

# Przemysław Kantyka

---

## Poezja filmowa – film poetycki

---

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 7, 153-166

---

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Przemysław Kantyka

## Poezja filmowa - film poetycki

**Słowa kluczowe:** wiersz filmowy, wiersz kinowy, poezja filmowa, film poetycki, kino poetyckie

**Key words:** film poem, cinematic poem, cinematic poetry, poetic film, poetic cinema

O bliskości filmu i poezji mówili niektórzy teoretycy kina – najczęściej ci, którzy byli również poetami. Na przykład Ricciotto Canudo pisał o filmie jako dziedzinie sztuki wyrosłej między innymi z poezji<sup>1</sup>. Futuryści postulowali filmowe poematy<sup>2</sup>. Nicolas Vachel Lindsay jako jedną z trzech odmian filmu wskazywał film intymny, który przyrównywał do poezji lirycznej<sup>3</sup>. Louis Delluc jest uznawany współcześnie za inicjatora nurtu, „który skryształizował się w latach trzydziestych i został nazwany realizmem poetyckim”<sup>4</sup>. Jean Epstein uważał, że dzięki kinu rzeczywistość nabiera poetyckiego charakteru<sup>5</sup>. Wskazywał też wspólne cechy obu sztuk: „element intymności, aluzyjności, spontaniczności”<sup>6</sup>.

W zaprezentowanych poniżej rozważaniach nie chodzi o szerokie oddziaływanie filmu na całą, szeroko rozumianą kulturę (a w jej ramach – na poezję), czyli o zjawisko nazywane niekiedy efektem kina<sup>7</sup>, ani o analogiczne (choć na zupełnie innych zasadach) oddziaływanie poezji. Nie chodzi również o wzajemny bezpośredni wpływ filmu i poezji na swoje specyficzne cechy (takie jak, w przypadku charakterystyki filmu: wielokodowość, dominacja zmysłowości, wyjątkowa zdolność łączenia przeciwieństw, relacje czasoprzestrzenne, ruch, duży stopień uniwersalności, przyglądanie się ludzkiej twarzy itd.). Celem moim jest zbadanie, jak w praktyce – w świadomości i ocenie odbiorców kultury – funkcjonuje poezja w sferze filmu oraz film w sferze poezji. Czyli, z jednej strony, czy istnieje coś takiego jak wiersz filmowy/kinowy, a z drugiej – film poetycki.

---

<sup>1</sup> Zob. R. Canudo, *Manifest siedmiu sztuk*, cyt. za: A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2010, s. 14–15.

<sup>2</sup> Zob. A. Helman, J. Ostaszewski, dz. cyt., s. 17.

<sup>3</sup> Zob. tamże, s. 19.

<sup>4</sup> Tamże, s. 30.

<sup>5</sup> Zob. tamże, s. 38.

<sup>6</sup> J. Epstein, *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*, Paris 1921, cyt. za: A. Jackiewicz, *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1971, s. 175.

<sup>7</sup> Por. T. Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, tłum. G. Nadgródkiwicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68 (127–128), s. 8.

## Wiersz filmowy, wiersz kinowy

Wiersze nazywane bywają filmowymi przede wszystkim z dwóch powodów. Z jednej strony, ze względu na dostrzeżenie w poetyce danego tekstu wpływu charakterystycznych cech filmu (przynajmniej niektórych spośród nich – każdorazowo mogą być one inne). Swoistość poezji ustępuje wówczas, pod pewnymi względami, swoistości kina; akcenty rozkładają się inaczej. W konsekwencji podmiot liryczny staje się na przykład jak oko kamery obserwujące fizyczny świat zgodnie z wytycznymi operatorskiego rzemiosła.

Z drugiej zaś strony, filmowość wiersza wynikać może z jego treści, w której pojawiają się:

- refleksje (bardziej lub mniej teoretyczne) na temat filmu jako osobnej sztuki lub dotyczące konkretnych dzieł;
- elementy filmowych diegezy, zwłaszcza postaci (pojedynczo lub wspólnie – wraz z łączącymi je relacjami) oraz konkretne sceny;
- osoby świata kina: reżyserzy, aktorzy itd. (konkretni lub nie);
- kino jako przestrzeń szczególnie związana z filmem.

Niektóre utwory odnoszą się pod tym względem do filmu zaledwie incydentalnie (na przykład w jednym z pobocznych porównań), ale *par excellence* chodzi tu oczywiście o dzieła poświęcone utworom kinowym przynajmniej w stopniu znacznym.

Jako że film jest medium wyjątkowo fascynującym poetów<sup>8</sup>, wierszy filmowych jest więcej, niż może się w pierwszej chwili wydawać. Nawet ograniczając zakres badań do utworów drugiego typu (kryterium merytoryczne), znajdziemy je w dorobku poetów reprezentujących różne generacje, czerpiących inspirację z różnorodnych źródeł, odmiennie postrzegających możliwości i zadania twórczości lirycznej, kojarzonych z odrębnymi nurtami. Przegląd wierszy filmowych umieściłem w załączniku kończącym niniejszy artykuł.

Jak interesujące mnie pojęcia funkcjonują w literaturoznawstwie i czy mają w nim ugruntowaną pozycję? Słowniki terminów literackich<sup>9</sup> na temat poezji filmowej lub kinowej oraz wiersza filmowego lub kinowego milczą. Milczy też o nich *Poetyka* Adama Kulawika<sup>10</sup>. I nie tylko na temat osobnej odmiany genologicznej; również w części poświęconej klasyfikacji tematycznej liryki słowo „film” lub „kino” nie pada ani razu. Żeby zatem sprawdzić

<sup>8</sup> Por. np. E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Gdańsk 2000, s. 152.

<sup>9</sup> *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerz. i popr., Wrocław 2000; S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, wyd. 2, Kraków 1966; wyd. 4, Kraków 1986; wyd. 5 uzup., Kraków 1994; D. Nosowska, *Słownik terminów literackich*, Bielsko-Biała 2007; M. Krassowski, *Leksykon terminów literackich*, Warszawa 1994; *Słownik terminów literackich*, red. L. Durska, A. Nawrot, G. Sętkowska-Steczek, Kraków 2005; *Podręczny słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1994; *Słownik terminów literackich*, red. H. Sulek, Kraków 2006; S. Jaworski, *Podręczny słownik terminów literackich*, Kraków 2000; tenże, *Słownik szkolny. Terminy literackie*, Warszawa 1990.

<sup>10</sup> A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, wyd. 2 popr., Kraków 1994.

rzeczywiste funkcjonowanie interesujących mnie terminów, posłużyłem się przeglądarką Google<sup>11</sup>. Kwerenda dotyczyła haseł: „filmowy wiersz”/„wiersz filmowy” oraz „kinowy wiersz”/„wiersz kinowy”. Mimo olbrzymiego korpusu rezultaty kwerendy okazały się liczebnie niewielkie. Oto one:

## Filmowy wiersz/wiersz filmowy

Znalazłem siedem wyników (nie licząc dublujących się, czyli odsyłających do tej samej strony), spośród których w większości, bo w pięciu przypadkach, interesującego mnie wyrażenia użyto na określenie nie wiersza, a filmu, który – zapewne ze względu na swój poetycki charakter – został nazwany wierszem. Chodziło tu o następujące tytuły:

1. *Lalki* Takesiego Kitano (*Dolls*, 2002); przytoczę fragment wypowiedzi, który wyjaśni, jak jej autor rozumie pojęcie „filmowy wiersz”:

Kitano stworzył dzieło o miłości wyzbywając je z realizmu, przyziemności i czytelnych rozwiązań, co zaowocowało – odważnie to powiem – pierwszym filmowym wierszem. To obraz melancholijny, powolny, koncentrujący się na szczegółach niby nie istotnych, na momentach ciszy, skupienia, rodzących się emocjach i poetyckim trwaniu w nich przez długie chwile. [...] „Lalki” mają służyć kontemplacji, nie szczegółowej analizie. [...] „Lalki” to dosłownie potraktowana metafora i natchnienie poety, które staje się udziałem widza<sup>12</sup>.

Choć *Lalki* zasługują na najwyższe uznanie i, mówiąc o filmach poetyckich, trudno byłoby je pominąć, to nazwanie ich „pierwszym filmowym wierszem” świadczy jedynie o nieznanym wielu wcześniejszych poetyckich filmów. Warto jednak zapamiętać zacytowane zdania, bo zawierają one kilka elementów rozumienia pojęcia, którego definicjom przyjrzyć się w następnej części artykułu.

2. Dwukrotnie chodziło o *Jaśniejszą od gwiazd* Jane Campion (*Bright Star*, 2009):

Do poezji sięga także Jane Campion. Jej „Jaśniejsza od gwiazd” jest niczym filmowy wiersz. Campion nie próbuje cytować literatury Keatsa, ale przełożyć ją na język obrazów, na osobną filmową narrację<sup>13</sup>.

Jane Campion miała ambicję „napisać” filmowy wiersz, jak dla mnie, udało jej się to bardzo dobrze<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Kwerendę przeprowadziłem w listopadzie 2010 r. Data ta dotyczy odwiedzin wszystkich zacytowanych stron internetowych. We wszystkich przytoczonych cytatach zachowałem oryginalną ortografię i interpunkcję.

<sup>12</sup> R. Oświeciński, *Lalki*, [online] <<http://www.film.org.pl/prace/lalki.html>>, dostęp: 18.10.2010.

<sup>13</sup> B. Staszczyszyn, *Zbyt duży blask*, [online] <<http://www.filmweb.pl/reviews/Zbyt+du%C5%BCy+blask-9619>>, dostęp: 19.10.2010.

<sup>14</sup> [Online] <<http://agna83.blox.pl/2010/07/Jasniejsza-od-gwiazdBright-star-2009-rez-Jane.html>>, dostęp: 19.10.2010.

W obu wypowiedziach wyrażenie „filmowy wiersz” świadczy ma o wyjątkowej jakości omawianego dzieła; o maestrii, która pozwoliła stworzyć utwór osobny i ambitny, nobilitujący „zwykły” film do rangi poezji.

3. W jednej wypowiedzi chodziło o *Angelusa* Lecha Majewskiego (2001):

Uczta dla oczu i ducha, bo Angelus to nie tylko komedia, ale i filmowy wiersz. Poezja, która bawi i skłania do refleksji<sup>15</sup>.

Badane pojęcie zastosowano tutaj w ciekawy, wyjątkowy sposób, bo najczęściej jest ono kojarzone z tonacją poważną, a w tej wypowiedzi refleksyjność połączono z komizmem. Co więcej, wyraźnie rozgraniczono domeny filmu oraz poezji: pierwsza została skojarzona ze wzrokiem („uczta dla oczu”), druga zaś z duchowością („uczta dla ducha”).

4. Jedna wypowiedź dotyczyła *Deszczu* Magdaleny Barthofer (*Regen*, 2009):

Filmowy wiersz, który powstał z ruchu, rymu i montażu. Eksperyment Magdaleny Barthofer prowadzi w następną abstrakcję: deszcz w nocy, białe punkty, czasem kreski, w czerni. Uderzenia kropli, kamera była osłonięta folią ochronną. Tylko dwa ujęcia. Przypadek, nie montaż, nadaje tutaj rytm<sup>16</sup>.

Jedną z obecnych w tej wypowiedzi cech, które pojawiają się w definicjach filmu poetyckiego, jest odstępstwo od przyjętych konwencji („Przypadek, nie montaż”). O poetyckości ma też świadczyć dążenie do abstrakcyjności.

5. Raz chodziło o *Pięć nieczystych zagrań* Jørgena Letha i Larsa von Triera (*De fem benspænd*, 2003):

„poezja wizualna”, długi filmowy wiersz, złożony ze szczególnych obrazów charakteryzujących wrażliwość reżysera<sup>17</sup>.

Poetyckość filmu polega więc (według autora cytowanej wypowiedzi) przede wszystkim na uwypukleniu osoby twórcy filmu – jego indywidualnej wrażliwości, która objawia się w charakterystycznych dla siebie „szczególnych obrazach”. Cechy, przypisywane potocznie poecie oraz strukturze utworu lirycznego, zostały dostrzeżone w filmie Letha i Triera – filmie notabene dokumentalnym.

6. W dwóch innych przypadkach określono w ten sposób (filmowy wiersz/ wiersz filmowy) utwory poetyckie. Pierwszy z nich nosi tytuł *Waterworld*<sup>18</sup>, a na Portalu Literackim umieścił go użytkownik o pseudonimie Ryba<sup>19</sup>. W komentarzu anonimowego internauty czytamy:

filmowy wiersz. mógłby go spokojnie czytać na początku ś.p. pułkownik Kurtz.

<sup>15</sup> [Online] <<http://www.magiell.waw.pl/arttykul,913.html>>, dostęp: 18.10.2010.

<sup>16</sup> [Online] <<http://www.dokumentart.org/zdarzenie/55>>, dostęp: 20.10.2010.

<sup>17</sup> [Online] <<http://film.onet.pl/0,0,1747057,wiadomosci.html>>, dostęp: 20.10.2010.

<sup>18</sup> Oryginalna pisownia tytułu: *WATERWORLD*.

<sup>19</sup> Treść wiersza oraz komentarz do niego znajdują się pod adresem [online] <<http://www.portalliteracki.pl/arttykul,40771.html>>, dostęp: 19.10.2010.

W tym przypadku pojęcie „filmowy wiersz” można rozumieć przynajmniej trojako: 1) sam tekst wiersza posiada znamiona filmowości; 2) utwór nadawałby się, według komentującego, do tego, aby pojawić się w filmie, a konkretnie w *Czasie Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli (*Apocalypse Now*, 1979), w ustach pułkownika Waltera E. Kurtza (w tej roli Marlon Brando) – postać ta recytuje fragment *Jałowej ziemi* Thomasa Stearnsa Eliota, więc można by też rozumieć wypowiedź internauty jako 3) skojarzenie komentowanego wiersza z poematem noblisty (na przykład poprzez dostrzeżenie w obu tekstach diagnozy współczesnego świata). Najprawdopodobniej chodziło tu o wariant drugi.

W drugim przypadku jako filmowy wiersz zaklasyfikowano (choć filmowość w tekście ujęto w cudzysłów) utwór *Spacer* autorstwa internauty o pseudonimie poetyckim Chwast<sup>20</sup>. Użytkownik Ruud uznał *Spacer* za:

bardzo „filmowy” wiersz (świetnie czyta się „scenami”, a właściwie nawet ogląda).

W tym przypadku recenzent dość precyzyjnie wyjaśnił, na czym polega, jego zdaniem, filmowość omawianego liryku, w którym dostrzegł konstrukcję bliską filmowej oraz dominację wizualności.

## Kinowy wiersz/wiersz kinowy

Znalazłem cztery (niedublujące się) wyniki, spośród których:

1. Jedna wypowiedź dotyczyła filmu *Donnie Darko* Richarda Kelly’ego (2001). Jej autor, zapewne uczeń gimnazjum lub liceum, uznał, że wspomniany film

w przyszłości będzie mógł być analizowany na lekcjach WOKu. To jest taki kinowy wiersz gdzie trzeba się zastanawiać co autor miał na myśli. Dodatkowo jest na tyle zamotany, że i prace magisterską można by o nim napisać<sup>21</sup>.

„Wiersz” jawi się w tej wypowiedzi jako synonim czegoś niezrozumiałego i wymagającego znacznego wysiłku, a zarazem związanego z kontekstem szkoły i zdobywania kolejnych szczebli edukacji.

2. Kolejny znaleziony przypadek to tytuł wiersza (*Kinowy wiersz*). Jego autorka, nosząca pseudonim daisy2009, umieściła go w wątku „Noc kina już z 11 na 12 grudnia [konkurs]”<sup>22</sup>. Pełen tak zwanych częstochowskich rymów liryk traktuje o tym, że podmiot mówiący lubi przesiadywać w kinie (woli tam niż w pubie). Kino funkcjonuje tu jako miejsce spędzania

<sup>20</sup> [Online] <<http://pisze-wiersze.pl/index.php?target=show&co=wiersz&id=98555>>, dostęp: 18.10.2010.

<sup>21</sup> [Online] <<http://forumarchiwum.gry-online.pl/S043archiwum.asp?ID=6450702>>, dostęp: 20.10.2010.

<sup>22</sup> [Online] <<http://www.mmlodz.pl/blog/entry/2000/Noc+kina+ju%C5%BC+z+11+na+12+grudnia+%5Bkonkurs%5D.html?commentsPage=1>>, dostęp: 22.10.2010.

wolnego czasu, rekreacji. Pojawia się ulubiony repertuar autorki (precyzyjnie wskazane gatunki) oraz rytualne zamówienie pizzy po maratonie filmowym nad ranem.

3. W dwóch przypadkach posłużono się sformułowaniem „kinowy wiersz” na określenie utworu poetyckiego. Raz chodziło o tekst związany tematycznie z kinem<sup>23</sup>. Interesująca mnie fraza pojawiła się w tekście o znikających kinach i wspomnieniach z nimi związanych, a została odniesiona do wiersza *Małe kino* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (traktującego, przy najbardziej dosłownym odczytaniu, właśnie o kinie i jego wpływie na widzów).

Za drugim razem chodziło o utwór, w którym pojawiają się postaci oraz scena z filmu *Zapach kobiety* Martina Bresta (*Scent of a Woman*, 1992). Wiersz *Kobieta* autorstwa Niewiernego Tomasza pewien internauta (Jarosław Trześniewski-Jotek) skomentował następująco: „przypomniał mi się zapach koboety z al pacino...wiersz kinowy...”<sup>24</sup>. Autor utworu przyznał recenzentowi rację w słowach: „taa, kinowy;)”

Bardzo niska frekwencja badanych wyrażen i w ramach tych nielicznych użyć, ich rozchwieanie semantyczne sugerują, że użytkownicy języka tworzyli je *ad hoc*, incydentalnie i zasadniczo nie możemy mówić obecnie o istnieniu w języku takich stałych związków wyrazowych – wyraźnych pojęć (nie wspominając o terminach naukowych). Z drugiej strony, wydaje się, że badane wyrażenia, pojawiwszy się w *praxis*, są zasadniczo dla obu stron komunikacji językowej intuicyjnie zrozumiałe i wystarczająco jednoznaczne.

## Film poetycki, kino poetyckie

Wiele filmoznawczych słowników nie posiada w swoim zasobie pojęcia „film poetycki”. Dotyczy to między innymi następujących publikacji: Joanna Wojnicka, Olga Katafiasz, *Słownik wiedzy o filmie*<sup>25</sup>; Bartłomiej Paszyk, *Słownik gatunków i zjawisk filmowych*<sup>26</sup>; Andrzej Kołodyński i Konrad J. Zarębski, *Słownik adaptacji filmowych*<sup>27</sup> (w tym ostatnim wydawnictwie nie pojawia się poszukiwany przeze mnie termin, a autorów interesują jedynie adaptacje utworów prozatorskich).

W *Słowniku filmu* pod redakcją Rafała Syski<sup>28</sup> również brak szukanego przeze mnie zagadnienia, za to pojawia się pojęcie „film epicki”. Zastanawiające, że nie pokuszono się o definicję hasła, pod wieloma względami, antonimicznego.

<sup>23</sup> [Online] <<http://enter.blog.pl/archiwum/?rok=2004&miesiac=6>>, dostęp: 18.10.2010.

<sup>24</sup> [Online] <[http://www.poezja-polska.art.pl/fusion/readarticle.php?article\\_id=14490](http://www.poezja-polska.art.pl/fusion/readarticle.php?article_id=14490)>, dostęp: 19.10.2010.

<sup>25</sup> J. Wojnicka, O. Katafiasz, *Słownik wiedzy o filmie*, Bielsko-Biała 2005.

<sup>26</sup> B. Paszyk, *Słownik gatunków i zjawisk filmowych*, Bielsko-Biała 2010.

<sup>27</sup> A. Kołodyński, K.J. Zarębski, *Słownik adaptacji filmowych*, Bielsko-Biała 2008.

<sup>28</sup> *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2005.

Najpełniejszą definicję filmu poetyckiego odnajdziemy w *Encyklopedii kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego:

POETYCKI FILM, kategoria ponadgatunkowa: utwór filmowy o charakterze lirycznym, charakteryzujący się wykorzystaniem odmiennego od powszechnie używanych konwencji i środków wyrazu. Dominantą f.p. jest jego funkcja estetyczna: obraz zmierza do wywołania w widzu określonych przeżyć estetycznych, poprzez swoiste uporządkowanie poszczególnych elementów dzieła, jak również bodźce wizualne i dźwiękowe. Funkcja ta stanowi naddatek komunikacyjny i decyduje o poetyckości f., indywidualnym charakterze przekazu artystycznego. Przykłady: *Wierne serce* (J. Epstein, 1923), *Fantazja* (wytw. Disneya, 1940), *Cud w Mediolanie* (V. De Sica, 1950), *Labirynt* (J. Lenica, 1962), *Amarcord* (F. Fellini, 1973), *Sanatorium pod Klepsydrą* (W.J. Has), *Dolina Issy* (T. Konwicki, 1982), *Niebo nad Berlinem* (W. Wenders, 1987), *Sny* (A. Kurosawa, 1990), *Strojenie instrumentów* (J. Kucia, 2000)<sup>29</sup>.

Porównywalną z nią propozycję prezentuje *Słownik terminów filmowych* Marka Hendrykowskiego:

Poetycki film (< gr. *poietikos* = twórczy; ang. *poetic film*) liryczna wypowiedź twórcy, czerpiąca znaczenie z autotelicznego charakteru ukształtowania materiału filmowego, odbiegająca od ustalonych konwencji językowych kina. Przykłady: *Wierne serce* (1923) Jeana Epstein; *Przygoda człowieka poczciwego* (1938) Franciszki i Stefana Themersonów; *Fantazja* (1940) Walta Disneya; *Sieci popołudnia* (1943) Mayi Deren; *Labirynt* (1962) Jana Lenicy; *Podróż balonem* (1960) i *Fifi Piórko* (1965) Alberta Lamorisse'a; *Clowni* (1970) i *Amarcord* (1973) Federico Felliniego; *Sny* (1990) i *Sierpniowa rapsodia* (1991) Akiry Kurosawy<sup>30</sup>.

Zdawkowe, choć wystarczająco trafne wyjaśnienie tego pojęcia sugeruje internetowa encyklopedia *Wiem*:

Poetycki film, dzieło o charakterze impresyjnym, w którym wizualne środki przekazu – podbudowane najczęściej warstwą muzyczną – wytwarzają atmosferę i klimat bliski liryce, np. *Czerwony balonik* (1956, reż. A. Lamorisse), *Brzezina* (1970, reż. A. Wajda), *Sny* (1990, reż. A. Kurosawa)<sup>31</sup>.

Wszystkie trzy wymienione źródła mówią o lirycznym charakterze (lub o bliskich liryce atmosferze i klimacie (*Wiem*) – jakkolwiek tautologicznie nie brzmi taka koniunkcja) filmu poetyckiego. Niestety, pojęcia „liryzm”/ „liryka” wyjaśniono jedynie w encyklopedii *Wiem*. W encyklopedii tej mówi się ponadto o impresyjnym charakterze definiendum, ale pojęcia „impresyjny” nie precyzuje się.

Zarówno *Encyklopedia kina*, jak i *Słownik* Hendrykowskiego sugerują wykorzystanie w filmie poetyckim indywidualnego stylu, odmiennego od powszechnie używanych konwencji. Taka charakterystyka jest, niestety, względna i może implikować nadawanie lub odbieranie danym utworom

<sup>29</sup> *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 769.

<sup>30</sup> M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 229.

<sup>31</sup> [Online] <[http://portalwiedzy.onet.pl/72055,,,poetycki\\_film,haslo.html](http://portalwiedzy.onet.pl/72055,,,poetycki_film,haslo.html)>, dostęp: 27.10.2011.



atrybutu poetyckości pod wpływem zmiennych przecież artystycznych mód. W ten sposób na przykład film poetycki, który zyskałby dużą popularność i zainspirował naśladowców, na tyle licznych, żeby móc powiedzieć o uformowaniu się pewnej konwencji, mógłby w konsekwencji utracić z tego powodu przydomek „poetycki”. Choć być może właśnie taka niestałość jest w tym wypadku zasadna.

Warto też podkreślić, że *Słownik* Hendrykowskiego różni od encyklopedii pod redakcją Lubelskiego to, że Hendrykowski w definiensie wymienia autoteliczny charakter „ukształtowania materiału filmowego”, natomiast Lubelski akcentuje dominację funkcji estetycznej:

obraz zmierza do wywołania w widzu określonych przeżyć estetycznych, poprzez swoiste uporządkowanie poszczególnych elementów dzieła, jak również bodźce wizualne i dźwiękowe. Funkcja ta stanowi naddatek komunikacyjny i decyduje o poetyckości filmu [...] <sup>32</sup>.

Ta niezgodność między źródłami może być jednak pozorna, bowiem Hendrykowski w innym hasle swojego leksykonu („Estetyczna funkcja utworu filmowego”) dokonuje w zasadzie utożsamienia funkcji estetycznej z autotelicznością.

Z zaproponowanych definicji, mimo ewidentnych mankamentów, wyłania się pewna koncepcja semantyczna filmu poetyckiego. Szkoda, że nie zaakcentowano w nich mocniej (choć zapewne właśnie to miał na myśli Hendrykowski, mówiąc o autoteliczności definiendum, jednak kwestii tej nie rozwinął) wysunięcia na plan pierwszy w filmie poetyckim – lub niektórych partiach dzieła filmowego, określanych jako poetyckie – tego, co specyficzne dla filmu, a co zarazem radzi sobie bez języka naturalnego. Jeśli na przykład Roman Jakobson definiował poetyckość jako skupienie się języka na języku <sup>33</sup>, czyli na swoim tworzywie (słowo odczuwane jest jako słowo, a nie tylko jako wybuch emocji), to na podobnej zasadzie film poetycki koncentruje się na specyfice języka filmu, na specyfice swego audiowizualnego tworzywa. A ta jest wydobywana często poprzez minimalizację udziału w przekazie mowy ludzkiej <sup>34</sup>.

Jakub Mikurda w tekście *Jak poetyckie jest „kino poetyckie”?* <sup>35</sup> zbadał powszechne funkcjonowanie pojęć „film poetycki” oraz „kino poetyckie”. Posłużył się w tym celu, jak ja w poprzedniej części, wyszukiwarką internetową Google. Ustalił między innymi, że przymiotnik „poetycki” na określenie filmu funkcjonuje najczęściej jako pochwała. „Poetyckość” filmu może być

<sup>32</sup> *Encyklopedia kina*, s. 769.

<sup>33</sup> Zob. R. Jakobson, *Co to jest poezja?*, tłum. M.R. Mayenowa, w: tenże, *W poszukiwaniu istoty języka*, Kraków 1989.

<sup>34</sup> Niesłusznie więc nad takim stanem rzeczy ubolewał Edward Balcerzan, nie jest to bowiem sytuacja paradoksalna, a wręcz przeciwnie – głęboko ugruntowana, założywszy szerokie rozumienie poezji, jak to zaproponowano powyżej. Por. E. Balcerzan, dz. cyt., s. 152–153.

<sup>35</sup> Zob. J. Mikurda, *Jak poetyckie jest „kino poetyckie”?*, „Gazeta Filmowa” 2008, nr 6, wyd. z 25.08.2008, [online] <[http://wyborcza.pl/1,91947,5624438,Jak\\_poetyckie\\_jest\\_kino\\_poetyckie\\_.html](http://wyborcza.pl/1,91947,5624438,Jak_poetyckie_jest_kino_poetyckie_.html)>, dostęp: 27.10.2011.

stopniowana (nie jest wartością binarną, a przyjmuje różne wartości kontinuum); nie jest gatunkiem, a cechą, „którą każdy z gatunków adaptować może po swojemu”<sup>36</sup>. (Jest to zresztą ustalenie zgodne z *Encyklopedią* pod red. T. Lubelskiego, w której uznano badane pojęcie za kategorię ponadgatunkową).

Mikurdę zaskakuje, że badany atrybut przypisywany bywa filmom dokumentalnym oraz animowanym, ale przecież pojęcie filmu poetyckiego, jakie, mimo trudności, wyłoniło się z powyższego, analitycznego zestawienia przytoczonych definicji, doskonale przystaje do wspomnianych typów dzieł. Zwłaszcza do wybitnych animacji, na przykład wielu spośród tych autorstwa Piotra Dumały, *Persepolis* Vincenta Paronnauda i Marjane Satrapi (2007), *Walca z Baszirem* Ariego Folmana (2008), czy, w znacznym stopniu (przynajmniej w pewnych partiach), *anime* Hayao Miyazaki (filmy nasycone metaforami – zarówno okazjonalnymi, jak i powracającymi w całej filmografii reżysera), Satoshiego Kona, Isao Takahaty, Mamoru Hosody i wielu innych.

Dziwi Mikurdę również brak pojęcia „film prozatorski”, mimo że istnieje termin „film poetycki”. Powód być może jest taki, że mamy tutaj opozycję pary: poezja – liryka do pary: proza – epika. Cytowane wcześniej definicje utożsamiały poetyckość z lirycznością. Antonimem filmu poetyckiego jest więc, pod wieloma względami, film epicki. Chodzi tu przede wszystkim o opozycje: intymność – rozmach, oszczędność (minimalizm) – przepych (obfitość), uniwersalność – konkretność (zwłaszcza historyczna i geograficzna)<sup>37</sup>. Wyjaśnia to również, dlaczego większość filmów określanых, według kwerendy Mikurdy, jako poetyckie posiadało niższy budżet. Otóż cechy filmu epickiego implikują z reguły jego drogi proces produkcyjny. Zadziałała tutaj właśnie zasada przeciwieństwa, bo wszystkie inne cechy interesującego mnie pojęcia wydają się być bezpośrednio niezwiązane z wysokością zdobytych przez twórców filmu środków finansowych (jeśli już chcielibyśmy dokonać klasyfikacji pod tym względem, raczej można by przypuszczać właśnie swobodę twórczą, której wyższe fundusze z pewnością nie stałyby na drodze).

Jak można było się spodziewać, potwierdziło się również przeświadczenie, że filmu poetyckiego nie można kojarzyć z konkretnym spektrum tematycznym. Pojawiły się też, wymieniane w przywołanych wcześniej definicjach, uwagi na temat kluczowej w filmach tego typu roli wizualności i muzyki, specyficznego nastroju oraz dominacji milczenia.

Ostatecznie Mikurdzie udaje się sformułować definicję stworzoną z punktu widzenia odbiorców filmu (co w pewnej mierze można uznać za mankament), niemniej lepszą (precyzyjniejszą i bardziej wyczerpującą) niż cytowane uprzednio wyjaśnienia słownikowe, a przynajmniej stanowiącą doskonale ich uzupełnienie:

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Zob. *Słownik filmu*, s. 55.

Filmem poetyckim komentatorzy najczęściej określają film, który wywołuje rozpoznawalne, pozytywne odczucia estetyczne, zwraca uwagę jakością i organizacją warstwy audiowizualnej, wyzwała określony zestrój bodźców emocjonalnych (tak zwany „klimat”, „nastrój” itd.), nad bezpośrednią komunikację (dialogi) przedkłada system wizualnych symboli i metafor, opiera się redukcji do konkretnego, pojedynczego sensu<sup>38</sup>.

Powyższy definiens wyraźnie odwołuje się do potocznego rozumienia poezji. Można więc spodziewać się, że wraz z przemianami tego, jak – w powszechnym odczuciu – jest charakteryzowana i postrzegana twórczość liryczna, zmieniać się będzie również funkcjonowanie określenia „film poetycki”.

Reasumując, warto zauważyć, że oba interesujące mnie pojęcia (quasi-terminy?) odsyłają do znacznej liczby desygnatów. Jednak w kwestiach genologicznych istotniejsza od ilości okazuje się często precyzyjna dystynktywność – o czym świadczy choćby casus tak zwanych moskalików<sup>39</sup> – a ta nie jest mocną stroną badanych kategorii i być może z tego właśnie wynika ich niedostateczność, przede wszystkim w przypadku określenia „poezja filmowa”, rozpoznanie na gruncie naukowym. Frekwencja pojęcia „film poetycki” w dyskursie badawczym jest pod tym względem znacznie pokazniejsza, niemniej konsensus terminologiczny – jak pokazałem – również tu jest niepełny.

## Załącznik. Przegląd wierszy filmowych

Niniejszy przegląd nie obejmuje oczywiście wszystkich wierszy filmowych, które powstały, pokazuje natomiast skalę badanego zjawiska i jego różnorodność (obie kwestie są nieoczywiste nawet wśród literaturoznawców) oraz umożliwia dotarcie do konkretnych tekstów poetyckich. Zestawienie wierszy filmowych umieściłem w załączniku, ponieważ w innym wypadku, choć istotne dla tematu pracy, mogłoby ono zaburzyć jej zasadniczo genologiczną naturę.

Podstawowe kryterium zastosowane do uporządkowania tekstów stanowi data urodzenia autora wiersza (jako czynnik najmniej dyskusyjny i pozwalający zaakcentować chronologiczną rozpiętość korpusu). Posłużyłem się również kryteriami pomocniczymi, takimi jak: przynależność do grup literackich lub „pokoleń kulturowych”, reprezentowany nurt poezji, lokalizacja geograficzna itd.

<sup>38</sup> J. Mikurda, dz. cyt.

<sup>39</sup> Zob. E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 7–24. Moskaliki to gatunek uformowany jako trawestacje konkretnego czterowiersza – fragmentu *Poloneza* Rajmunda Suchodolskiego (najpierw przez Wisławę Szymborską lub jej męża, a później przez m.in. Michała Rusinka, Stanisława Balbusa, Edwarda Balcerzana, Stanisława Barańczaka, Urszulę Kozioł), z zachowaniem składniowej, rytmicznej i znaczeniowej konstrukcji wyjściowego tetrastychu.

Na początku XX wieku filmem zachwycali się zasadniczo wszyscy artyści związani z nurtami awangardowymi. Z kręgu polskich futurystów wymienię choćby najoryginalniejszego i najbardziej konsekwentnego spośród nich<sup>40</sup> – Tytusa Czyżewskiego (za przykład może posłużyć wiersz *Sensacja w kinie*, 1922) oraz jego młodszego o niespełna dwie dekady kolegę, współautora manifestu *Nuż w bzuhu...* – Anatola Sterna (na przykład powojenny wiersz *Charlie Chaplin*, 1956), z grona natomiast poetów krakowskiej Awangardy – Jana Brzękowskiego (wspaniały wiersz *Pędzący film*, 1925). Wiersze filmowe znajdziemy również w twórczości skamandrytów, na przykład Kazimierza Wierzyńskiego (*Hollywood*, 1933) czy też, luźno związanej z nimi, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (*Film amerykański*) oraz Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego – choć formalnie należał on (przez pewien czas) do zaciekle atakującej Skamandra Kwadrygi, to wyrósł ze skamandryckiej kabaretowości, spójnie łącząc liryzm z wyjątkowym poczuciem humoru<sup>41</sup> (III część *Siódmego nieba* (1945); *Małe kino* (1947); *Koń w kinie*). Bliski skamandryckiej poetyce był również (przynajmniej w tamtym okresie), łączący społeczny rewolucjonizm z patriotyzmem, Władysław Broniewski (*Film o Wiśle*; *Jeszcze o filmie*). Rówieśnik Brzękowskiego Ludwik Starski (ur. 1903) jest autorem słów szlagieru *W małym kinie*<sup>42</sup>, zaś spod pióra młodszej od niego o sześć lat poetki (która, jak on, zamieszkała w Warszawie) Anny Świrszczyńskiej wyszedł wiersz *Film o ojcu*.

Pomiędzy utworami autorów urodzonych w drugiej dekadzie XX wieku wiersze filmowe znaleźć można na przykład w książkach poetyckich Zbigniewa Bienkowskiego (*Kino*, 1938) oraz aktorek Niny Andrycz (*Kino Mirage*; *Pola Negri*) i Stanisławy Zawiszanki (*Tren dla Felliniego*). Bardzo silnie poetycko były roczniki 1921–1924. Dość dużo uwagi kinu poświęca w poezji jeden z najwybitniejszych poetów współczesnych – Tadeusz Różewicz (*Méliès*; *Mondo Cane*; *Zakatrupiony*; *Zmartwychwstanie filmu*; również fragmenty jego tak zwanych wierszy postmodernistycznych, na przykład w tomie *Kup kota w worku (work in progress)* (2008) oraz liczne wiersze, w których podmiot liryczny bacznie przygląda się twarzy). Utwory takie znajdują się również w dorobku jego rówieśniczki Julii Hartwig (na przykład *Prośba*) i jej nieżyjącego już męża Artura Międzyrzeckiego (*Seans na Długiej Wyspie*, 1977) – oraz wśród tekstów Wisławy Szymborskiej (*Film – lata sześćdziesiąte*; *Wyjście z kina*), Zbigniewa Herberta (*Fotoplastikon*) i jego mniej znanej rówieśniczki Mieczysławy Buczkówny (*W ósmym rządzie*, 1983), żony Mieczysława Jastruna, matki Tomasza. Wśród autorów urodzonych w latach 1926–1929 wiersze filmowe pisywali między innymi: Wiktor Woroszyński (*Wczesny Chaplin*, 1970), Janusz Stanisław Pasięrb (*Chaplin w Lubawie*), Halina Birenbaum („*Pianista*”) oraz, kojarzeni

<sup>40</sup> Zob. J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2003, s. 86.

<sup>41</sup> Zob. tamże, s. 40, 123.

<sup>42</sup> Co ciekawe, muzykę do wiersza Ludwika Starskiego skomponował Władysław Szpilman. O jego losach Roman Polański nakręcił film *Pianista*, do którego scenografię zaprojektował syn Ludwika – Allan Starski.

głównie z poezją śpiewaną, Andrzej Waligórski (*Czeskie filmy; Kiepski film*) i Tadeusz Śliwiak (*Ostatnia scena*).

Wśród poetów urodzonych w następnym dziesięcioleciu w X muzie znajdowali inspiracje między innymi sztandarowi twórcy tak zwanego pokolenia „Współczesności”: Jerzy Harasymowicz (*Relacja z filmu dla dorosłych*) i Halina Poświatowska (*Asocjacje z motywem śmierci*) oraz wybitny teoretyk literatury – Edward Balcerzan (*Kina nieczynne*, 1981).

Jeśli chodzi o lata czterdzieste, należy odnotować narodziny między innymi późniejszych nowofalowców (debiuty 1968–1976): reprezentującego krakowską grupę „Teraz” Adama Zagajewskiego (*Kino „Potęga”; Poranek w Vicenzy*) czy też związanego z poznańskimi „Próbami” Stanisława Barańczaka (*Kasety; Łzy w kinie; Za szkłem*), ale również doskonałego Piotra Sommera (*W starym kinie*), neoklasycę Michała Sprusińskiego (*Łowcy wampirów*), krytyka Krzysztofa Mętraka (*Kino*), a także – kojarzonych z poezją śpiewaną – Leszka Długosza (*Kamienie szwedzkie*) i Adama Ziemanina (*Kino objazdowe w Złockiem*), bluesmana Tadeusza Nalepę (*Ten o Tobie film*) czy też mniej znanego Wiesława Musiałowskiego (*Przed kinem Zorza*).

Urodzeni w kolejnej dekadzie twórcy to przede wszystkim Andrzej Sosnowski (*All that jazz; dr caligari resetuje świat; Grimoire; Trop w trop; zabawy wiosenne*) i Jacek Kaczmarski (*Casanova-Fellini. Scena niemiecka; Rublow; Stalker*), a także Marek Leszek Barański (*Czarno-biała fotografia. Lipiec; Czerwony kur; Kameruje – podróżuje; Lament; Podpalili twoje kino; Program nocy; Projektor; W supermarkecie; Wiersz o czerwieni; Wiersz o reporterze; Wynalazek kina*) i Ryszard Mierzejewski (*Aby dotknąć gwiazd; Bergman – moja młodość; Bilet do Kina Dworcowego; Całkowite zaćmienie; Eisenstein; Hiroszima, nasze milczenie; Mit kina porno; Nuda, nic się nie dzieje w filmie polskim; Pierwsze kroki; Seans kinowy; Takie kino; To ja Johnny; Wyszyły w Dzień św. Walentego; Zbyszek*). Do tego samego pokolenia należą: Wiesław Trzeciakowski (*W kinie*), Wojciech Gawłowski (*U schyłku życia*), Jerzy Szymik (*Koniec filmu; Kolejny koniec filmu*), Zbigniew Machaj (*Zdarzenie w kinie „Młoda Gwardia”*), Krzysztof Mach (*za co kochamy amerykańskie filmy*) i rockmani Grzegorz Ciechowski (*Halucynacje*) i Lech Janerka (*A jednak znikł; Dobranoc; I jak ci tam w tym niebie; Paradoksy*).

W latach sześćdziesiątych urodzili się między innymi brulionowcy: Marcin Świetlicki (*Casablanca; M – Morderstwo*), Jacek Podsiadło (*Pisać światłem*) i Marcin Sendek (*Na peryskopowej*), a także, związani ze stolicą Małopolski, Grzegorz Turnau (*Kino „Bałtyk”*) i Ewa Sonnenberg (*Trzy wieczory z poetą – Wieczór trzeci: Kino*); rówieśnik Świetlickiego – Dariusz Bugalski (*Nieme kino*), Darek Foks (*Eva Lovelace*) i Maciej Woźniak (*Casablanca, lotnisko*).

Wśród roczników siedemdziesiątych warto wymienić: Wojciecha Wencla (*Biała magia; Raging Bull*<sup>43</sup>; w ramach *Imago mundi. Poemat: Pieśń*

<sup>43</sup> Oryginalna pisownia tytułów: BIAŁA MAGIA; RAGING BULL.

czwarta. *Wiatr*, *Pieśń piąta*. *Miasto*, *Pieśń szósta*. *Wyspa* i *Pieśń dziesiąta*. *Kołysanka*), Julię Fiedorczyk (*Arizona Dream*), Adama Kaczanowskiego (*Najlepszy film wojenny, jaki w życiu widziałem*), Pawła Lekszyckiego (*motyw z Wendersa*), Martę Podgórną (pojawiają się u niej raczej fragmentaryczne odniesienia filmowe w ramach wierszy poświęconych innym zagadnieniom, niemniej odniesienia te są bardzo częste – tu wymienimy jedynie *Streszczając Niezaznajomionym Przemięło z Wiatrem* oraz *Dom na Peryhelium*), rockmanów z „Myslovitz” (*Zwykły dzień*; *To nie był film*; *Scenariusz dla moich sąsiadów*; *Filmowa miłość*; *Wielki błękit* (1997); *Peggy Sue nie wyszła za mąż* (1999); *Połowanie na wielbłąda* (2000); *Bar mleczny Korova* (2002)), Seweryna Krzysztofa Topczewskiego (*Katakumby Metropolis*) i Miłosza Kamila Manasterskiego (*Południowy seans* (*Multibabykino*)).

Z pokolenia najmłodszych poetów wiersze filmowe pisują, między innymi, sygnatariusz manifestu neolingwistycznego Marcin Cecko (*postaci ostro po sensacyjnym seansie filmowym wyprowadzają swe zwierzaki na wieczorny spacer*; *autokara* (oba z 2001 roku)) i nagrodzony Silesiusem 2010 Jakobe Mansztajn (również w postaci próz poetyckich, na przykład *Co się stało z Whoopie Goldberg?*; *Nowe miasta* (*remake*); *Polska, kraina robotów*; *Życ i umrzeć w Los Angeles*)<sup>44</sup> i Maciej Taranek (\*\*\*) [*czarny kryminał. niskobudżetowe kino klasy b*].

Jeśli natomiast chodzi o poezję obcojęzyczną, warto wspomnieć o takich autorach, jak:

- Rosjanie Osip Mandelsztam (lata życia 1891–1938; *Kinematograf*, 1913) i Włodzimierz Wysocki (1938–1980; *Agent 007*, 1974);
- Litwin Vytautas Sirijos Gira (1911–1997; *Cienie z ekranu*);
- Amerykanie: urodzeni w 1919 roku, kojarzeni z trzecią generacją amerykańskich modernistów oraz z bitnikami, Robert Duncan – zaliczany również do poetów skupionych wokół Black Mountain College oraz San Francisco Renaissance („*Siądź pieczęć*” Ingmara Bergmana), i Lawrence Ferlinghetti, z bitnikami kojarzony raczej na zasadzie koleżeństwa niż poetyki lub stylu życia (*La dame aux Camelias*); jeden z czołowych twórców Szkoły nowojorskiej, Amerykanin irlandzkiego pochodzenia Frank O’Hara (1926–1966; *Przemysłowi filmowemu w kryzysie*, 1955); znany przede wszystkim jako wokalista James Douglas Morrison (1943–1971, tom poetycki *The Lords: Notes on Vision*, wchodzący w skład *The Lords and the New Creatures: Poems* z 1969 roku);
- Walińczyk żydowskiego pochodzenia Dannie Abse (ur. 1923; *Wieczór w kinie*);
- Szkot Douglas Dunn, przyjaciel Philipa Larkina (ur. 1942; *Jestem kamerzystą*);
- Anglicy: John Hartley Williams (ur. 1942; *Konferencja scenariuszowa*) i młodszy o cztery lata Brian Patten (*Gdzie teraz jesteś, Batmanie?*, 1974);

<sup>44</sup> Oryginalna pisownia tytułów: *CO SIĘ STAŁO Z WHOOPIE GOLDBERG?*; *NOWE MIASTA* (*remake*); *polska, kraina robotów*; *ŻYC I UMRZEĆ W LOS ANGELES*.

- irlandzki rockman Paul Hewson (ur. 1960; *Lemon; Stay (Faraway So Close)*);
- Kanadyjczyk Barry Dempster (ur. 1952; *Po filmie Peckinpaha*);
- australijsko-nowozelandzka poetka Vivienne Plumb (ur. 1955; *Z doświadczeń kinematograficznych*);
- jeden z najważniejszych poetów Ameryki Łacińskiej, nikaraguański ksiądz Ernesto Cardenal (ur. 1925; *Modlitwa za Marylin Monroe*, 1971);
- poeci niemieccy: noblista Günter Grass (ur. 1927; *Miłość*) oraz często przywołujący filmy, zwłaszcza hollywoodzkie, Rolf Dieter Brinkmann (1940–1975; *List do Humphreya Bogarta, już w sporym oddaleniu*);
- Francuz Michel Deguy (ur. 1930; \*\*\* [*Luna braci Lumière*]);
- Węgier Benedek Kiss (ur. 1943; *Cybulski na peronie nocnego pociągu*);
- Czesi: Jáchym Topol (ur. 1962; „*Trzymaj to światło!*”) i Tomáš Kafka (ur. 1965; *Epitafium dla Marleny Dietrich*);
- Ukraińcy: Wasyl Machno (ur. 1964; *Cornelia Street Café*) i Andrij Lubka (ur. 1987; *James Bond*; \*\*\* [*Kręcimy dwutorowy film*]).

#### Summary

### Film poetry – poetic film

The article aims at examining how in practice – in the awareness and assessment of recipients of culture – the poetry operates on the grounds of the film and the film on the grounds of the poetry. Therefore, is there something like a cinematic poem and a poetic film? Although many lyrical works – whether for formal or substantive reasons – are sometimes referred to as cinematic poems, this concept is semantically unstable. Analysing the functioning of the expression poetic film leads to similar conclusions. Both terms refer to a large number of designates, but in discussing genre related issues accurate distinctiveness turns out to be more important than quantity, which is not a strong point of the categories in question, and perhaps is also the reason for their insufficient – especially with regard to cinematic poetry – recognition on scientific grounds. The frequency of the poetic film notion in the scientific discourse in this regard is significantly more appreciable, but the terminological consensus also here is incomplete.