

Teoria sztuk audiowizualnych

Alicja Helman

Summa teorii obrazu Jacques'a Aumonta

Słowa kluczowe: obraz, ekspresja, aura, plastyczność (ang. *plasticity*), analogia, realizm

Key words: image, expression, aura, plasticity, analogy, realism

Teoria obrazu pojawia się w myśli filmowej od samych początków refleksji nad kinem aż do czasów dzisiejszych. Śledzenie ewolucji poglądów na temat obrazu¹ okazuje się zajęciem pasjonującym, ale nie jest to z pewnością jedyna możliwość potraktowania tego tematu. Niemniej po dokonaniu takiego rekonesansu można się upewnić, że odpowiedź na pytanie „Qu'est-ce que le cinéma?”² [Czym jest kino], powracające bardzo często³, zarówno w pracach *stricte* naukowych, jak i popularnych, wskazuje na to, że status obrazu filmowego ma fundamentalny charakter. Wszelka refleksja nad kinem zaczyna się od obrazu.

Pomijając ujęcie historyczne, można wyróżnić kilka odmiennych sposobów potraktowania danego tematu. Pierwszy wynika z progresywnego podejścia do materiału. W myśl tego założenia osoba zajmująca się teorią (w tym przypadku – teorią obrazu) ma do czynienia ze swego rodzaju „postępem”: teorie starsze zastępują bądź „unieważniają” te poprzednie, bądź przynajmniej je modyfikują czy dopełniają. Od każdego kolejnego autora oczekuje się, że zaproponuje koncepcję, która będzie w oczywisty, uderzający sposób inna. Swego czasu ewenementem była *Ontologia obrazu fotograficznego* André Bazina⁴, ostatnią bodajże rewelacją w tej mierze – książka Gilles'a Deleuze'a⁵.

Pojęcie obrazu zawiera w sobie złożony kompleks zagadnień, które wprawdzie można ująć całościowo, ale celem bardziej szczegółowego, dogłębnego ich opracowania teoretycy odwołują się do aspektowego podejścia, biorąc pod uwagę na przykład kwestię percepcji, rolę aparatów pośredniczących (w przypadku obrazu fotograficznego, filmowego, wideo, komputerowego), ontologiczny status obrazu, jego charakter estetyczny czy pełnione przezeń funkcje. Badacz ma do czynienia także z tekstami, w których problem rozumienia obrazu wiąże się z rozwojem technik jego analizy i interpretacji. Historycy myśli filmowej próbują też ustalić kanon, dzięki któremu podstawowa wiedza o obrazie staje się materiałem kolejnych podręczników.

¹ Por. hasło *Obraz*, w: *Słownik pojęć filmowych*, t. 6: *Przedstawienie, obraz, pismo, znaczenie*, red. A. Helman, Wrocław 1994, s. 47–121.

² Tytuł książki André Bazina, która w wydaniu jednotomowym ukazała się nakładem Edition du Cerf (Paris 1975).

³ Sama mam w swoim dorobku dwa wydania książki o tym tytule. Por. A. Helman, *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa 1978; wyd. 2, Kraków 1992.

⁴ A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 9–17.

⁵ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz – ruch. 2. Obraz – czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008.

Jacques Aumont napisał poświęconą obrazowi książkę, która nie należy do żadnej z wymienionych powyżej kategorii. Po raz pierwszy *L'Image* została opublikowana w 1990 roku, ponownie – w wersji zmienionej i rozszerzonej – w 2011 roku⁶. Jest to jedyna książka tego autora przełożona na język angielski, nie licząc prac współautorskich.

Aumont urodził się w 1942 roku w Awinionie. Uważany jest za jednego z najwybitniejszych francuskich teoretyków filmu, uczniów Christiana Metzsa, takich jak Michel Marie, Marc Vernet i Alain Bergala. Współpracował z nimi, pisząc książki *Esthétique du film*⁷ i *L'Analyse des films*⁸. Nie od razu jednak zajął się filmem. Ukończył politechnikę i pracował jako inżynier w latach 1965–1970. W 1967 roku przyłączył się do redakcji „Cahiers du cinéma”, z którą rozstał się w 1974 roku. Ostatecznie wybrał karierę uniwersytecką. Obecnie emerytowany, był wykładowcą na Sorbonne Nouvelle – Paris 3, która w 1970 roku zaprosiła do współpracy grupę z „Cahiers” (Pascal Bonitzer, Pascal Kane, Pierre Baudry, Jean-Louis Comolli) celem utworzenia specjalizacji filmowej. W 1976 roku Aumont opuścił Paryż i przez kilka lat pracował w Lyonie; na Sorbonę wrócił w 1983 roku. Wykładał wielokrotnie na uczelniach zagranicznych⁹. Jest autorem wielu książek poruszających różne tematy, wśród których przeważają pozycje poświęcone teorii i estetyce filmu. Jego publikacje mają często dwie wersje: starszą i nowszą (na przykład *Montage Eisenstein* z 1979 i z 2005 roku). Ostatnią z nich jest wydana w 2013 roku niewielka książeczka *Que reste-t-il du cinéma*¹⁰.

Gdy przyjrzeć się bliżej obfitemu dorobkowi Aumonta, nietrudno dostrzec, że problematyka obrazu była dla niego tematem najważniejszym, do którego stale powracał i którym zajmował się także wcześniej, nim opublikował *L'Image*, książkę będącą summą teorii obrazu. Nie jest to teoria, ściśle rzecz biorąc, samego Aumonta, co niektórym recenzentom nasunęło wątpliwości, jak właściwie należałoby ją oceniać w sytuacji, w której autor nie próbował zastąpić dawnych teorii własną, radykalnie nową, lecz wybrał inne rozwiązanie. Otóż Aumont zaproponował rodzaj teorii syntetycznej, na którą składają się, z jednej strony, jego własne obserwacje i sformułowania, z drugiej – wybrane elementy teorii wcześniejszych. Wpisane w odmienny kontekst, uzyskują one

⁶ J. Aumont, *L'Image*, Paris 1990; wyd. 2, Paris 2011. Posługuję się przekładem angielskim Claire Pajackzowskiej. Por. J. Aumont, *The Image*, London 1997 (z uwzględnieniem zmian z drugiego wydania francuskiego).

⁷ Por. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Esthétique du film*, Paris 1983. Książka ukazała się w przekładzie na 11 języków.

⁸ Por. J. Aumont, M. Marie, *L'Analyse des films*, Paris 1988. Przekład polski na podstawie drugiego wydania (2004): J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2011.

⁹ Aumont miał w swoim życiorysie także inny rodzaj doświadczeń. Wystąpił jako aktor w dwu filmach krótkometrażowych: *La fille de Prague avec un sac lourd* (1979) i *Quel soulagement* (1980). W 2011 roku pojawił się jako on sam w dokumencie *À voir absolument: 1963–1973. Dix années aux Cahiers du cinéma* (reż. J.-L. Comolli).

¹⁰ Por. J. Aumont, *Que reste-t-il du cinéma*, Paris 2013. Por. także obszerny artykuł Łucji Demby poświęcony tej pozycji pt. *Teoretyk filmu w świecie ruchomych obrazów. Que reste-t-il du cinéma Jacques'a Aumonta*, [online] <https://www.academia.edu/13611955/Teoretyk_filmu_w_świecie_ruchomych_obrazów>, dostęp: 15.03.2016.

nowy walor, brzmią inaczej. Są w tej książce elementy polemiczne, pochodzące od samego Aumonta, są też „polemiki” autorów, którzy nigdy ze sobą nie dyskutowali. Nieco podobnie jak swego czasu Dudley Andrew¹¹, Aumont poprzez odpowiednie zestawienie myśli wybranych teoretyków uzyskał efekt dialogu, wprowadził w ruch to, co przez lata pozostawało statyczne.

Głównym obiektem rozważań jest dla Aumonta obraz filmowy, ale nie koncentruje on uwagi na kwestii jego specyfiki. Obraz filmowy, swoicie inny (nie tylko dlatego, że jest obrazem ruchomym, dziś nie jest jedynym rodzajem obrazu o tej charakterystyce), należy do rodziny obrazów, dzieli z nimi szereg właściwości, i to o charakterze podstawowym. Wszystkie one są przedmiotem refleksji autora. By je ująć i zinterpretować, nie wystarczy posługiwać się metodami i narzędziami teorii filmu. Aumont decyduje się zatem na podejście pluralistyczne. Wydawca *L'Image*, rekomendując tę książkę, pisze:

Problemy, które stawia obraz filmowy, zostają przedstawione sukcesywnie w sześciu kolejnych ujęciach: obraz jest fenomenem perceptywnym (fizjologia percepcji), ale także przedmiotem spojrzenia widza (psychologia). Ustanawia relację z widzem za pośrednictwem medium i specyficznego dyspozytywu (socjologia, medioznawstwo); może zmierzać do rozlicznych celów i wykorzystywać zmienne walory (antropologia); jego społeczna doniosłość niesie ze sobą przełomowe zmiany (historia); a wreszcie ma też szczególne właściwości, które różnią go od języka oraz innych przejawów symbolicznych działań człowieka (estetyka)¹².

Zapewne, mimo swojej wszechstronności, Aumont nie jest specjalistą w każdej z wymienionych powyżej dyscyplin, ale jeśli chodzi o problemy, którymi się zajmuje, bezspornie nim jest. Na podkreślenie zasługują zwłaszcza jego kompetencje w zakresie historii sztuki. Nie jest oczywiście pierwszym teoretykiem, który porównywał obraz malarski i obraz filmowy. Wykorzystanie jednak doświadczeń poprzedników, zarówno na polu historii sztuki, jak filmoznawstwa, znakomicie posłużyło mu do budowania własnej syntezy. Jak już wspomniałam, metoda Aumonta polega na tym, by osiągnięcia poprzedników nie tyle odnotowywać celem oddania im sprawiedliwości, co wpisywać we własny wywód, czyniąc je integralną jego częścią. Synteza pióra Aumonta jest natury dość szczególnej. Mianowicie bierze on pod uwagę całość dorobku na interesującym go obszarze, abstrahując od porządku diachronicznego. W jego wywodzie Rudolf Arnheim może się znaleźć obok Gilles'a Deleuze'a, Elie Faure obok Rolanda Barthes'a. Synchronicznie potraktowane terytorium dostarcza bodźców z wielu różnych, często zapomnianych źródeł (Matila C. Ghyka, Henri Focillon), które, umiejętnie spożytkowane, tworzą w ostatecznej konsekwencji nową całość.

Nie jest tak, że pisząc teorię obrazu, Aumont nie bierze pod uwagę żadnych ograniczeń pola badawczego. Wychodzi jednak z założenia, że żyjąc w cywilizacji

¹¹ D. Andrew, *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, tłum. A. Kołodyński, Łódź 1995.

¹² *L'Image. Jacques Aumont*, [online] <<http://www.armand-colin.com/limage-9782200355944>>, dostęp: 15.03.2016 (jeśli nie podano inaczej, cytaty ze źródeł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym – A.H.).

obrazów, których jest coraz więcej i są coraz to bardziej różnorodne, nie można brać pod uwagę jednej tylko ich kategorii, by ją omawiać bez związku z innymi. Przedmiotem jego uwagi są obrazy wizualne, natomiast pomija te, które apelują do innych niż wzrok zmysłów, choć w stosunku do doznań dźwiękowych czy węchowych też często używa się pojęcia „obraz”.

Aumont oraz autorzy, z którymi współpracował, formułują swoje koncepcje w obrębie paradygmatu wyznaczonego przez Ch. Metz, co jest szczególnie widoczne w ich pracach z lat osiemdziesiątych. Wówczas też zarysowują się już pierwsze zręby teorii obrazu. Na podstawie *Esthétique du film* trudno przesądzać, które partie tej pracy zbiorowej są autorstwa Aumonta (poszczególne rozdziały książki nie są sygnowane nazwiskami), bądź na ile są rezultatem jego indywidualnego wkładu, na ile zaś reprezentują koncepcje całego zespołu. Ale jeśli zestawimy odpowiednie rozdziały *Esthétique du film* z *L'Image*, można utrzymywać, że w powstaniu *Esthétique du film* Aumont odegrał główną rolę. Mam na myśli takie rozdziały, jak „Film jako reprezentacja wizualna i dźwiękowa” (pierwszy rozdział), a zwłaszcza „Kino i narracja” (trzeci rozdział), w którym wyeksponowano problemy opracowane na nowo w *L'Image*. Także napisana wspólnie z M. Marie *Analiza filmu* zawiera rozdziały (przykładowo „Kino i malarstwo”) będące wyrazem rozwijanych później zainteresowań Aumonta.

Warto też zwrócić uwagę na jedną z ostatnich pozycji w dorobku Aumonta, a mianowicie *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, napisaną z Marie w 2008 roku, a rozszerzoną i zmienioną w 2014 roku¹³. Nie jest to słownik czy encyklopedia najbardziej typowa, próbująca ujmować całość aktualnie dostępnej wiedzy o filmie. Autorzy wybrali 500 haseł, koncentrując się na zagadnieniach najbardziej ich interesujących i przedstawiając je z własnego punktu widzenia, ale z uwzględnieniem historycznie doniosłego dorobku w tej dziedzinie. Rzut oka na hasła związane z pojęciem obrazu wskazuje na charakterystyczną ewolucję nie tyle poglądów ich autorów, co na fakt, do jakich sformułowań w tej mierze nawiązują i jakie subkategorie zostały przez nich wyodrębnione. Otóż poza głównym hasłem, „Image”, pozostałe hasła są wyprowadzone z koncepcji Deleuze’a. Są to mianowicie: „Image – action”, „Image – affection”, „Image – mentale”, „Image – mouvement”, „Image – perception”, „Image – pulsion” i „Image – temps”.

Podstawowa definicja jest natomiast rezultatem syntezy poglądów poprzedników, poczynając od R. Arnheima, a kończąc na teoretykach współczesnych, takich jak André Gardies, Martine Joly, Jean-Louis Leutrat i inni. Przytoczenie fragmentów tego hasła uświadomi czytelnikowi to, co w koncepcji obrazu jest dla Aumonta niezmiennym trzonem:

Istnieją obrazy różnego rodzaju, adresowane do naszych zmysłów (obrazy wizualne, słuchowe, taktylne, węchowe...), czyli korespondujące w ostatecznej konsekwencji z pewnymi wrażeniami towarzyszącymi ideom – określanymi niekiedy jako „obrazy mentalne”. Obraz może powstawać na drodze naturalnej (refleks, cień, widok poprzez ciało transparentne itp.) lub skutkiem intencjo-

¹³ J. Aumont, M. Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris 2014.

nalnego gestu człowieka. Może istnieć w wielu formach, wiąże się z pojęciem przedstawiania, *a fortiori* z analogią, jest bardzo zmienny (w sztuce XX wieku istnieje wiele obrazów nieprzedstawiających, tych, które zaliczamy do „malarstwa abstrakcyjnego”).

Obraz filmowy jest planem, wykadrowanym, pokrewnym obrazowi malarskiemu i fotograficznemu. Podobnie jak one charakteryzuje się „podwójną realnością perceptywną”: jest odbierany zarazem jako dwuwymiarowy i trójwymiarowy. Utrzymuje się, że bez percepcji realności dwuwymiarowej – czyli powierzchni obrazu – byłoby rzeczą trudną, jeśli nie wręcz niemożliwą, prawidłowe percypowanie „realności” trójwymiarowej (przedstawianie głębi ostrości), co zostało zweryfikowane eksperymentalnie i laboratoryjnie (Pirenne). Jeśli chodzi o kino, implikuje to, że obraz filmowy jest percypowany zarazem jako płaski i „głęboki”¹⁴.

W dalszym ciągu hasła przytoczone zostają poglądy Arnheima, który różnił pojęcie obrazu filmowego jako znaku, przedstawienia i symbolu.

W *Dictionnaire* znalazło się też hasło ujmujące problem nader istotny dla teorii Aumonta, a mianowicie „Plastique” (ang. *plasticity*), które w języku polskim tłumaczone dosłownie nie oddaje treści konceptu autora:

Termin zaczerpnięty z języka greckiego, który znaczy ‘modelować’, przymiotnikowo używany jest od początku XX wieku na określenie sztuk posługujących się formami wizualnymi. W słownictwie z zakresu semiologii obrazu „plastyczny”, w odróżnieniu od figuratywnego i przedstawiającego, odnosi się do elementów konstytuujących obraz, bez brania pod uwagę szczególnych form, w których się pojawia.

Malarstwo, a później fotografia wypracowały następujące elementy: powierzchnia obrazu i jej organizacja („kompozycja”), gama walorów (czarny, szary, biały) i ich kontrasty; gama barw i ich stosunków do kontrastów; elementy graficzne (użytkowanie, zwłaszcza w malarstwie abstrakcyjnym, repertuaru podstawowych form, jak linia prosta i koło); na koniec *touche*, czyli gra ilością i podziałem pigmentu, *pâte* (walor pochodny działania ręki, którego obraz fotograficzny nie potrafi symulować).

Kino, z racji wewnętrznej mobilności obrazów, nie może korzystać z walorów plastycznych w sposób tak prosty, ale może się nimi posłużyć w takim oto sensie: grafika i kontrasty walorów w ekspresjonizmie, kompozycja w wielu filmach niemych (na przykład *Męczeństwo Joanny d'Arc* Dreyera, *Que Viva Mexico!* Eisensteina), kolor (u Godarda lub Antonioniego). Ogólnie rzecz biorąc, posłużenie się przez kino walorami plastycznymi często sygnalizuje pragnienie naśladowania lub odniesienia się do malarstwa¹⁵.

Aumont traktuje *L'Image* jako wprowadzenie do ujęć bardziej specjalistycznych, co nie oznacza, że czytelnik ma tu do czynienia z książką popularyzatorską czy rodzajem podręcznika. Zakres materiału, który obejmuje, kompetencje, jakich wymaga od czytelnika, miejscami quasi-encyklopedyczny charakter wywodu sprawiają, że w ostatecznej konsekwencji adresatem tej publikacji

¹⁴ Tamże, s. 126.

¹⁵ Tamże, s. 192.

jest odbiorca, któremu przedstawione zagadnienia nie są obce. Przywołany już wydawca książki wymienił dyscypliny, do których odwołuje się Aumont. Sam autor wyklada swój zamysł w formie pytań, na które próbuje odpowiedzieć w kolejnych pięciu rozdziałach. Już samo ich przytoczenie zdaje sprawę z wartości *L'Image*:

- W rozdziale pierwszym, zatytułowanym „Rola oka”, padają podstawowe dla całego wywodu pytania: co to znaczy widzieć obraz? Jaki rodzaj percepcji wchodzi w grę i jak się ma do zjawiska percepcji w ogóle?
- W rozdziale drugim, nazwanym „Rola widza”, percepcja wizualna jest rozpatrywana jako złożona aktywność, w którą uwikłane są procesy intelektualne, poznawcze, pamięć i pożądanie. Wniosek jest więc taki: należy brać pod uwagę podmiot, dla którego tworzy się obrazy – widza.
- W rozdziale trzecim, noszącym tytuł „Rola aparatu”, Aumont wyjaśnia, że pojmuje widza nie jako abstrakcyjną jednostkę, lecz jako człowieka, który żyje w określonym środowisku – społecznym, instytucjonalnym, ideologicznym. Aparatem nazywa sytuacyjne czynniki determinujące stosunek widza do obrazu.
- Rozdział czwarty – „Rola obrazu” – traktuje o właściwościach samego obrazu. Padają tu najważniejsze pytania: jaki jest stosunek obrazu do rzeczywistości? Jak obraz przedstawia? Jakie są formy i środki tego przedstawiania? Jak obraz ujmuje podstawowe koncepcje rzeczywistości, przestrzeni i czasu? W jaki sposób nabiera znaczenia?
- W rozdziale piątym, noszącym tytuł „Rola sztuki”, autor mówi o szczególnej kategorii obrazów, bada ich specyfikę, właściwości i wartości.

W refleksji Aumonta nad obrazem spletają się główne wątki teorii filmu ostatnich dwu dekad XX wieku, które obecnie, choć nie przestały być istotne, znalazły się na dalszym planie, przesłonięte nową problematyką. Jeśli koncepcja Aumonta jest dziś mimo to nadal interesująca, to z tego względu, że w formie syntezy ujmuje całość problematyki, uwypuklając te momenty, do których autor przywiązuje największą wagę. Niczego nie ujmując doniosłości spostrzeżeń Aumonta zawartych w trzech pierwszych rozdziałach, dotyczących widzenia, percepcji, widza i aparatu, chciałabym się skoncentrować na tych zagadnieniach, które bezpośrednio wiążą się z obrazem jako takim.

Aumont wychodzi z założenia, że obrazy istnieją wówczas, gdy są oglądane przez historycznie określonego widza. Nawet te czysto przypadkowe, uzyskiwane mechanicznie, na przykład z kamer przemysłowych, powstają intencjonalnie, zostają wytworzone bądź spowodowane w określonym celu społecznym. Kolejne założenie wyklada zamysł autora, który deklaruje, że interesuje go obraz w procesie produkcji, a nie jako końcowy efekt tego procesu oceniany przez widza. W celach badawczych wyodrębnia obraz izolowany (co zawsze jest zabiegiem trochę sztucznym). Takie ujęcie obierają autorzy rozlicznych teorii przedstawiania traktujący obraz jako obiekt wyposażony w immanentne wartości. Jako zadanie wyjściowe rysuje się stosunek obrazu do rzeczywistości, naczelną problem ontologii filmu. Aumont rozpatruje to zagadnienie za pomocą dwu pojęć. Pierwszym z nich jest analogia, drugim – realizm.

Warto przypomnieć, że w okresie, gdy kształtowały się poglądy Aumonta jako teoretyka, pojmowanie obrazu filmowego jako analogonu rzeczywistości było, z jednej strony, najbardziej aktualne, z drugiej – należało do najbardziej kontrowersyjnych, by przypomnieć choćby poglądy Barthes'a¹⁶ czy Metza¹⁷. Autor rozważa ten problem w szerszym kontekście, odwołując się do koncepcji z zakresu historii sztuki, a zwłaszcza do Ernsta Hansa Gombricha¹⁸ i Nelsona Goodmana¹⁹. Należy od razu dodać, że łączenie perspektyw historii sztuki i teorii filmu jest znamienym rysem wyróżniającym myśl Aumonta. W obu tych dziedzinach istotne jest napięcie między potrzebą odtwarzania (tu przetrwało jeszcze myślenie magiczne) a potrzebą ekspresji, kwestionującą tę pierwszą potrzebę.

W kwestii analogii nawiązanie do E.H. Gombricha wyraża się w podkreśleniu dwu aspektów, ujętych za pomocą metafory zwierciadła i mapy. W pierwszym przypadku analogia znajduje swój wyraz w kopiowaniu niektórych elementów rzeczywistości wizualnej, w drugim zaś imitacja dokonuje się przez odwołanie do konwencji, wynikając z uproszczeń, zwyczajów bądź kanonów artystycznych. Według Gombricha wszystkie formy przedstawiania, łącznie z analogiami, są sprawą konwencji, z czym zgadza się Aumont. Jeśli zauważa się skłonność do dokonywania w tej mierze podziału, to dlatego, że niektóre konwencje wydają się bardziej naturalne.

Autor traktuje analogię jako synonim *mimesis* w rozumieniu starożytnych (w odniesieniu do przedstawień figuratywnych, a nie do narracji), pisząc, że analogia w rozpatrywanym przezeń kontekście

denotuje ideał „doskonałego” podobieństwa między obrazem i przedstawianym obiektem. Jeśli jest to nawet naciąganie znaczenia słowa, to niech tak będzie. Większość teorii doskonałego podobieństwa utrzymuje, że obrazy analogiczne mogą budzić nieufność, częściowo dlatego, że są też diegetyczne we współczesnym rozumieniu tego słowa, czyli nasycone fikcją²⁰.

Fotografia – powtarza za A. Bazinem Aumont – wyzwoliła malarstwo z obowiązku mimetycznego odtwarzania, w pełni zaspokajając nasz głód iluzji.

Odnosząc analogię do referencji, Aumont odwołuje się z kolei do N. Goodmana, choć dla tego autora nie są to zagadnienia priorytetowe. Według Goodmana nie można kopiować świata takim, jakim on jest, ponieważ nikt nie wie, jaki on jest. „Nie istnieje ani absolutny standard normalności, ani całkowicie niewinne oko: widzenie łączy się zawsze z interpretacją, także w codziennym życiu, kopiując, tworzymy świat”²¹. Dla Goodmana różnica między przedstawianiem a ekspresją polega na rodzaju przedmiotu odniesienia. W przypadku przedstawiania jest

¹⁶ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 289–302.

¹⁷ Ch. Metz, *Au-de là de l'analogie: L'Image*, „Communications” 1970, nr 15 (1), s. 1–10.

¹⁸ E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981.

¹⁹ N. Goodman, *Languages of Art*, London 1968.

²⁰ J. Aumont, *The Image*, s. 150.

²¹ Tamże, s. 151.

on konkretny, w przypadku ekspresji – abstrakcyjny. Goodman rozpatruje różne typy obrazów, w których obecna jest analogia, podkreślając kontrast między sytuacją, w której dochodzi do modelowania denotowanego obiektu, a tą, w którym denotowana jest abstrakcyjna jakość przynależna procesowi referencji jako całości.

Próbując połączyć niekompatybilne składniki koncepcji, do których sięgał, Aumont dochodzi do następujących konkluzji:

Analogia posiada empiryczną realność; odkrywamy ją dzięki percepcji i to odkrycie rodzi pragnienie tworzenia analogicznych przedstawień. W procesie historycznym analogie tworzone za pomocą różnych środków sztuki, umożliwiającą coraz to pełniejsze zbliżenie do osiągnięcia „doskonałego” podobieństwa. Analogie zawsze tworzone z myślą o wykorzystaniu w systemach semiotycznych, co oznacza jej związek z językiem. A zatem obrazy analogiczne zawsze konstruowano, mieszając w różnych proporcjach podobieństwo do naturalnego świata i wytwarzanie społecznie komunikowalnych znaków²².

Autor *L'Image* podkreśla rolę, jaką w traktowaniu problemu analogii odegrały badania semiotyczne, przede wszystkim Barthes'a, Eco²³ i Metz'a. Wcześniej dominowała postawa *all-or-nothing*, jak gdyby znaczenie analogii wyczerpywało podobieństwo wobec rzeczywistości. Metz zaproponował pojęcie stopniowości analogii, podkreślając, że obraz zawierający elementy analogiczne nie musi być, krótko mówiąc, analogiczny. Podobne stanowisko zajął Barthes, przecząc istnieniu naiwnego obrazu, który przedstawia obiektywną rzeczywistość. Jego zdaniem obraz niesie ze sobą liczne konotacje derywowane z kodów społecznych. Metz poszedł na tej drodze jeszcze dalej, uznając wszelką analogię za fenomen kodowany²⁴.

Aumont zwraca też uwagę na fakt, że historia sztuki zachodniej ostatnich kilku stuleci permanentnie mieszała pojęcie analogii i realizmu, co do dziś przetrwało w języku potocznym. Tymczasem rozłączenie tych dwu pojęć jest nieodzowne.

Obraz realistyczny niekoniecznie wytwarza iluzję rzeczywistości, ani też nie jest analogiczny w najwyższym, możliwym do osiągnięcia stopniu. [...] Obraz realistyczny to taki obraz, który dostarcza maksimum informacji o rzeczywistości. Innymi słowy, jeśli analogia dotyczy wizualności, domeny wyglądu, widzialnej rzeczywistości, realizm dotyczy informacji przenoszonych przez obraz, niesie ze sobą rozumienie i myślenie²⁵.

Odwolując się raz jeszcze do Gombricha, można by powiedzieć, że analogia łączy się z odzwierciedleniem, realizm – z mapowaniem. Przykład rozlicznych dzieł sztuki z różnych epok wskazuje jednakże, że realizm obrazu nie jest w sposób bezpośredni zależny od ilości informacji, którą przenosi, stąd przytoczona wyżej definicja wymaga pewnego przeformułowania, a mianowicie winna

²² Tamże, s. 152.

²³ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, Warszawa 1972.

²⁴ Por. R. Barthes, dz. cyt.; Ch. Metz, dz. cyt.

²⁵ J. Aumont, *The Image*, s. 157.

brzmieć następująco: „obraz realistyczny musi przenosić maksimum informacji relewantnej, uczynić ją łatwo dostępną”²⁶.

Aumont podkreśla, że realizm to pojęcie relatywne. Nie ma czegoś takiego jak czysty realizm czy też realizm jako taki. Wypowiadając się na temat realizmu, należy zaznaczać eksplicytnie, o jaki realizm chodzi. Niemniej utrzymuje się w mocy stwierdzenie, że realizm jest „tendencją, postawą, konceptem, pokrótce – szczególną definicją przedstawiania wcieloną w dany styl lub szkołę”²⁷. Są pewne podobieństwa między realizmem Gustave'a Courbета z połowy XIX stulecia a radzieckim realizmem socjalistycznym, bądź między włoskim neorealizmem a XVII- i XVIII-wiecznym realizmem malarstwa holenderskiego. Trzeba jednak pamiętać – zaznacza autor – że pojęcie realizmu nie jest istotne dla wszystkich rodzajów przedstawiania. W pewnych okresach dziejów sztuki przedstawianie nie zmierza w stronę realizmu, a twórcy nie są zainteresowani przedstawianiem realnego świata. Najbardziej znanym przykładem jest sztuka starożytnego Egiptu czy też, generalnie, wszelka sztuka religijna.

W wywodzie Aumonta nie mogło zabraknąć partii poświęconych zagadnieniom przestrzeni i czasu, z reguły pojawiającym się jako podstawowe zagadnienia wszędzie tam, gdzie mowa o obrazie. W rozdziałach poświęconych przestrzeni znajdują się więc takie problemy, jak perspektywa (i dyskusje związane z tym pojęciem), powierzchnia i głębia, pole i rama, głębia pola, przestrzeń pozakadrowa oraz scenografia (element istotny w organizowaniu przestrzeni). Autor wychodzi z założenia, że zagadnienie przestrzeni przedstawionej jest bardziej złożone, niż to się wydaje, gdy bierze się pod uwagę przedstawianie ikoniczne. Nie ogranicza się do rozważań perspektywy centralnej, zwracając uwagę na fakt, że wszystkie systemy przedstawiania mają charakter formalny, a zmiana jednego na inny nie pociąga za sobą redukcji informacji przenoszonych przez obraz. Mają one inny cel niż proste przenoszenie informacji; „świadomie czy nie, każdy system wyraża pewne pojęcie świata i tego, jak winien być on przedstawiony, czyli systemy te, inaczej mówiąc, wyrażają pewien koncept widzialności”²⁸.

Ze względu na ograniczone ramy artykułu nie jest możliwe przytoczenie dyskusji, którą Aumont podejmuje z literaturą przedmiotu, znajdując w jej obrębie zarówno sojuszników, jak i oponentów. Najciekawsze w jego rozważaniach wydają się partie poświęcone scenografii, rozpatrywane w kontekście problematyki przestrzeni. Zdaniem Aumonta w scenografii wyraża się więc między malarstwem i teatrem. Sam termin etymologicznie odnosił się do malarskiego aspektu dekoracji teatralnej organizowanej na sposób włoski, by z czasem nabrać szerszego znaczenia. Autor powołuje się na propozycje Jeana-Louisa Schéfera, który analizuje malarstwo szesnastowieczne jako teatralne wydarzenie sceniczne. W rozumieniu J.-L. Schéfera dekoracja w najszerszym znaczeniu tego słowa oznacza przedstawienie miejsca, także z uwzględnieniem

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 161.

relacji między postaciami i architekturą²⁹. Bergala³⁰ i Bonitzer³¹ na użytek teorii filmu proponowali scenografię jako przestrzenną organizację *mise-en-scène*. Aumont wskazuje na mankamenty tych ujęć, choć przywiązuje do nich wagę z tej racji, że podkreślają pokrewieństwo scenografii teatralnej i malarstwa; te mają znaczenie dla „konstrukcji przestrzeni diegetycznej podporządkowanej dramatycznym jednościami”³². Powołuje się na podział typów przestrzeni wyróżnionych przez Rohmera, acz zaznacza, że trudno niekiedy wskazać różnice między nimi. Podział ten wygląda następująco:

- przestrzeń obrazowa, obraz filmowy pojmowany jako przedstawienie świata;
- przestrzeń architektoniczna, denotuje te partie naturalnego bądź sztucznego świata, które wskazują obiektywną egzystencję w przestrzeni profilmowej;
- przestrzeń filmowa, czyli „wirtualna przestrzeń rekonstruowana w umyśle widza na podstawie fragmentarycznych wskazówek dostarczanych przez film”³³.

Konkluzja Aumonta zamyka fragment wywodu poświęconego przestrzeni:

Scenografia w teatrze polega na posłużeniu się technikami malarskimi, by oddać przestrzeń z punktu widzenia zapewnianego przez perspektywę. W filmie, gdzie perspektywa istnieje od początku, odtworzenie przestrzeni jest procesem syntetycznym, w którym scenografia znajduje się w stałym ruchu i musi zachować odległość przy przejściu z jednego ujęcia do następnego. Cała historia traktowania przestrzeni w malarstwie replikuje przejście od klasycznego teatru do kina³⁴.

Zagadnienie przedstawiania czasu w obrazie sam Aumont z góry ogranicza do podjęcia kilku głównych kwestii, uznając, że jest to temat zbyt złożony, by go szczegółowo rozpatrywać w ramach niewielkiej książki. Wychodzi z założenia, że obrazy zawsze dają pewną informację o czasowym charakterze zjawisk i sytuacji, które przedstawiają. Informacje te są wszelako kodowane i konwencjonalizowane w sposób wysoce złożony. Wyróżnia kilka ważnych dlań momentów w historii obrazu. Pierwszym jest nazwany tak przez Gottholda Ephraima Lessinga „brzemienny moment”, wyrażający istotę zdarzenia³⁵. W praktyce pojawił się wcześniej niż sam termin (w 1760 roku). Aumont podkreśla, że jest to koncepcja czysto estetyczna, niekorespondująca z żadną rzeczywistością natury fizjologicznej. „Pokazanie zdarzenia poprzez taki moment jest możliwe tylko poprzez semantyczne kodowanie gestów i póż w obrębie całej *mise-en-scène*”³⁶.

Fotografia przeciwstawiła „momentowi brzemienne” – moment zwykły, „wycinając” go z potoku czasu. Ale, jak pisze Aumont, mniej istotna jest w tym

²⁹ J.-L. Schéfer, *Scénographie d'un tableau*, Paris 1970.

³⁰ *Scénographie*, red. A. Bergala, numer specjalny „Cahiers du cinéma” 1980, nr 7.

³¹ P. Bonitzer, *Peinture et cinéma: D'écradages*, Paris 1985.

³² J. Aumont, *The Image*, s. 173.

³³ E. Rohmer, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris 1977, coll. 10–18. Cyt. za: J. Aumont, *L'Image*, s. 173.

³⁴ Tamże.

³⁵ G.E. Lessing, *Laocoön*, New York 1961.

³⁶ J. Aumont, *L'Image*, s. 174.

przypadku technologiczna możliwość „zamrożenia” widzialności niż „opozycja między dwiema estetykami, dwiema ideologiami przedstawiania czasu w nieruchomym obrazie”³⁷. Obraz ruchomy umożliwił oddanie wymiaru czasowego zdarzeń bez uciekania się do arbitralnych praktyk przedstawiania ruchu poprzez wybrany moment. Momenty te podlegają teraz multiplikacji.

W istocie, przedstawianie zdarzeń środkami obrazowymi jest utopią: poza pewnymi przypadkowymi obrazami (zdejmowanymi przez automatyczne kamery w regularnych odstępach czasu) chwila jest zawsze wybierana z uwagi na znaczenie, które niesie. Zawsze jest wytworzona. Doktryna „brzemiennego momentu”, w której nacisk zostaje położony na to, by każda cząstka obrazu była wyposażona w znaczenie, ukazuje wytworzoną, rekonstruowaną, syntetyczną jakość wybranego momentu – osiągniętą poprzez mniej lub bardziej zręcznie dobrany zbiór fragmentów zaczerpniętych z różnych chwil. Taki jest właśnie charakterystyczny sposób przedstawiania czasu w obrazie malarskim: na każdym istotnym obszarze płótna jeden moment (najbardziej uprzywilejowany) zostaje wyeksponowany. Dzieje się tak za sprawą syntezy, kolażu, montażu³⁸.

Pojęcie czasu syntetycznego wprowadzili kubiści, proponując kolaż fragmentów, z których każdy posiadał własną logikę przestrzenną i często także własną logikę czasową. Kino ze swymi praktykami montażowymi rozciągnęło pojęcie czasu syntetycznego na obraz ruchomy, później odnosząc teorię czasu syntetycznego do obrazów nieruchomych³⁹. Aumont podkreśla, że jest coś paradoksalnego w tym, że koncepcje czołowego teoretyka montażu filmowego znacznie lepiej się sprawdzają w odniesieniu do obrazu nieruchomego.

Autor bierze pod uwagę nie tylko kumulatywność (w odniesieniu do obu typów obrazu), lecz także pojęcie obrazu wielorakiego. Rozpatruje mianowicie pojęcie skoku między następującymi po sobie ujęciami. Chodzi mu „nie o to, co łączy dwa ujęcia, lecz o ich interakcję, sposób, w jaki zostały rozdzielone, interwał między nimi”⁴⁰. Termin „interwał” adaptował z muzykologii (na sposób metaforyczny) Dziga Wiertow⁴¹. Pojęcie to inicjowało dlań szansę narodzin kina nienarracyjnego, niefikcjonalnego. Abstrakcyjne relacje między czasem trwania, kadrowaniem, formami miałyby ewokować znaczenia i emocje:

Interwał nie jest czymś, co ma miejsce w czasie: interwał między dwoma ujęciami może być całkowicie achronologiczny. Lecz ideę tę można rozciągać na przedstawianie czasu, by wskazać wszystkie takie przypadki, w których dwa ujęcia, zlokalizowane w czasie bądź nie, są oddzielone przez rozziw (hiatus), nagły zwrot od kadru w jednym czasie do innego, bez zachowania jakiegokolwiek ciągłości⁴².

³⁷ Tamże, s. 175.

³⁸ Tamże, s. 177.

³⁹ Por. analizy Siergieja Eisensteina w wielu jego pracach na temat montażu: S. Eisenstein, *Wybór pism*, red. R. Dreyer, tłum. L. Hochberg, A. Kaltbaum, M. Kumorek i in., Warszawa 1959; tenże, *Nieobojętna przyroda*, tłum. M. Kumorek, Warszawa 1975.

⁴⁰ J. Aumont, *L'Image*, s. 179.

⁴¹ D. Wiertow, *Człowiek z kamerą. Wybór pism*, tłum. T. Karpowski, Warszawa 1976.

⁴² J. Aumont, *L'Image*, s. 179.

Cięcie skokowe jest percypowanym aspektem interwału, który jako taki nie jest obiektem percepcji, lecz poznania. Ten sposób przedstawiania czasu ma zatem charakter *stricte* intelektualny, nawet jeśli polega na wrażeniu chwili przedstawionej w pojedynczych obrazach rozdzielonych interwałami.

W rozumieniu Aumonta *l'image – durée*, czyli obraz rejestrujący chwilę w potoku czasu, nie daje fragmentu czasu syntetyzowanego. Czas nie jest tu reprezentowany, lecz prezentowany, uczyniony terażniejszym. Dzieje się tak głównie w transmisjach telewizyjnych, ale ten sposób przedstawiania czasu jest mało interesujący dla sztuki filmowej i widza. Aumont rozwija inne koncepcje przedstawiania czasu, które mają na celu uczynienie go bardziej ekspresyjnym. Służą temu trzy różne sposoby. Pierwszym są klaster wokół zdarzeń, co wynika z faktu, że przedstawianie czasu (zwłaszcza w filmie fabularnym, ale nie tylko) jest modulowane przez diegezę. Widz może odnieść wrażenie, jakby czas mógł zagęszczać się i skupiać wokół zdarzeń. Drugi sposób – zniekształcenia czasu – znany był od dawna i wykorzystywany w celach ekspresyjnych. Mowa o czasie przyspieszonym, zwolnionym i odwracaniu biegu czasu. Jako trzeci sposób autor *L'Image* wskazuje pojęcie obrazu – kryształu zaczerpnięte od Deleuze'a, by wskazać na przypadek czasu przeszłego przeżywanego jako terażniejszy. Obraz – kryształ określa współistnienie obrazu realnego i wirtualnego, co Deleuze zdefiniował w następujący sposób:

Kryształ ujawnia czy uwidocznia ukryty fundament czasu, to znaczy jego zróżnicowanie na dwa strumienie, strumień przemijających chwil terażniejszych i strumień zachowywanych chwil przeszłych. Czas jednocześnie upływa terażniejszość i zachowuje w sobie przeszłość. Istnieją zatem dwa możliwe obrazy – czas, jeden oparty na przeszłości, drugi – na terażniejszości. Każdy jest złożony i dotyczy całości czasu⁴³.

Aumont podkreśla znaczenie koncepcji Deleuze'a, dalece wykraczającej poza kwestię przedstawiania czasu, ale wykorzystuje ją głównie dla własnych celów, czyli eksplorowania kwestii syntezy czasu w obrazie:

Obraz – kryształ formalnie sam w sobie nie jest efektem kolażu ani montażu. Przeciwnie, jest wewnętrznie podzielony na dwa, oddając podwójne działanie czasu. Metafora kryształu, odzwierciedlającego rzeczywistość jako wieloraką, jest być może najbardziej owocnym sposobem ujęcia przedstawiania czasu w obrazie: załamanego, zamrożonego, zmultiplikowanego, pofragmentaryzowanego, zawsze wrzuconego w terażniejszość⁴⁴.

Aumont wiąże zagadnienia przestrzeni i czasu w obrazie ze spostrzeżeniem, że obraz przedstawiający wydarzenia tak zlokalizowane jest często także obrazem narracyjnym. Zaczyna od pytań, na które będzie próbował odpowiedzieć w dalszym ciągu wywodu. Są one następujące: jeśli opowiadanie jest aktem temporalnym, jak może wpisać się w obraz, który nie ma wymiarów czasowych? Jeśli nawet obraz „zawiera” współczynnik czasu, to jaka relacja wiąże czas

⁴³ G. Deleuze, dz. cyt., s. 323.

⁴⁴ J. Aumont, *L'Image*, s. 184.

opowiadania z czasem obrazu? Pytanie to można przeformułować, zastanawiając się nad tym, czy obraz może zawierać opowiadanie, a jeśli tak, to w jaki sposób.

Punktem wyjścia dla przedstawienia własnego kompleksu tez jest dla Aumonta koncepcja André Gaudreaulta, który utrzymuje, że wszelkie opowiadanie (literackie, teatralne i filmowe) ogranicza się do *telling*, które odróżnia od *monstration* (*showing*). W kinie *monstration* zawiera się w pojedynczym ujęciu, podczas gdy opowiadanie jest rezultatem montażu. Gaudreault nie twierdzi jednak, że w obrębie pojedynczego ujęcia nie może być zawarte opowiadanie. Jego zdaniem ujęcie ma w tym względzie relatywną autonomię, wytworzoną dzięki *showing*, które nie jest wszelako prawdziwą narracją. Ta ostatnia przebiega wskutek ciągłej lektury ujęć, który to akt wymazuje autonomię ujęć poszczególnych. Gaudreault uważa, że nawet najdłuższe ujęcie – sekwencja choćby – zawierające złożone ruchy kamery odbywa się w czasie teraźniejszym (co jest charakterystyczne dla *monstration*), ponieważ występuje w tym przypadku synchron między aktem *showing* a tym, co jest pokazywane⁴⁵.

Aumont zachowuje podział na *showing* i *telling*, który pozwala wyróżnić dwa poziomy opowiadania w obrazie. Przesłanki, które dobywa, rozpatrując zagadnienia czasu i przestrzeni, pozwalają na to, by utrzymać, że poziom pierwszy to sprawa pojedynczego obrazu, podczas gdy drugi niesie ze sobą sekwencje obrazów. Niemniej, biorąc pod uwagę obrazy malarskie, w których wydarzenie jest przedstawione sekwencją obrazów (na przykład *Adoracja magów*, obraz, który w 1423 roku namalował włoski malarz Gentile da Fabriano), Aumont utrzymuje, że opowiadanie jest zakodowane raczej w sekwencyjności niż w czasie. Także temporalny *telling* jest zdefiniowany jako sekwencyjny porządek zdarzeń. „Obraz opowiada, porządkując wydarzenia czy to w migawkowym ujęciu, czy w bardziej wypracowanych, syntetycznych formach przedstawiania”⁴⁶.

Zdaniem autora *L'Image* przedstawianie przestrzeni i czasu w obrazie jest zdefiniowane szerszym narracyjnym celem. Chodzi o przedstawienie diegetycznej przestrzeni i czasu, przekształcenie tego przedstawienia w *diegesis*. Konstrukcja diegezy ukierunkowana jest jednak społeczną akceptowalnością poprzez konwencje, kody i symbole funkcjonujące w danej społeczności. Przedstawienia są interpretowane poprzez kolejne pokolenia widzów w dostępnej im sieci dyskursywnej, bez której przedstawienia te byłyby pozbawione znaczeń. Mogą one pozostawać niesformułowane, niemniej możliwe są do ujęcia w słowach. „Problem znaczenia obrazu jest tym samym w pierwszej kolejności sprawą relacji między obrazami i słowami, między obrazem i językiem”⁴⁷.

Z dwu możliwych opcji rozumienia obrazu, z których jedna zakłada czysto ikoniczny sens obrazu, percypowany bezpośrednio bez udziału słowa, a druga utrzymuje, że obraz dla swego pełnego zrozumienia wymaga opanowania języka, Aumont jednoznacznie opowiada się za tą drugą, odwołując się do autorytetu semiotyków, którzy, zgodni co do pryncypiów, formułowali różne koncepcje w tym zakresie.

⁴⁵ A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Paris 1988.

⁴⁶ J. Aumont, *L'Image*, s. 186.

⁴⁷ Tamże, s. 187.

Dla naszych celów wystarczy powiedzieć, że obraz ma doniosły symboliczny wymiar, ponieważ może znaczyć, aczkolwiek zawsze w relacji do naturalnego, czyli werbalnego języka. Jest to stanowisko implicytne opozycyjne wobec stanowiska tych filozofów obrazu, którzy utrzymują, że istnieje „bezpośrednia” ekspresja świata przekraczająca bądź zdolna ominąć język werbalny⁴⁸.

Konsekwencją stanowiska, które przyjął Aumont, jest jego przeświadczenie, że rozumienie obrazów wymaga interpretacji, zwłaszcza gdy chodzi o obrazy pochodzące z nieznanymi nam kontekstów. W zakresie interpretacji obrazów badacz ma do czynienia z dwoma podstawowymi projektami: semiologicznym i ikonologicznym. Aumont podkreśla znaczenie projektu semiologicznego w dziedzinie reklamy. Semiologia wskazuje różne poziomy kodowania obrazu, od najbardziej uniwersalnych do tych, dla których zrozumienia istotny jest społeczny kontekst. Dyspozycje widzów w zakresie możliwości rozumienia tych kodów nie są identyczne, co jest źródłem różnych interpretacji:

Autorzy tego rodzaju obrazów winni tak je opracowywać, by były czytelne niezależnie od różnych strategii lektury, różnych możliwych rodzajów kodów użytych przez potencjalnych odbiorców. Winni wyrównywać te różnice w taki sposób, by różne rodzaje odczytania pozostawały wobec siebie kompatybilne. Widzowie bardziej kulturalni i kompetentni uchwycą aluzje, cytaty i metafory, które umkną widzom gorzej wykształconym, ale musi pozostać wspólne *signifié*, by reklama była skuteczna⁴⁹.

Projekt ikonologiczny odnosi się przede wszystkim do obrazów uznawanych powszechnie za dzieła sztuki, a tym samym za bardziej wypracowane, trudne i interesujące. Na tym polu zasłużyli się przede wszystkim niemieccy uczniowie Aby'ego Warburga, tacy jak Erwin Panofsky, Ernst H. Gombrich, Fritz Saxl, Rudolf Wittkower i inni.

Model teoretyczny opracował E. Panofsky, wyróżniając trzy rodzaje znaczeń w obrazie. Na etapie, który Panofsky nazwał preikonograficznym, odbiorca ma do czynienia z obiektem prymarnym, inaczej naturalnym, z tym, co obraz denotuje. Na etapie ikonograficznym pojawia się obiekt sekundarny bądź konwencjonalny, który przyporządkowuje elementy przedstawione specyficznym tematom bądź ideom. Ten poziom zakłada znajomość konwencjonalnych, intencjonalnych kodów. Na etapie natomiast ikonologicznym znaczenia mają być (i często są) niezamierzone. Znaczenie określane jako wewnętrzne wynika z wyartykułowania przez danego artystę zasad, w których znalazła wyraz postawa narodu, okresu, klasy, religii lub filozofii⁵⁰.

Esencjalistyczna postawa Panofsky'ego była krytykowana i modyfikowana, między innymi przez Normana Brysona, Svetlanę Alpers i Daniela Arasse'a.

⁴⁸ Tamże, s. 188.

⁴⁹ Tamże, s. 187.

⁵⁰ E. Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Theories in the Art of the Renaissance*, Oxford 1939.

Sam Panofsky odniósł swoją propozycję do kina, lecz w sposób nader ograniczony. Badacze współcześni uczynili to w sposób bardziej rygorystyczny i dogłębny⁵¹.

Na tym etapie swoich rozważań Aumont uznaje za niezbędne nawiązanie do wskazanych wcześniej relacji znaczenia obrazu i języka. Jego zdaniem ów drugi poziom znaczenia obrazu koresponduje z figurami języka werbalnego. W nim to, jak wiadomo, figura jest specyficzną frazą, wyróżniającą się w obrębie normalnego dyskursu tym, że tworzy znaczenie w oryginalny, innowacyjny sposób. Teoretycy retoryki traktują figurę jako rodzaj kontaminacji czynnika werbalnego oraz ikonicznego. Arnheim zaproponował termin *visual thinking*, podkreślając, że jest ono różne od tego, które wytwarza mowę potoczną⁵². Podobne koncepcje można znaleźć u nowszych teoretyków, choć studia analityczne nad sposobami, jakimi obrazy tworzą znaczenia figuratywne, są nader nieliczne – to przykładowo prace, które napisali D. Andrew⁵³, J.-L. Leutrat⁵⁴ i M. Vernet⁵⁵. Ich analizy uświadamiają widzom istnienie nieodkrytych tropów na wszystkich poziomach filmu. Gdy jednak taki trop zostanie zrealizowany, funkcjonuje jako *focus*, a nie przejaw procesu figuracji.

Na zasadzie paradoksu – zauważa Aumont – wszystko, co zdarza się w tym procesie semiotycznym, można opisać jedynie przez odniesienia nie tyle do języka, co do literatury. Wynika to zapewne z faktu, że tradycja w dziedzinie sztuk przedstawiających zawsze była przesycona literaturą i filozofią. Autor wskazuje belgijską Grupę Mu jako jedyną, która próbowała refleksji nad retoryką obrazów za pomocą specyficznych kategorii, ale nie dopełniła swojej koncepcji analizami. Badacze należący do tej grupy mocno podkreślali różnicę między poziomem ikonicznym, wyposażonym w predeterminowane znaczenia związane ze zobrazowanymi elementami, a poziomem plastycznym, złożonym z form, kolorów, kontrastów i elementów pozbawionych inherentnego znaczenia, które nabywają go dzięki kombinacjom i permutacjom, wkraczając w system znaczeń⁵⁶.

Ostatni rozdział swojej książki Aumont poświęca obrazom należącym do kategorii dzieł sztuki, choć w istocie, kiedy pisze o obrazie jako takim, implicytnie jego uwaga kieruje się ku obrazom artystycznym. Przywiązuje do nich szczególne znaczenie, uznając je za bardziej interesujące, innowacyjne, mocniejsze w wyrazie, zapewniające odbiorcy maksimum przyjemności. Rozważa trzy kwestie, najbardziej istotne jego zdaniem, kiedy mowa o dziełach sztuki. Pisze mianowicie o obrazach abstrakcyjnych, ekspresywnych i auratycznych.

Autor *L'Image* utrzymuje, że rozważana kategoria obrazów przedstawiających, bezpośrednio odnoszących się do rzeczywistości, dziś częściej jest spotykana

⁵¹ Tenze, *Styl i medium w filmie*, tłum. J. Mach, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 128–150.

⁵² R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2013.

⁵³ D. Andrew, *Film in the Aura of Art*, Princeton 1984.

⁵⁴ J.-L. Leutrat, *Kaleidoscope*, Lyon 1987.

⁵⁵ M. Vernet, *Figures de l'absence*, Paris 1988.

⁵⁶ Groupe Mu, *Iconique et plastique sur un fondement de la rhétorique visuelle*, „Revue d'Esthétique” 1979, nr 1 i 2.

poza dziedziną sztuki niż w jej obrębie. Obecnie kategorię reprezentatywną tworzą obrazy abstrakcyjne. Są to obrazy nieprzedstawiające, niefiguratywne, łączące się z poczuciem utraty czegoś, co kiedyś znamionowało sztukę. Powiada się często, że to wynalazek fotografii wyzwolił malarstwo z obowiązku przedstawiania, zaspokajającego jedną z potrzeb ludzkich. W XX wieku artyści pojmowali sztukę jako rezultat potrzeby autoekspresji i uzyskali świadomość autonomii form artystycznych. Obraz abstrakcyjny – podkreśla Aumont – z istoty swej kwestionuje referencyjność, minimalizuje związki z rzeczywistością, prowadząc do propozycji ekstremalnych, w myśl których istnieje coś takiego jak obraz „czysty”, w pełni autonomiczny wobec realnej widzialności.

W powyżej zarysowanym kontekście narodziło się pojęcie plastyczności. „Plastyczność malarstwa (obraz fotograficzny w tym względzie jest czymś odmiennym) wywodzi się z możliwości manipulowania surowym materiałem, z którego jest zrobiony”⁵⁷. Wyjaśniając dalej, Aumont wskazuje na czynności artysty (porównywalne do działań rzeźbiarza), takie jak rozprowadzanie pigmentu na płótnie, uderzenia pędzla, posługiwanie się nowymi narzędziami bądź bezpośrednio rękami. Obrazom uzyskiwanym na drodze mechanicznej nie nadaje się statusu przynależności do „sztuk plastycznych”. Wyjątkowe stanowisko w tej mierze zajął w 1922 roku E. Faure, uznając film za sztukę plastyczną. Przeciwstawił *cinémime* i *cinéplastique*. Ta pierwsza kategoria definiuje kino pojmowane jako dramat, podporządkowane opowiadaniu, a przeto w pewien sposób ograniczone. Druga kategoria, bazująca na swobodnej grze form plastycznych, bardziej zbliża kino do sztuki. W podobny sposób wyrażali się o wartościach plastycznych kina sami artyści⁵⁸.

Pojęcie plastyczności obrazu przez długi czas wymykało się ścisłym definicjom teoretycznym. Wypowiadali się na ten temat artyści awangardowi, próbując racjonalizować w ten sposób własne praktyki twórcze. Dopiero w późnych latach siedemdziesiątych można znaleźć próbę steoretyzowania tej kategorii w pracach Grupy Mu, która zaproponowała rozróżnienie „znaków ikonicznych” i „znaków plastycznych”. W ich ujęciu znaki plastyczne wyposażone są w poziom ekspresji i poziom treści (jak wszystkie znaki) i tym samym denotację i konotację⁵⁹. Aumont krytykuje poczynanie Grupy Mu, mając na względzie niektóre arbitralne rozwiązania (są to kwestie natury zbyt szczegółowej, by je tutaj przedstawiać), ale docenia tezę na temat dwu „wymiarów” znaku plastycznego, takich jak „stopniowalność” i „materialność”:

Pojęcie stopnia jest ważne, ponieważ umożliwia przewyżczenie podstawowej trudności, jaką sprawia teoria plastyczności: a mianowicie fakt, że nie mamy tu do czynienia z dyskretnymi, nieciągłymi jednostkami, lecz z continuum. Elementy zmieniają się w sposób stopniowy, skalarny. [...] Natomiast „materialność” pozwala rozróżniać dzieła, które korzystają z jednego medium

⁵⁷ J. Aumont, *L'Image*, s. 200.

⁵⁸ E. Faure, *De la cinéplastique*, w: tegoż, *Fonction du cinéma*, Paris 1953, s. 2–16.

⁵⁹ Groupe Mu, dz. cyt.

ekspresji, takie jak nieretuszowane fotografie, od tych, które mają ich wiele, takie jak kolaże⁶⁰.

Z braku dostatecznie satysfakcjonującej teorii plastyczności obrazu Aumont decyduje się wykorzystać empiryczne koncepty samych artystów, zwłaszcza tych, którzy byli związani z Bauhausem. Z pozostawionych przez nich pism daje się bowiem odczytać implicytną listę elementów plastycznych. Znajdują się na niej:

- powierzchnia obrazu (odbiorca ma do czynienia ze zróżnicowaniem tekstury i podziałem na segmenty);
- kolor (paradygmatycznym odniesieniem dla koloru jest tęcza);
- skala walorów tonalnych.

Dzięki kombinacjom i kompozycji tych elementów uzyskuje się formy złożone. Przykładów analiz dostarczają pisma Wasyla Kandinskiego i Paula Klee.

Malarstwo abstrakcyjne waloryzuje w szczególny sposób obecność. Jest ona pojmowana jako rzeczywista i efektywna, rządząca się własnymi prawami, w przeciwieństwie do tego, co otrzymujemy zamiast realnego, czyli do przedstawionego, wyobrażonego bądź wirtualnego. Jedyną realnością malarstwa jest organizacja plastyczna materiału. Przedstawianie jest produktem ubocznym, niekoniecznie pożądanym. Konsekwencją ideologii obecności jest pogląd, że dzieło sztuki nie konfrontuje odbiorcy z obecnością widzialnego świata, lecz z formą. Formę natomiast postrzega się jako abstrakcję struktury widzialnych elementów, które składają się na wizualny obiekt. Można iść jeszcze dalej, uznać, że „forma jest najbardziej generalną zasadą, która niekoniecznie musi mieć do czynienia z obiektami, lecz tylko z pojawieniem się dzieła sztuki”⁶¹. Nie musi to dotyczyć wyłącznie sztuki abstrakcyjnej: spersonalizowane pojęcie formy i „życia form” zaproponował H. Focillon, specjalista w dziedzinie sztuki średniowiecznej⁶². Osobnym zagadnieniem jest koncepcja obecności w odniesieniu do fotografii i filmu, którą Aumont nie zajmuje się bliżej.

Przechodząc do zagadnienia ekspresji, autor utrzymuje, że zagadnienie to wymaga rozpatrzenia na nowo, bowiem, zwłaszcza w ostatnim stuleciu, eksplodowało wielością znaczeń, powodując rozliczne nieporozumienia. Większość definicji jest przy tym niekompletna, zazwyczaj tylko wskazują na jeden z możliwych aspektów tego zjawiska. Zdaniem Aumonta cztery definicje ekspresji mają charakter podstawowy: pragmatyczna, realistyczna, podmiotowa i formalna.

- W myśl definicji pragmatycznej dzieło można uznać za ekspresywne, jeśli wzbudza ono u widza szczególny stan emocjonalny. Teorie opisujące ekspresję w kategoriach emocjonalnego oddziaływania wychodzą od modelu muzycznego, odnosząc go do obrazów.
- Definicja realistyczna traktuje jako elementy ekspresji te składniki, które zapewniają odbiorcom kontakt z rzeczywistością.
- Założeniem definicji podmiotowej jest przekonanie, że ekspresywne jest to, co wyraża podmiot, czyli twórcę dzieła. Ta definicja pojawiła się stosunkowo

⁶⁰ J. Aumont, *L'Image*, s. 203.

⁶¹ Tamże, s. 210.

⁶² H. Focillon, *Vie des formes*, Paris 1947.

późno, przyjmując jako podstawę przesłankę, że podmiot wyposażony jest w szczególne prawo do swobodnej ekspresji, przekraczającej to, co powszechnie obowiązujące.

- Definicja formalna zakłada, że ekspresyjność dzieła jest pochodną ekspresywności jego formy.

Definicje te często występują w różnych połączeniach, jak też można wyliczać inne. W przeświadczeniu Aumonta sposoby definiowania ekspresji

zmieniają się zgodnie z wartościami estetycznymi, uznawanymi przez daną społeczność. Jako funkcja symboliczna ekspresja zawsze występuje wspólnie z sygnifikacją (choć jest ujmowana oddzielnie): zawsze pojawia się w mniejszym lub większym stopniu, by uzupełnić jakieś prymarne funkcje (zazwyczaj przedstawianie). Ekspresja znajduje się zarówno w obrębie dzieła sztuki, jak i poza nim⁶³.

Aumont odnosi się także do tych koncepcji krytyki pojęcia ekspresji, w tworzeniu których znamioną rolę odegrali dekonstruktywiści (Jacques Derrida, Julia Kristeva). Wprawdzie zajmowali się oni głównie literaturą i językiem, ale ich poglądy nie pozostawały bez znaczenia dla teorii sztuk wizualnych, a zwłaszcza teorii filmu. Pascal Bonitzer, Jean Narboni i Jean-Pierre Oudart na łamach „Cahiers du cinéma” atakowali pojęcie ekspresji w filmie jako przestarzałe i logocentryczne, faworyzując twórców takich jak Robert Bresson i Jean-Marie Straub, z ich konsekwentnie antyekspresyjnymi działaniami.

Definicje ekspresji znajdujące się obecnie w obiegu dowodzą autonomii formalnych aspektów dzieła, akcentując je nawet z pewną przesadą. Walory plastyczne odgrywają w ich przypadku decydującą rolę. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku powstało wiele bardzo dużych płócien, działających samym rozmiarem powierzchni. Do tego dochodzą też nowe materiały, takie choćby jak piasek, ziemia czy fragmenty przedmiotów. Szczególnie waloryzowanym współczynnikiem jest kolor, zapoczątkowujący liczne dyskursy o charakterze metaforycznym. Pojęcie form jako takich rozpatrywane jest przede wszystkim przez samych artystów, nie prowadząc do wyczerpującej teorii ani typologii.

Rozważania nad elementami ekspresyjnymi prowadzą Aumonta w stronę zagadnień stylu. Wprawdzie lista tych elementów nie jest długa, lecz liczba ich możliwych kombinacji wręcz nieskończona. Ekspresję zawsze dopełnia zbiór konwencji, pokrótce – styl, w potocznym rozumieniu tego słowa:

Jakąkolwiek przyjmemy tu definicję, styl jest zawsze określony pewną liczbą wyborów, nie tylko w odniesieniu do materiałów i form, ale także przedstawiających, figuralnych elementów, czyli tego wszystkiego, co składa się na *mise-en-scène*⁶⁴.

Zdaniem Aumonta styl jest wyposażony w największą siłę ekspresji, gdy jest nowy. Ten element odgrywa szczególnie istotną rolę w formalnych definicjach stylu: „Ekspresywne dzieło sztuki jest uderzające, nie przypomina niczego

⁶³ J. Aumont, *L'Image*, s. 213–214.

⁶⁴ Tamże, s. 218.

znanego, jest innowacyjne, w pełni i w oczywisty sposób odkrywcz⁶⁵. Historia sztuki dostarcza wielu przykładów dzieł innowacyjnych pod względem formalnym, które zrywały z ustanowioną tradycją stylistyczną. Aumont szczególnie naciska kładzie na istnienie więzi między innowacją a zniekształceniem. W sensie absolutnym nie ma czegoś takiego jak zniekształcenie, przejawia się ono tylko w relacji do formy znanej i uznanej. Niektóre style konsekwentnie zniekształcają obrazy w porównaniu z tym, co byłoby realistycznym odtworzeniem. Aumont kończy swoje rozważania analizą ekspresjonizmu jako stylu w sztuce i filmie.

Ostatnia część przemysła Aumonta, zatytułowana „Obraz auratyczny”, dotyczy szczególnych właściwości obrazów. W celu ich interpretacji autor wraca do koncepcji sztuki w ogóle, pisząc, że:

W potocznym wyobrażeniu możemy sądzić, że wiemy, co jest, a co nie jest sztuką. Ale precyzyjna definicja tych jakości, granic tej domeny wymyka się nam. [...] Jest wiele sposobów definiowania sztuki, a każdy z nich odpowiada w mniejszym lub większym stopniu dominacji jednej z ideologii⁶⁶.

Owe ideologicznie „zainfekowane” definicje cechuje wysoki stopień arbitralności. Same odsłaniają swój relatywizm, ale ich autorzy usiłują przekonać odbiorców, że mają oni do czynienia z podstawowymi uniwersalnymi prawami. Dziś możemy uznać, że najbardziej rozpowszechniona jest instytucjonalna definicja sztuki: dziełem sztuki jest to, co społecznie zostało za takowe uznane, niezależnie od tego, jakie są jego autonomiczne wartości. Niemniej – kontynuuje swój wywód Aumont – wszystkie definicje sztuki mają pewien rys wspólny. To „coś”, trudne do zdefiniowania, wyraża specyficzną naturę działań artystycznych. Miałyby wyposażać dzieło w coś niezwykłego, specjalny rodzaj prestiżu, który oddaje słowo „aura”. Pojęcie to wprowadził Walter Benjamin w swoim słynnym artykule *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*. Benjamin utrzymuje, że zrodzona wraz z fotografią seryjna produkcja obrazów – ich powielanie, masowość – pozbawia je szczególnej właściwości płynącej z ich niepowtarzalności, wyjątkowości, niekiedy wręcz niedostępności, które to cechy wyposażały je w niemalże transcendentálny walor⁶⁷. Aumont natomiast zauważa, że dzieła sztuki w epoce technicznej reprodukcji nie tyle zachowują aurę przypisywaną oryginałom, co nabierają nowych wartości auratycznych. Aura nie jest bowiem pojęciem niezmiennym, zmienia się jej charakter, jak i dzieła, którym się ją przypisuje.

Kończąc swoje rozważania poświęcone estetyce jako dziedzinie malarskich studiów nad naturą sztuki (wedle Aumonta nie jest to nauka ani nawet dyscyplina), w odniesieniu do sztuk mechanicznych autor reaktywuje pojęcie fotogenii. Odnosi je zarówno do fotografii, jak i filmu. Ten specyficzny naddatek wyposażający obrazy nieruchome i ruchome w szczególną siłę estetycznego oddziaływania nie jest łatwy do zdefiniowania ani jednoznacznie uchwytny

⁶⁵ Tamże, s. 220.

⁶⁶ Tamże, s. 227–228.

⁶⁷ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, tłum. K. Krzemieniowa, w: *Estetyka i film*, s. 151–183.

w odbiorze. Najprościej byłoby powiedzieć, że coś jest fotogeniczne, jeśli jest piękniejsze niż w rzeczywistości, odsłaniając nam to, czego sami nie odkryliśmy i zapewne nie odkrylibyśmy, gdyby nie ów tajemniczy cud zdjęcia. Konkluzja, do której zmierza całość wywodów Aumonta, jest nader prosta: obrazy są po to, by sprawiały przyjemność. Nasza satysfakcja wynika stąd, że możemy dzielić z artystą radość towarzyszącą ich tworzeniu:

Obrazy jako takie postrzegamy często jako rodzaj ekstencji obrazów artystycznych, a przyjemność, którą czerpiemy z ich oglądu, jest tej samej natury, jeśli nawet odczuwamy ją w innym rejestrze (jako parodię, ironię, zabawę, jak w przypadku reklam). Nawet obraz dokumentalny, który cenimy dlatego, że pokazuje świat, jakim on jest, wyposażamy w pewien prestiż z uwagi na kreatywność i inwencję. Wybitni fotograficy i filmowcy, od Flaherty'ego do Depardona, którzy ukazywali nam wyglądy rzeczy, w tym samym czasie pokazywali nam świat. Jakkolwiek zechcemy to rozumieć, przyjemność płynąca z oglądania obrazów jest w ostatecznej konsekwencji przyjemnością płynącą z faktu dodania czegoś nowego do obiektów w otaczającym nas świecie⁶⁸.

Jeśli *L'Image* Aumonta jest syntezą wybranych przezeń teorii obrazu, niniejsze studium stanowi podobnego rodzaju wywód, mający ukazać autorską próbę dokonania summy tych wszystkich koncepcji, sądów, opinii i intuicji, które sumują dzisiejsze rozumienie pojęcia „obraz” w szerokim ujęciu. Jest oczywiste, że Aumontowi nie chodzi o to, by wcześniejsze teorie obrazu zastąpić nową teorią, własną, niejako unieważniającą to, co powiedziano uprzednio, a co jest uderzającym rysem wielu koncepcji formułowanych przez francuskich badaczy. Autor traktuje dotychczasowe teorie obrazu jako synchroniczny obszar licznych współistniejących wątków, które mogą bądź wykluczać się wzajemnie, bądź charakteryzować kompatybilnością. Koncepcja Aumonta jest spójna, choć nie ogranicza się on do wyboru tych częściowych rozwiązań, które miałyby potwierdzić z góry założoną tezę, dowodzącą, czym obraz jest, a czym nie jest. Niekiedy jego propozycje wskazują na alternatywę, zawsze są zrelatywizowane względem kompleksu warunków determinujących dany zespół. Jeśli Aumont wyłuskuje z koncepcji już odległych w czasie to, co zachowało nadal aktualność, to nie omieszka przypomnieć o ich historycznym kontekście. Porusza się w obrębie setek lat historii sztuki, kiedy pisze o malarstwie, i bierze pod uwagę całą historię fotografii i filmu, dzięki czemu jego synteza ma charakter quasi-warstwowy. Są w niej elementy stare (nawiązania do starożytności), nowsze (często przywoływany gotyk i renesans) i najnowsze (próby uporania się z przewrotem spowodowanym w myśli o sztuce przez sztukę abstrakcyjną). W swej refleksji Aumont zdaje sobie sprawę ze specyfiki sztuk technicznych, ale zacierą linię demarkacyjną między sztukami tradycyjnymi a tymi, które narodziły się w epoce mechanicznej reprodukcji. Imponderabilia pozostają, choć mogą ewoluować bądź ulegać przekształceniom:

Prawdziwa rewolucja w dziedzinie obrazów (jeśli taka w ogóle była) dokonała się dawno temu, kiedy obrazy utraciły swoją transcendentalną siłę, w którą

⁶⁸ J. Aumont, *L'Image*, s. 240–241.

były wyposażone, i stały się prostymi odtworzeniami, jakkolwiek ekspresywnymi, wyglądów. Dzisiaj ogromna multiplikacja obrazów może się nam jawić jako powrót czasów obrazu, aczkolwiek cywilizacja pozostaje, czy nam się to podoba, czy nie, cywilizacją języka⁶⁹.

Podobnym paradoksem kończył *Ontologię obrazu fotograficznego* André Bazin, pisząc: „z drugiej strony, film jest językiem”⁷⁰.

Bibliografia

- Andrew D., *Film in the Aura of Art*, Princeton 1984.
- Andrew D., *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, tłum. A. Kołodyński, Łódź 1995.
- Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2013.
- Aumont J., *L'Image*, Paris 1990; wyd. 2, Paris 2011.
- Aumont J., *Que reste-t-il du cinéma*, Paris 2013.
- Aumont J., *The Image*, London 1997.
- Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M., *Esthétique du film*, Paris 1983.
- Aumont J., Marie M., *Analiza filmu*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2011.
- Aumont J., Marie M., *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris 2014.
- Aumont J., Marie M., *L'Analyse des films*, Paris 1988.
- Barthes R., *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 289–302.
- Bazin A., *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963.
- Bazin A., *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 9–17.
- Bazin A., *Qu' est-ce que le cinéma?*, Paris 1975.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, tłum. K. Krzemieniowa, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 151–183.
- Bonitzer P., *Peinture et cinéma: D'écradages*, Paris 1985.
- Deleuze G., *Kino. 1. Obraz – ruch. 2. Obraz – czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008.
- Demby Ł., *Teoretyk filmu w świecie ruchomych obrazów. Que reste-t-il du cinéma Jacques'a Aumonta*, [online] <<https://www.academia.edu/13611955/>>, dostęp: 15.03.2016.
- Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, Warszawa 1972.
- Eisenstein S., *Nieobojętna przyroda*, tłum. M. Kumorek, Warszawa 1975.
- Eisenstein S., *Wybór pism*, red. R. Dreyer, tłum. L. Hochberg, A. Kaltbaum, M. Kumorek i in., Warszawa 1959.
- Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972.
- Faure E., *De la cinéplastique*, w: tegoż, *Fonction du cinéma*, Paris 1953, s. 2–16.
- Focillon H., *Vie des formes*, Paris 1947.
- Gaudreault A., *Du littéraire au filmique*, Paris 1988.
- Gombrich E.H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981.
- Goodman N., *Languages of Art*, London 1968.
- Groupe Mu, *Iconique et plastique sur un fondement de la rhétorique visuelle*, „Revue d'Esthétique” 1979, nr 1 i 2.
- Helman A., *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa 1978; wyd. 2, Kraków 1992.
- Lessing G.E., *Laocoön*, New York 1961.
- Leutrat J.-L., *Kaleidoscope*, Lyon 1987.
- L'Image. Jacques Aumont*, [online] <<http://www.armand-colin.com/limage-9782200355944>>, dostęp: 15.03.2016.
- Metz Ch., *Au-de là de l'analogie: L'Image*, „Communications” 1970, nr 15 (1), s. 1–10.

⁶⁹ Tamże, s. 241.

⁷⁰ A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*.

- Obraz* [hasło], w: *Słownik pojęć filmowych*, t. 6: *Przedstawienie, obraz, pismo, znaczenie*, red. A. Helman, Wrocław 1994, s. 47–121.
- Panofsky E., *Studies in Iconology: Humanistic Theories in the Art of the Renaissance*, Oxford 1939.
- Panofsky E., *Styl i medium w filmie*, tłum. J. Mach, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 128–150.
- Scénographie*, red. A. Bergala, numer specjalny „Cahiers du cinéma” 1980, nr 7.
- Schéfer J.-L., *Scénographie d'un tableau*, Paris 1970.
- Vernet M., *Figures de l'absence*, Paris 1988.
- Wiertow D., *Człowiek z kamerą. Wybór pism*, tłum. T. Karpowski, Warszawa 1976.

Streszczenie

Autorka charakteryzuje teorię obrazu Jacques'a Aumonta, uznając ją za najważniejsze jego osiągnięcie. Jej zdaniem Aumont nie próbuje zastąpić starszych teorii własną, radykalnie odmienną, lecz proponuje rodzaj teorii syntetycznej, na którą składają się jego własne koncepcje, ale także wybrane elementy teorii wcześniejszych. Wpisane w odmienny kontekst, zyskują one nowy walor, a także nabierają charakteru polemicznego, co daje efekt dialogu między autorami, którzy nigdy ze sobą nie dyskutowali. Głównym przedmiotem analiz jest dla Aumonta obraz filmowy, ale badacz ten nie ogranicza się do rozpatrywania jego specyfiki, umieszczając go w rodzinie obrazów, z którymi obraz filmowy dzieli szereg podstawowych właściwości. Ogranicza się jednak do obrazów wizualnych, pomijając te, które apelują do innych zmysłów. Traktuje dotychczasowe teorie obrazu jako synchroniczny obszar licznych współistniejących wątków, które mogą albo wykluczać się wzajemnie, albo uzyskiwać kompatybilność.

Jacques Aumont's Image Theory Summa

Summary

The author of the article discusses Jacques Aumont's image theory as his most important concept. According to Alicja Helman, Aumont does not replace older theories with a new one. Instead, he proposes a kind of synthetic theory based on his own ideas and on selected earlier concepts. In a new context, they reveal new qualities and become polemic, which results in a dialogue between the authors – who had never directly talked with one another. Film image is the main focus of Aumont's studies. However, he goes beyond discussing its position in a greater family of images and sticks to the visual domain, refraining from discussing other senses. The French author understands existing theories of the image as a synchronic area of coexisting concepts, which can either contradict one another or become compatible.