwencją podjęcia takiego, a nie innego tematu: życia i twórczości artysty malarza, co wiąże się z precyzyjnym wyborem programu ikonograficznego filmu. Warto zastanowić się nad obrazowością filmu w kontekście fabuły i stylu filmowania.

Oprawa plastyczna omawianych filmów wyraźnie inspirowana jest też twórczością malarzy im bliskich, np. Rivery czy Georgesa de la Toura, Petera de Hoocha i Rembrandta. Widoczne jest to przede wszystkim w operowaniu światłem, wyborze charakterystycznej gamy kolorystycznej, organizacji przestrzeni, dominacji wnętrz i wskazaniu typowych rekwizytów, które wielokrotnie pojawiały się na obrazach Vermeera. W pracowni mistrza i w domu jego mecenasa widzimy ponadto inne obrazy tego artysty. Cytaty plastyczne nie są przywoływane nachalnie, ale i tak jesteśmy w stanie dość łatwo rozpoznać, z jakimi dziełami mamy do czynienia: najbardziej fascynująca jest oczywiście niezwykła synergia między sztuką Vermeera a filmem Webera. Nie sposób nie dostrzec aluzji do wszystkich wyobrażeń na temat pracowni malarza, jego sposobu pracy czy fascynacji modelkami[39].

W przypadku drugiego filmu sprawa wygląda jeszcze ciekawiej, ponieważ reżyserka nie sięga tylko do twórczości Fridy (aluzje malarskie – ruchome obrazy, np. scena ślubna), ale i kultury meksykańskiej (program ikonograficzny), np. kolory, stroje, wybór wnętrz, plenerów, rekwizytów. Inspiracją staje się dla niej też choroba malarki. Reżyserka wprowadza do swojego filmu nie tylko prace Fridy, ale też elementy animowane, np. film braci Quay czy fotomontaże przedstawiające jej podróż z Riverą do Ameryki.

Gdybyśmy przyjęli, że elipsa jest doskonałym odbiciem geometrii życia – pisał Ricciotto Canudo – *to znaczy ruchu naszej kuli, naszego globu, choć jest to kula trochę na biegunach spłaszczona, to kiedy ją przeniesiemy na papier, wtedy pojawi się cała sztuka*[40]. To w sztuce filmowej, zdaniem włoskiego teoretyka, ludzie znaleźli szczęście i zapomnienie. Zapomnienie nie tylko wydarzeń, ale i samego siebie[41].

W filmie Julie Taymur poznajemy dwie różne osobowości malarskie: Diego Riverę i Fridę Kahlo. Reżyserka filmu wyraźnie skupiała uwagę na artystce, ale wielokrotnie przywoływała też sztukę malarza. Osobowości twórcze Rivery i Fridy, różniące się od siebie, jak w przywołanym w filmie porównaniu: słoń i gołębica, odcisnęły wyraźne piętno na pracach tych artystów.

Malarz malował tylko to, co widzi za oknem, specjalizując się w malarstwie naściennym i twierdząc, że malarstwo sztalugowe to przeżytek. W jego sztuce widać wyraźne pomieszanie tendencji realistycznych – związanych albo z komunistyczną rewolucją, albo tradycją meksykańską – i nadrealistycznych, łączących się z typową dla niego malarską manierą deformacji znanych wizerunków czy przestrzeni. Tematy jego prac to sceny grupowe, np. robotnicy przy pracy z typowymi dla sztuki socrealistycznej atrybutami: sierp, młot, czy portret Lenina.

Frida, w przeciwieństwie do męża, poświęciła się malarstwu sztalugowemu, małoformatowemu o wyraźnie surrealistycznych korzeniach. Malowała przede wszystkim autoportrety i portrety znanych, bliskich ludzi. Nawiązania do polityki pojawiają się sporadycznie, okresowo i wiążą się wyraźnie z postacią jej ukochanego męża. Odmienny jest też sposób podejścia do przedstawionych tematów. Diego wyraźnie zazdrościł Fridzie jej nowatorstwa i odwagi. Twierdził, że maluje ona to, co widzi sercem, a na otwarciu pierwszej autorskiej

wystawy jej prac powiedział, że jej sztuka *jest żrąca, trwała jak stal i delikatna jak skrzydła motyla, ostra jak gorycz istnienia, to poezja pełna cierpienia*.

Olbrzymich rozmiarów freski Rivery i miniatury Fridy nie łączyło więc nic: ani temat, ani sposób jego wyobrażenia. Nawet akty, które pojawiały się w twórczości obojga malarzy są zupełnie inne. Rivera wybierał modelki o bujnych kształtach, które były przez niego utożsamiane przede wszystkim z erotyzmem i płodnością. Frida przedstawiała zwykle kobiety w chwilach najbardziej intymnych, jak poród lub brutalnych, jak morderstwo, samobójstwo. Wszystko to wiązało się z osobowością artystów i źródłem ich inspiracji. Diego był uznanym malarzem, pewnym swojej wielkości. Frida początkującą malarką, która zajmowała się sztuką amatorsko. Nigdy też nie uważała się za wielką artystkę i wielokrotnie wspominała, że maluje przede wszystkim dla siebie.

Warto wskazać, że początki jej malarstwa wiążą się z wypadkiem tramwajowym, którego doznała. Unieruchomienie spowodowało, że początkowo zaczęła zajmować się upiększaniem gipsowego pancerza, w którym została uwieziona. Malowała na jego powierzchni kwiaty i motyle. Potem zaczęły powstawać pierwsze szkice, np. stopy – jedyne części ciała w pełni widoczne w pozycji leżącej. Pierwsze sztalugi, pędzle i farby kupili Fridzie rodzice, licząc na to, że malarstwo odciągnie córkę od myśli o cierpieniu i kalectwie. Nad łóżkiem umieszczono jej lustro, żeby mogła poddawać się nieustannej samoobserwacji. Mierzenie się z własnym bólem i uwięzieniem jest więc naturalną konsekwencją wypadku. Mimo wszystko do końca w życiu i sztuce malarka pozostała osobą spontaniczną, energiczną i twórczą. Ona i jej cierpienie stały się niemal automatycznie głównym tematem tej twórczości. Natomiast sam akt tworzenia stał się rodzajem autoterapii, oswajaniem, godzeniem się na cierpienie, samotność i uwięzienie w ułomnym ciele. To właśnie ono stało się jej obsesją: liczne operacje, amputacje palców, unieruchomienie spowodowały, że już całkowicie niesprawna powie Riverze, żeby po jej śmierci spalił „to zdradzieckie ciało". Natomiast w swoim dzienniku-pamiętniku rysuje skrzyżowane stopy z podpisem: „cóż mi po nich, jeżeli mam skrzydła". Nowatorstwo, niezwykłość i odwaga tej kobiety stały się tymi powodami, dla których Julie Taymur zdecydowała się zrealizować o niej film.

Zupełnie odmienną osobowością jest malarz, który zainspirował Petera Webera. Johannes Vermeer przedstawiony jest jako osoba spokojna, wyrafinowana, tajemnicza, ale jednocześnie niezwykle charyzmatyczna. W filmie poznajemy szereg wyimaginowanych wątków związanych z powstawaniem jego prac. Przy okazji poznajemy tajniki warsztatu twórczego tego artysty. Sceny filmowe ukazujące go przy pracy opowiadają nam o kompozycji obrazu, mieszaniu kolorów, nakładaniu na płótno poszczególnych warstw farby czy działaniu *camery obscury*[42].

Filmowa pomocnica Vermeera, Griet, okazuje się osobą o ukształtowanej wyobraźni plastycznej. W pierwszej scenie na przykład widzimy jak misternie kroi, a następie układa na talerzu wielobarwne warzywa: buraki, czerwoną kapustę, marchew, cebule, kabaczek, tworząc symfonię barwnych kręgów, wyraźnie bawiąc się tą czynnością. W podobny sposób dziewczyna interesuje się świetlnymi refleksami, które odbija srebrna misa, polerowana na wieczerzę. Po chwili dowiadujemy się, że jej zainteresowania mają wyraźnie rodzinny charakter, podobnie było w przypadku Fridy, której ojciec niegdyś był portrecistą, a ostatecznie zajmował się sztuką fotografowania. Otóż okazuje się, że ojciec Griet był rzemieślnikiem-prymitywistą zajmującym się najprawdopodobniej budowaniem i zdobieniem pieców, o czym świadczy kafel z narysowaną parą: dziewczyna i pastuszek. Malarska świadomość dziewczyny objawia się wielokrotnie. Griet wie na przykład, że umycie witrażowych okien w pracowni mistrza może zmienić oświetlenie. Ważna jest też jej rozmowa z malarzem o kolorach chmur, mieszaniu barw, usunięciu krzesła, co zmieniło kompozycję przyszłego obrazu z zamkniętej na otwartą, czy działaniu *camery obscury*, którą posługiwał się Vermeer. Wyobraźnie malarska dziewczyny i jej świadomość obcowania ze sztuką zauważalna jest każdorazowo w scenach rozgrywających się w pracowni, w obecności malarza, a szczególnie w czasie powstawania portretu, który stał się inspiracją dla tytułu filmu.

ARTYSTKA I MUZA

Twarz mówi. Objawienie się twarzy jest pierwszą mową. Mówienie jest poza wszystkim innym wejściem przed własne objawienie, przed własną formę, otwarciem w otwarciu.

EMANUEL LÉVINAS

Najtrudniej jest pisać o twarzy, bo jest w niej wszystko, co byśmy chcieli zobaczyć, a czego często dostrzec nie potrafimy. Obraz mówiący i milczący jednocześnie staje się otwarciem. To intymistyka w najczystszym wydaniu[43]. Autoportret malarski i portret w filmie o artyście to wyzwanie dla reżysera. Czasami udaje się trafić na dwa wybitne obrazy, dwa całkiem odmienne filmy i tajemnicę. *Dziewczyna z perłą* Petera Webera (2003)[44] i *Frida* Julie Taymur (2002)[45] mogą posłużyć za niezwykle inspirujący przykład twórczego wykorzystania obrazu malarskiego w filmie. Dwa portrety, o których mowa, to prace Johannesa Vermeera (*Dziewczyna z perłą*, 1665-1666) i Fridy Kahlo (*Autoportret*, 1926)[46]. Praca artystki i portret tajemniczej dziewczyny staną się punktami przewodnimi w rozważaniach o obrazie w filmie. Muzy Vermeera i meksykańskiej malarki nic nie łączy, ani czas, w którym żyły, ani to, kim były, ważne są jednak ich twarze. To właśnie one najpełniej ucieleśniają ideę Emanuela Lévinasa o mówiącym odbiciu, owym *otwarciu w otwarciu*.

Opisywany obraz Fridy Kahlo jest jednym z pierwszych autoportretów. Jak w soczewce skupia trzy cechy typowe dla jej malarstwa: fascynację sztuką renesansową, elementy ludowego prymitywizmu, w końcu – biegnące ukrytym nurtem – nawiązania do surrealizmu. Natomiast praca Johannesa Vermeera do dziś pozostaje niezgłębioną tajemnicą. Iluzja realności jest porażająca. Zarówno modelka, jak i sposób jej przedstawienia są nietypowe i dla holenderskiego malarza, i dla

sztuki portretowania charakterystycznej dla tamtego okresu. Pewnie dlatego obraz stał się inspiracją nie tylko dla wielu naukowych dociekań, ale także artystycznych dokonań, choć bardzo różnej próby. Niezdolność artystów do mówienia o innych artystach i ich sztuce jest zastanawiająca. Tłumaczyć możemy to tylko autorskim, osobistym piętnem największych dokonań, które przekształcają rzeczywistość, a więc i sztukę, w taki sposób, żeby odbijała ona wewnętrzne stany twórców[47].

Autoportret Fridy jest malarskim odpowiednikiem autobiograficznego zapisu, a portret Vermeera można umieścić na linii tajemniczego związku malarza z jego Muzą. Tym razem trudność jest wynikiem charakterystycznej dla pisarstwa, ale też malarstwa, próby – często chybionej – dotarcia do magii tego spotkania. W ten sposób autoportret i portret, podobnie jak autobiografia i biografia, stają się narzędziem samopoznania (motyw lustra obecny w życiu Fridy Kahlo) albo próbą pokazania własnego sposobu postrzegania tego, co nas otacza (por. motyw okna częsty w innych obrazach Vermeera), o czym pisał między innymi Paul de Man[48].

ARTYSTKA – TAJEMNICA AUTOPORTRETU

Na autoportrecie *Frida z obciętymi włosami* (1940) postać malująca i postać malarki nie odpowiadają owej zwierciadlanej parze: „ja" malujące i „ja" malowane, o której pisał Paul de Man[49]. Frida zresztą sama wielokrotnie malowała siebie w podwójnej roli. Wystarczy przypomnieć obraz *Dwie Fridy*, aby zrozumieć istotność tego porównania. Która z tych postaci jest autentyczna? Kompozycja obrazu ujawnia typowe dla autobiografii zawieszenie: między pokazywaniem kogoś przy jednoczesnym rozproszeniu jego osobowości. Warto w tym miejscu przywołać teorię Ryszarda Nycza o „ja" sylleptycznym, które pozwala zrozumieć to samo znaczenie na dwa odmienne sposoby: literalnie i metaforycznie. W tym kontekście piszący, ale też malujący, czy mówiący *zawsze jest w relacji do drugiego „ja" w sobie i innych, którzy są wokół niego*. Dlatego jego tożsamość nadawcza nigdy nie może być integralna[50]. W ten sposób malarka staje się nie tylko bohaterką swojej pracy, ale także kimś, kto zmusza odbiorcę, tak jak Diego Riverę, do zatrzymania się przed jej obrazem. Rekonstruując twarz artystki, odbiorca dokonuje swoistej dekonstrukcji jej wizerunku. Dzieje się tak dlatego, że odkrywa nie to, co było w jej sercu czy umyśle, a to, co jest w stanie pojąć. Jego wzrok dotyka tylko powierzchni wizerunku. Doświadcza tego „otwarcia w otwarciu" modelki, ale nie jest w stanie dokonać właściwej interpretacji, bo zapomina, że malarstwo meksykańskiej artystki nie jest realistyczne.

Frida to malarka, która sama dla siebie była obiektem najbardziej twórczych rozwiązań plastycznych. Można to wyjaśniać na wiele sposobów. Jednym z nich są oczywiście okoliczności, w jakich powstawały pierwsze prace. Autorka *Dwóch Frid* niemal od samego początku skazana była na czerpanie inspiracji z zamkniętej przestrzeni swojego pokoju. Fascynujący byli ludzie, którzy pojawiali się w jej domu,

dlatego to portrety stały się jej ulubioną formą wyrażania twórczej ekspresji. Przykuta do łóżka, skazana była na samotność. Dlatego niezwykle inspirującym pomysłem było umieszczenie nad jej łóżkiem lustra, dzięki któremu mogła poddawać się niemal nieustannej samoobserwacji. To właśnie w ten sposób narodziły się jej pierwsze autoportrety.

Wypadek, ból i alienacja zrodziły artystkę niewiarygodnej wręcz klasy. W filmie *Frida* obserwujemy pierwsze zmagania malarki z chorobą i próby ucieczki od niej w sztukę. Kobieta zapełniała rysunkami motyli i kwiatów gipsową skorupę, w której była uwięziona po kontuzji kręgosłupa. Potem pojawiły się szkice, jeszcze nieudolne, ale wskazujące, że to właśnie autoportrety staną się domeną jej twórczości. Julie Taymur przywołuje we *Fridzie* wiele prac malarki, dziś już bardzo znanych. Myślę jednak, że warto zatrzymać się szczególnie nad jedną z nich. Chodzi o autoportret z 1926 roku. W filmie widzimy go tylko przez chwilę i reżyserka nie poświęca mu tyle uwagi, ile innym bardziej znanym pracom, a szkoda, bo to właśnie ten obraz zainteresował w filmie Taymur jej przyszłego męża, Riverę, i zapoczątkował – w tej wersji wydarzeń – artystyczną karierę meksykańskiej malarki.

Praca ukazuje popiersie Fridy bez typowych dla jej późnego malarstwa deformacji. Zwykle przedstawiała siebie – w przeciwieństwie do wielu innych malarzy – niekorzystnie. Jej późniejsze autoportrety przedstawiają kobietę dojrzalszą, o pogrubionych rysach z charakterystycznymi krzaczastymi brwiami i małym wąsikiem nad górną wargą, często w otoczeniu barwnych papug, kwiatów lub zabawnych małp. Te autoportrety, układające się w całe serie, stały się dziś znakiem rozpoznawczym artystki. Autoportret z 1926 r., który jest przedmiotem opisu, wyraźnie różni się od innych. Frida jest tu młodą i smukłą kobietą o niespotykanych w innych pracach, wysublimowanych rysach. Delikatny owal twarzy jest podkreślony przez ciemne, niemal czarne tło. Mrok, z którego „wydostaje się" postać kobiety, czyni jej postać jeszcze jaśniejszą, a kompozycja, w której artystka korzysta z teorii barw, zdaje się niemal trójwymiarowa. Nie ma w tym autoportrecie tak wyraźnego typowego dla malarstwa artystów samouków (np. prymitywistów) wrażenia płaskości przedstawienia. Tym razem autoportret wskazuje inspirację linearnością malarstwa renesansowego, i jest zapowiedzią surrealistycznych fascynacji Fridy, które pojawiły

się dość szybko, ale tak naprawdę wskazane zostały w jej dziełach dopiero przez André Bretona podczas wizyty malarki w Paryżu.

Jej twarz na obrazie jaśnieje w pełnym blasku i widz ma nieodparte wrażenie, że kobieta patrząc na niego niemal dotyka go wzrokiem. Przeszywające spojrzenie malarki to najważniejszy element obrazu. Duże ciemne oczy dodatkowo podkreślone są precyzyjnie zarysowanymi łukami brwiowymi, które układają się w charakterystyczny dla jej autoportretów motyw czarnego ptaka ze rozpostartymi w locie skrzydłami. Wyrafinowanie wyraża się zarówno w sposobie upozowania postaci, pokazanej artystki z delikatnie skręconą głową, jak i w czysto plastycznym wydobyciu takich elementów, jak precyzyjnie zarysowany profil prawej kości policzkowej i widoczne rumieńce, smukłość nosa, wydatność i jednocześnie delikatność czerwonych ust, subtelny zarys lewego ucha, które wyraźnie odcina się od misternie wymodelowanych kruczoczarnych włosów, które gładko upięte i zaczesane do tyłu wyraźnie wyznaczają linię czoła, by potem „zgubić się" w czerni tła. Wszystkie elementy, takie jak kierunek spojrzenia, osłonięcie ucha czy gest prawej ręki, ustanawiają wyraźnie punkt ciężkości po lewej stronie pola obrazowego. Zadziwiająca jest precyzja rysunku, wyczucie koloru, a przez to niezwykła „głębia" i „otwartość" jaką wyczuwamy oglądając twarz kobiety. Smukłość postaci podkreślona została elementami, które nie pojawiają się w późniejszych pracach Fridy: wyraźnie wydłużona łabędzia szyja z delikatnie zaznaczoną wypukłością żyły, zanikającej gdzieś u podstawy mostka, wycięcie atłasowej bluzki w kolorze purpurowym z wyrafinowanym kołnierzem o rewersie zdobionym motywem kwiatowym, wysublimowany gest malarki i jej szczupła dłoń o nietypowo dla niej wydłużonych palcach. Z tego portretu bije świeżość, zdyscyplinowanie, wyrafinowanie, precyzja, dostojeństwo, które najprawdopodobniej zainteresowały Riverę, mimo że filmowa Frida pozostawiła ten obraz oparty o przypadkową kolumnę, na wysokości kolan, tam gdzie zwykle nie sięga wzrok ulicznego przechodnia, ale dostrzega odpowiednio pokierowane oko widza.

MUZA – MAGIA PORTRETU

— Wyjrzyj przez okno.
Spojrzałam. Dzień był wietrzny, a chmury znikały za wieżą Nowego Kościoła.
— Jakiego koloru są chmury?
— No, białego, panie.
Uniósł lekko brwi.
— Naprawdę?
Spojrzałam ponownie.
— I szare. Może będzie padać.
— Daj spokój, Griet. Wiem, że potrafisz lepiej patrzeć. [...]
— Właśnie! A jakie kolory widzisz teraz na niebie?
— Trochę niebieskiego – zaczęłam, przyjrzawszy się uważnie chmurom – i ... żółtego. I jeszcze zielonego! – W podnieceniu zaczęłam pokazywać kolory. Przez całe życie patrzyłam na chmury, ale czułam się tak, jakbym zobaczyła je po raz pierwszy.
Uśmiechnął się.

TRACY CHEVALIER

Obraz Johannesa Vermeera *Dziewczyna z perłą*, który widzimy w całości dopiero w ostatniej scenie filmu, to portret młodej dziewczyny. Reżyser odkrywa przed nami „pejzaż twarzy" modelki stopniowo, rozpoczynając od perłowego kolczyka. Sugerując tym samym, że to właśnie on jest najważniejszy. Tajemnicą do dziś pozostaje, kim była ta młoda modelka. Jedno jest pewne, musiała być dla malarza kimś wyjątkowym, ponieważ żadnej innej kobiety nie namalował w ten sposób, choć był specjalistą od kobiecych portretów. Warto zastanowić się, dlaczego jest to praca tak niezwykła. Przede wszystkim chodzi o samą postać dziewczyny. Jest ona wyraźnie młodsza od większości malowanych przez

Vermeera kobiet. I choć jej ustawienie bokiem do malarza trochę przypomina pozy modelek z innych płócien, to w tym obrazie widzimy niespotykany dotąd gest pozującej – zwrócenie głowy w stronę artysty i wyraźnie skierowanie na niego spojrzenie – na niego, a zatem i na projektowanego widza. Właśnie w tym spojrzeniu tkwi oryginalność tego dzieła i jego tajemnica. Druga zagadka wiąże się z naturą tego spojrzenia, w którym wyraźnie wyczuwalna jest nienachalność, choć zdecydowanie.

Dziewczyna odziana jest w widoczny jedynie w górnej partii kaftan w kolorze miodowym, na którym widać szarozielone cienie. Spod tego wierzchniego okrycia wystaje biały kołnierz. Ta cześć ubrania, poprzez swoją niezauważaność, pozwala widzowi zauważyć to, co niespotykane. Chodzi o nakrycie głowy i kolczyk z perłą. Wyraźnie wiązały się z chęcią ukazania erotycznego piękna modelki. Podkreślały jej kobiecość, która wówczas zwykle była dość dobrze ukrywana. Dlatego w innych obrazach Vermeera najczęściej widzimy kobiety w czepkach na głowach. Tu jest inaczej. Dziewczyna, co prawda, zakrywa włosy (atrybut o silnie zmysłowym charakterze), ale nakrycie, które ma na głowie – kremowo-błękitny turban – wcale nie neutralizuje zmysłowej symboliki tego, co ukryte. Wręcz przeciwnie, przyciąga uwagę, skupia spojrzenie na tym, czego nie widzimy, a więc paradoksalnie – dodatkowo eksponuje niewidoczne włosy. Tym samym malarzowi udaje się pokazać, że największą siłę erotyczną ma nie to, co widoczne od razu, ale to, co świadomie zasłonięte.

Drugim elementem jest kolczyk z perłą. Obraz zatytułowany jest *Dziewczyna z perłowym kolczykiem*, dlatego możemy uznać, że był to element szczególnie dla malarza znaczący. W czasach, w których tworzył Vermeer, kolczyki nosiły tylko wykwintne damy z wyższych sfer. Nie jest to jednak arystokratka czy bogata mieszczanka. Kim więc jest modelka? Tej zagadki chyba nigdy nie da się rozwikłać.

Dziewczęce rysy, jasna karnacja, mały nos i – co ważne – duże, wyraziste, błękitne oczy i subtelne rozchylone, wilgotne, czerwone usta odznaczają się zmysłowością. Duża szarosrebrzysta perła może być symbolem wieczności i doskonałości, piękna, którego źródłem jest sama natura. W filmie motyw pereł został szczególnie wyeksponowany. Widzimy, jak ukradkiem matka żony malarza daje je dziewczynie. To właśnie z ich powodu dochodzi następnie do kłótni między małżonkami, a Griet ostatecznie opuszcza dom wielkiego mistrza.

Vermeer rok wcześniej (w 1664 roku) namalował obraz *Kobieta ważąca perły*. Jest to praca, w której artysta jest jeszcze wierny swojej manierze twórczej. Przedstawia całą postać kobiety w tradycyjnym stroju i typowym nakryciu głowy. Kobieta stoi przed oknem, przy biurku. W delikatnej dłoni trzyma misterną wagę. Kompozycja przedstawienia przywodzi na myśl ikonologiczne wyobrażenie idei sprawiedliwości. Niestety, perły, które są przedmiotem zainteresowania, pozostają niewidoczne. Minął zaledwie rok od wykonania tej pracy, a malarz pokusił się o największe nowatorstwo w swojej twórczości. Nowatorstwo na każdym poziomie, w wyborze Muzy, w perfekcjonizmie jej przedstawienia i niezwykłości zmysłowego upozowania. W spojrzeniu dziewczyny, a właściwie w wyrazie jej twarzy, jest jeszcze coś. Kiedy się dłużej przygląda jej wizerunkowi, odbiorca ma wrażenie, że dziewczyna niemal niezauważalnie, ale jednak odczuwalnie, uśmiecha się do malarza.

* * *

Zmierzyć się z wybitnymi dziełami genialnych artystów to wielkie wyzwanie dla badacza. Gdy okazuje się, że mimo tych niewątpliwych zalet filmy na ich temat nie spełniają naszych oczekiwań, chęć zmierzenia się z tajemnicą spotkania dwóch artystów jest jeszcze bardziej kusząca. Tak się złożyło, że w omawianych filmach spiętrzyły się niejako pasjonujące niewiadome. Dwie wielkie osobowości: artystka i artysta. Dwa niezwykle interesujące okresy w sztuce: XVII i XX wiek. Dwa odmienne obszary geograficzne: Holandia i Meksyk. W końcu autoportret jako intrygujący rodzaj autobiografii niezwykle interesującej kobiety, pełnej pasji, nowatorskich pomysłów, odwagi i nieokiełznanego piękna. I portret tajemniczej dziewczyny, Muzy Vermeera, która poraża widza swą niewinnością, delikatnością i „milczącą" zmysłowością. W przypadku autoportretu Fridy opisywana praca precyzyjnie objaśnia to wszystko, co zostało rozwinięte w dojrzałej twórczości tej malarki. Niezapomniany „pejzaż" twarzy artystki, na której niczym na mapie zapisane jest powtarzające się doświadczenie, znane wszystkim wielkim twórcom. Dzięki opisanym cytatom malarskim możemy mówić o podwójnym kodowaniu, istnieniu wewnętrznej ramy, a więc o ciekawym przypadku autotematyzmu: filmowej opowieści o momencie kreacji, chwili w której powstaje obraz, i o tym, jak zostaje sfunkcjonalizowany w sfabularyzowanej historii o malarzach. Próby odważnej, bo wpisującej się w niezwykle interesującą myśl, którą zapisał Jean-Noël Vuarnet w książce *Filozof-artysta*: […] *filozof-artysta niszczy i stwarza nie tylko samego siebie: wymyśla on, dla siebie i dla innych, nowe możliwości życia*[51].

1 Ricciotto Canudo, *Manifest siedmiu sztuk*, [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, oprac. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 42.

2 Tamże, s. 43.

3 Warto pamiętać też o tym, że Johannes Vermeer namalował obraz *Alegoria malarstwa* (1662-1665), przedstawiający między innymi muzę Klio.

4 W *Słowniku terminów filmowych* Marka Hendrykowskiego czytamy następującą definicję pojęcia 'obraz': *w potocznym rozumieniu wizualna strona utworu filmowego w przeciwieństwie do jego strony dźwiękowej, w żargonie środowiskowym taśma filmowa zawierająca obraz filmu przed udźwiękowieniem, także widmo optyczno-akustyczne wyświetlane na ekranie, zapis kinematograficzny wyglądów rzeczywistości i ostatecznie* [najważniejsza dla tych rozważań definicja – I.G.] *nośnik znaczenia filmowego, struktura pojęciowo-informacyjna podlegająca rozpoznaniu (poprzez wzrokową lub słuchową identyfikację przedmiotu) oraz interpretacji na podstawie własnej koherencji semantycznej i doraźnego kontekstu danej wypowiedzi.* [...] *Obraz kinematograficzny, niezależnie od stopnia swej quasi-realnej konkretności i wierności przedstawienia wobec wyglądu ukazywanego przedmiotu, jest każdorazowo tworem znakowym, a więc tekstem kultury (a nie obiektem natury, mimo relacji podobieństwa łączącego go z przedstawioną rzeczywistością, czyli desygnatem lub inaczej referentem). Obraz filmowy zarówno wizualny, jak i audiowizualny (tzw. dźwięczący obraz) jest złożonym znakiem kinematograficznym funkcjonującym jako konfiguracja rozmaitych heterogenicznych znaków składowych.* [...] *Obrazowe przedstawienie* [osoby – I.G.] *i przedmiotu w filmie składa się więc każdorazowo z dwóch komplementarnych aspektów: sfery „co" i sfery „jak", stając się znaczącą kombinacją jego zawartości i formy. Ze względu na rolę pełnioną w danym przekazie obraz filmowy może ograniczać się do funkcji referencyjnej (podobieństwo tekstu do rzeczywistości) lub też poprzez właściwe mu uporządkowanie naddane stwarzać widzowi szansę wieloznacznego odczytania opartego na interpretacji metaforyczno-symbolicznej.* (zob. s. 202-203).

5 Zob. m.in. A. Helman, *Znak*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, pod red. A. Helman, t. 1, Wrocław 1991; S. Wysłouch, *Literatura i sztuki wizualne*, Warszawa 1994; S. Wysłouch, *Semiotyka i literatura*, Warszawa 2001; A. Gwóźdź, *Wokół teorii tekstu filmowego*, [w:] *Analizy i syntezy. Z problemów badań porównawczych nad filmem*, dz. cyt.; M. Hendrykowski, *Język ruchomych obrazów*, Poznań 1999; M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994; J. Bocheńska, *Obraz filmowy jako znak*, [w:] *Wstęp do badań dzieła filmowego*, pod red. A. Jackiewicza, Warszawa 1966; M. Hopfinger, *Okoliczności formowania się znaczeń utworów filmowych*, „Kino" 1975, nr 6; W. Godzic, *Pojęcie obrazu filmowego we współczesnych teoriach filmu*, [w:] *Szkice z teorii filmu*, pod red. A. Helman i T. Miczki, Katowice 1977.

6 S. Wysłouch, *Semiotyka i literatura*, dz. cyt., s. 36.

7 Por. m.in. *Film polski wobec innych sztuk*, pod red. A. Helman, A. Madej, Katowice 1979; B.W. Lewicki, *U podstaw porównawczych badań nad sztuką. Filmoznawcze propozycje badawcze*, „Kwartalnik Filmowy" 1965, nr 1; A. Helman, *Komparatystyka i integracja w filmoznawstwie współczesnym*, [w:] *Analizy i syntezy. Z badań porównawczych nad filmem*, dz. cyt.

8 Zob. m.in. U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972; S. Wysłouch, *Semiotyka i literatura*, op. cit.; *Semiotyka kultury*, pod red. E. Janusa, M.R. Mayenowej, Warszawa 1975, H. Książek-Konicka, *Semiotyka filmu*, Warszawa 1980 itp.

9 Zob. m.in. E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, przeł. K. Kamińska, [w:] *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971; J. Białostocki, *Metoda ikonologiczna w badaniach*

nad sztuką, [w:] *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976; W. Godzic, *Metoda ikoniczno-ikonologiczna w badaniach nad filmem*, [w:] *Analizy i syntezy*, dz. cyt. itp. W ujęciu Panofskiego ikonologia polega na rekonstrukcji znaczenia dzieła na trzech poziomach: *a) preikonograficznym, na którym wykrywa się znaczenia pierwotne lub martwe, identyfikuje formy i rozpoznaje relacje między poszczególnymi elementami; b) ikonograficznym, na którym przedmiotem analizy badawczej są motywy artystyczne, porządki mitologiczne i konwencje przedstawieniowe wraz z tropami semantycznymi, takimi jak symbol i alegoria; c) ikonologicznym, na którym dokonuje się interpretacji indywidualnej treści i znaczenia danego utworu, wpisuje go w kontekst macierzystej epoki, ideologii społeczno-politycznej, procesu historycznoliterackiego itp.* (por. M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 122).

10 Cyt. za S. Wysłouch, *Semiotyka i literatury*, dz. cyt., s. 7.

11 A. Helman, *Komparatystyka i integracja w filmoznawstwie współczesnym*, dz. cyt., s. 10.

12 Zob. m.in. A. Kumor, *Obraz malarski i obraz filmowy. Ze studiów nad estetyką obrazu filmowego*, „Kwartalnik Filmowy" 1959, nr 3; A. Ledóchowski, *Płótno obrazu – płótno ekranu. (Z zagadnień związków między filmem a plastyką w 20-leciu powojennym)*, „Kwartalnik Filmowy" 1964, nr 1/2; K.T. Toeplitz, *Obraz malarski a obraz filmowy*, „Kwartalnik Filmowy" 1953, nr 10.

13 Zob. T. Miczka, *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*, Katowice 1987.
Zob. też T. Miczka, *Fascynacje plastyczne Andrzeja Wajdy*, „Kino" 1985, nr 7; D. Chyb, *Malarstwo w filmach Andrzeja Wajdy („Krajobraz po bitwie", „Brzezina", „Wesele")*, „Kino" 1988, nr 10, 11, 12; D. Chyb, *Inspiracje malarskie w filmach Andrzeja Wajdy („Pokolenie", „Kanał", „Lotna", „Popiół i diament", „Popioły")*, „Kwartalnik Filmowy" 1995, nr 15/16.

14 T. Miczka, *O niektórych problemach metodologicznych estetyki komparatystycznej filmu*, [w:] *Analizy i syntezy*, dz. cyt., s. 27-39.

15 T. Miczka, Fascynacje plastyczne Andrzeja Wajdy, dz. cyt., s. 20.

16 Zob. m.in. M. Wimmer, Myśli o scenografii filmowej, „Kwartalnik Filmowy" 1963, nr 2; W. Wertenstein, *Scenograf jako trzeci*, „Film" 1973, nr 14; M. Hendrykowska, *Scenografia jako element dzieła filmowego*, „Studia Filmoznawcze" 1992, nr 11; M. Iwaszkiewicz, *Odwrotna strona... ekranu. Rozmowę przeprowadził T. Stępień*, „Film" 1962, nr 21; B. Mruklik, *Polski barok Hasa*, „Film" 1965, nr 3; J. Skarżyński, *Jak pokazać Madryt. Rozmowę przeprowadziła K. Garbień*, „Film" 1965, nr 11; A. Starski, *Taka piękna iluzja..., Rozmowę przeprowadziła I. Łepkowska*, „Film" 1979, nr 24; J. Skarżyński, *Warto było się trudzić. Rozmowę przeprowadziła M. Wysogląd*, „Film" 1988, nr 18; J. Saulnier, *Piękna sztuka budowania świata*, „Film" 1988, nr 48; J. Sosnowski, *Scenograf jako współtwórca*, „Kino" 1989, nr 4 i 5; A. Starski, *Konstruktorzy snów. Allan Starski na sympozjum scenografów w Barcelonie. Rozmowę przeprowadził M. Chyb*, „Kino" 1991, nr 3; A. Starski, *Szklanka, swastyka i biedermeier, czyli o sztuce scenografii. Rozmowę przeprowadził K. Stanisławski*, „Kino" 1994, nr 6; A. Starski, *Teraz jest mi łatwiej. Rozmowę przeprowadzili B. Michalak, R. Stec*, „Kino" 1997, nr 5; *Ranking „Kina". Ekwilibryści*, „Kino" 1997, nr 5; A. Jackiewicz, *Narodziny dzieła filmowego (VI). Scenografia i muzyka*, „Kino" 1978, nr 10; K. Tyszkiewicz, *Wspomnienia o Jerzym Szelskim*, „Kwartalnik Filmowy" 1993, nr 1; K. Tyszkiewicz, *Przez kraje zwierząt, bogów i ludzi. Przygód scenograficznych część pierwsza...*, „Kwartalnik Filmowy" 1993, nr 4 itp.

17 R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978, s. 306.

18 M. Wimmer, *Myśli o scenografii filmowej*, dz. cyt., s. 3-15. Zob. też m.in. A. Ledóchowski, *Wizerunki widzianego,*

„Kino" 1969, nr 2; B. Janicka, Z. Klaczyński, *Młode kino – młodzi operatorzy*, „Film" 1980, nr 4; A. Ledóchowski, *Zarejestrować myślenie*, „Kino" 1969, nr 1; B. Mruklik, *Operator? To filar polskiego kina*, „Kino" 1972, nr 7; K. Konrad, J. Korcelli, *Operatorzy patrzą na ewolucję sztuki filmowej*, „Kino" 1973, nr 6; A. Jackiewicz, *Narodziny dzieła filmowego (V). Sztuka operatorska*, „Kino" 1978, nr 9; W. Michałkowicz, *Kamerą malowane*, „Kino" 1978, nr 10; G. Kędzierski, *Operator – twórca nie rozpoznany*, „Kino" 1984, nr 11; G. Kędzierski, *Bez konfliktu. Rozmowę przeprowadził J. Wróblewski*, „Kino" 1986, nr 11; T. Cichawa, *O widzialności kina*, „Kino" 1987, nr 11; G. Kędzierski, *Rozmyślania o kinie polskim. Operator – reżyser obrazu*, „Kino" 1989, nr 8.

19 Por. m.in. S. Eisenstein, *Kolor i znaczenie*, przeł. A. Morawska, „Ekran" 1959, nr 7; J. Toeplitz, *Czerń i biel*, „Ekran" 1962, nr 49; A. Ledóchowski, *Estetyka barwy*, „Kino" 1971, nr 4; A. Radzinowicz, *Film i barwa. Z notatek scenografa*, „Kino" 1968, nr 9; T. Kowalski, *Barwa w filmie*, „Kwartalnik Filmowy" 1953, nr 11/12; H. Książel-Konicka, *Dramaturgiczna funkcja koloru*, „Kino" 1972, nr 1; K. Żórawski, *Szkic o kolorze*, „Kamera" 1971, nr 8.

20 Por. J. Toeplitz, *Plener*, „Ekran" 1963, nr 50, s. 10.

21 Por. A. Radzinowicz, *O filmowej scenografii*, [w:] *Allan Starski scenograf...*, dz. cyt., s. 84; Zob. też *Anatol Radzinowicz. Scenografia*, praca zbiorowa, Łódź 1995 (Muzeum Kinematografii w Łodzi).

22 M. Wimmer, *Myśli o scenografii filmowej*, dz. cyt., s. 3-15.

23 Zob. M. Hendrykowska, *Scenografia jako element dzieła filmowego*, dz. cyt., s. 293-316.

24 Por. J. Toeplitz, *Dekoracja*, „Ekran" 1963, nr 53, s. 10.

25 Cyt. za M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 293-316.

26 Zob. J. Skarżyński, *Wierzę w podpis autorski – rozmowę przeprowadził T. Sobolewski*, „Film" 1976, nr 13.

27 Zob. J. Skrzypiński, *Z ankiety: „Scenograf w zespole filmowym"*, „Kwartalnik Filmowy" 1963, nr 2, s. 23-30.

28 Zob. M. Hendrykowska, *Scenografia jako element...*, dz. cyt., s. 293-316.

29 Zob. m.in. E. Hoff, *Ewolucja kostiumu filmowego*, „Kino" 1973, nr 6; J. Toeplitz, *Kostium*, „Ekran" 1963, nr 35.

30 M. Hendrykowska, *Scenografia jako element dzieła filmowego*, dz. cyt., s. 293-316.

31 *Tamże*, s. 293-316.

32 B. Sobieszek, *Przełamując prawdę rzeczy. Obrazy wojny i zagłady w scenografii Allana Starskiego*, [w:] *Allan Starski scenograf...*, dz. cyt., s. 44.

33 Z. Machwitz, *Allan Starski – realia i znaki*, [w:] *Allan Starski scenograf...*, dz. cyt., s. 39.

34 Zob. m.in. Z. Strzelecki, *Współczesna scenografia polska*, Warszawa 1984; G. Dziamski, *Dlaczego scenografia*?; A. Koecher-Hensel, *Między krakowską a warszawską szkołą scenografii*, „Dialog" 1983, nr 12.

35 M. Hendrykowska, *Scenografia jako element...*, dz. cyt., s. 293-316.

36 B. Kamykowski, *Z ankiety „Scenograf w zespole filmowym"*, dz. cyt., s. 23-30.

37 M. Hendrykowska, *Scenografia jako element...*, dz. cyt., s. 293-316.

38 J. Hartwig, *Błyski*, Warszawa 2002, s. 53.

39 Zob. *Vermeer's Women In Film and Fiction: Ekphrasis and Gendered Structures of Vision*, [w:] Laura M. Sager Edit, *Writing and filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*, New York 2008, s. 183-211.

40 Ricciotto Canudo, *Manifest siedmiu sztuk*, [w:] *Europejskie manifesty kina*, dz. cyt., s. 42.

41 Por. Władysław Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 2007.

42 Zob. Philips Steadman, *Vermeer's Camera. Uncovering the truth behind the masterpieces*, New York 2001.

43 Zobacz J.-J. Courtine, C. Haroche, *Cisza i opanowanie: archeologia milczenia*,

tychże [w:] *Historia twarzy. Wrażenie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przeł. Tomasz Swoboda, Gdańsk 2007, s. 133-148.

44 K.J. Zarębski, *Na tropie tajemnicy*, „Kino" 2004, nr 5, s. 40-42.

45 J. Płażewski, *Poezja pełna cierpienia*, „Kino" 2003, nr 2, s. 47-48.

46 Należy pamiętać, że w *Dziewczynie z perłą* i *Fridzie* pojawi się sporo innych cytatów i aluzji malarskich. Jeżeli chodzi o pierwszy film, warto wspomnieć m.in. o *Widoku Delft* z 1661, *Kobiecie z perłowym naszyjnikiem* 1662-1665, *Mleczarce* z 1660-1661, *Koncercie* z 1664, *Kobiecie piszącej list* z 1666, *Dziewczynie z kieliszkiem wina* 1662, w końcu *Młodej kobiecie z dzbanem wody* z 1662. W kontekście *Fridy* warto przywołać takie obrazy jak: *Frida i Diego Rivera* z 1931, *Moje narodziny* z 1932, *Moja suknia tam wisi* z 1933, *Kilka małych ukłuć* z 1937, *Co dała mi woda* 1938, *Złamana kolumna* 1944, *Samobójstwo Doroty Hale* z 1938, *Ranny jeleń* z 1946 i *Sen (Łóżko)* 1940.

47 Zobacz P. Lejeunee, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografi*i, pod red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

48 P. de Man, *Autobiografia jako do-twarzanie*, przeł. M.B. Fedowicz, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 2.

49 Dz. cyt.

50 Ryszard Nycz, *Tropy ja. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie" 1994, z. 2, s. 7-27.

51 J.-N. Vuarnet, *Wiedza radosna*, [w:] tegoż, *Filozof-artysta*, przekład Krzysztof Matuszewski, Gdańsk 2000, s. 105.

IWONA GRODŹ

The Muse… Variations on an Idea

From the beginning of its history, film has been considered as ideal synergy of art forms, including painting, literature, music and dance. 'Moving pictures' on artists and art belong to a particular group of films. Traditionally, Muses were connected with movement. Even today, artists produce images of muses dancing in circle: Calliope, Clio, Erato, Euterpe, Melpomene, Polyhymnia, Thalia, Terpsyhore and Urania.

Iwona Grodź writes about Cinema as 'the Tenth Muse', who quickens the imagination of a film director in order for him to produce art.

The idea of 'the Tenth Muse' is connected with the plasticity of film because film is connected with such art forms as pictures, sculpture, architecture, ornaments (artistic design of costumes, weapons). The functioning of those elements in film is usually considered in two contexts. Firstly, film is imbedded in visual arts (feature and narration are the two layers of film). Secondly, film includes artistic photography and refined screen-play design (film-shooting technique).

Grodź writes on the idea of the Muse, who can be a painter, such as Frida Khalo. She analyses the film entitled *Frida* in the context of biographic films. She also considers the model of Johannes Vermeer as the Muse, and analyses the film entitled *Girl with a Pearl Earring* not only as the biographical movie, but as the film about art and 'the second degree inspiration'.