

Bogumiła Fiołek-Lubczyńska

O formie artystycznej kina poetyckiego - refleksja teoretyczna

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica 5, 243-252

2002

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

CZĘŚĆ II

Bogumiła Fiolek-Lubczyńska

O FORMIE ARTYSTYCZNEJ KINA POETYCKIEGO
– REFLEKSJA TEORETYCZNA

[...] w kinie poetyckim [jest] coś, co działa jak subtelna metafora w poezji. Są to szczególnie zabiegi stylistyczne, niezmiernie subtelne działania techniczne, których konsekwentne zorganizowanie we fragmencie utworu stwarza wrażenie, jak gdyby widz obcował z poezją.

Wiesław Godzic

W pracach teoretycznych epitet „poetycki” funkcjonuje w połączeniu z różnymi określeniami. Mówi się o stylu poetyckim, sztukach poetyckich, poetyckiej funkcji języka, a w odniesieniu do kinematografii – także o filmie poetyckim jako klasie pewnych tekstów filmowych. Pojęcie poetyckości kojarzone jest z pięknem, dziwnością, tajemniczością oraz „pólcieniem niejasności”. Subtelność artystyczną kina poetyckiego reżyserzy (Krzysztof Kieślowski, Federico Fellini, Emir Kusturica, Carlos Saura i in.) niejednokrotnie wykorzystują, by w swoich filmach poruszać sprawy, których nie sposób opowiedzieć, wykorzystując stylistykę kina realistycznego. Jednak poetyckość nie przynależy do filmu już na poziomie ontologicznej relacji z rzeczywistością. Kino poetyckie to sztuka, pomysł, kreacja, czyli arcyzm „pisany” obrazem.

„Świat filmowy – twierdzi Jurij Łotman – jest maksymalnie zbliżony do wizualnego obrazu życia. Złudzenie rzeczywistości stanowi jego nieodłączną właściwość”¹. U podstaw Łotmanowskiej koncepcji – wychodzącej od kategorii mimesis – leży ontologiczna relacja film – rzeczywistość. Przekonanie o wierności filmu wobec rzeczywistości związane jest z twierdzeniem, iż

¹ J. Łotman, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 69.

narodził się jako ożywiona fotografia. Rosyjski semiolog stwierdza: „Kinematograf jako wynalazek techniczny, który nie stał się jeszcze sztuką, był początkowo przede wszystkim ruchomą fotografią”². Problem genetycznej więzi pomiędzy filmem a fotografią podejmowali wybitni znawcy filmu, jak chociażby Siegfried Kracauer, Béla Balázs, Rudolf Arnheim oraz André Bazin. Dzięki wierności wizerunku fotograficznego, a także filmowego wobec przedmiotu i bloków rzeczywistości³, utrwalanych na światłoczułej błonie, ukształtował się – zdaniem Kracauera – nowy sposób rejestrowania otaczającego nas świata. Jest on tak dalece odmienny od tego, co proponowano wcześniej w zakresie utrwalania rzeczywistości obiektywnie istniejącej, że autor nie waha się uznać, iż zachwianiu uległy dawne koncepcje estetyczne.

Kamera nie tylko rejestruje rzeczywistość, choć – jak stwierdza Kracauer – „Natura fotografii nadal istnieje w naturze filmu”⁴, ale może być również odkrywczą, dawać nowe możliwości jej zrozumienia poprzez wnikięcie do najgłębszych pokładów fizyczności. Według badacza – „Film czyni widzialnym to, czego dawniej nie widzieliśmy lub może nie mogliśmy widzieć”⁵.

W *Twórczej kamerze* Béla Balázs (1924), pisząc o pokrewieństwie fotografii i filmu, poruszył ważny problem kadrów filmowych – nieruchomych zdjęć, które podczas projekcji płynnie łączą się ze sobą, dając lustrzane odbicie rzeczywistości w ruchu. Zauważa on, że „Obraz, który oglądamy w czasie projekcji, jest po prostu fotografią, a więc jako dzieło artystyczne nie powstał na ekranie (jak np. obraz na płótnie). Był gotowy już uprzednio i w sposób widzialny istniał w rzeczywistości”⁶. Podobnie sprawę fotograficzności filmu ujmuje Rudolf Arnheim (1933). Dla niego film odznacza się dwiema właściwościami – reprodukcją fotograficzną i odzwierciedlaniem ruchu i kształtu rzeczy⁷.

Relacja film – rzeczywistość dla Bazina (1950–1955) stała się podstawą wyróżnienia dwóch odmiennych podejść twórców do realności świata jako materiału do ich filmów. W *Ewolucji języka filmu* ujął to w dychotomię: z jednej strony – reżyserzy wierzący w obraz, a z drugiej – wierzący w rzeczywistość⁸. Charakterystyczny jest w tym podziale fakt, że – jak to ujmuje Aleksander Jackiewicz w swoim artykule *Teoria kina metaforycznego i metonimicznego w świetle semiologii* (1966) – jedni twórcy, „[...] czerpiąc

² *Ibidem*, s. 50–51.

³ Zob. A. Helman, *O dziele filmowym. Materiał – technika – struktura*, Kraków 1970, s. 16–23.

⁴ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1975, s. 48.

⁵ *Ibidem*, s. 318.

⁶ B. Balázs, *Twórcza kamera*, [w:] *idem*, *Wybór pism*, przeł. R. Porges, Warszawa 1957, s. 61.

⁷ R. Arnheim, *Film jako sztuka*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1961, s. 125.

⁸ A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 59.

elementy do swoich dzieł z surowej rzeczywistości, ale ograniczając je przy pomocy montażu, który ubierał owe elementy w kształt ich własnych idei, wyszukiwali – według Bazina – znaczenie nie tkwiące w obrazie, a rzucone przez montaż na świadomość widza”, inni natomiast, „[...] rezygnując ze znaczącego montażu, swój wysiłek kierowali na odkrywanie jej głębszych struktur. Obraz filmowy nie dodawał tu nic do rzeczywistości”⁹. W filmach, stworzonych przez reżyserów wierzących w obraz, znaczenie jest zatem kreowane, ewokowane¹⁰ – przywoływane. Z problemem znaczeń kreowanych związane jest samo zjawisko kina twórczego, autorskiego. Takie kino Karol Irzykowski, dwadzieścia lat przed powstaniem teorii Bazina, nazwał ekstensywnym¹¹. Daje ono reżyserowi niezliczone możliwości reprodukcji poetyckich znaczeń. Jak powiada autor *Dziesiątej muzy* – kino ekstensywne powoduje „[...] niewidzialny ruch scen między sobą, ruch materii wydarzeń, życia, losu [a ruch ten odbywa się – B. F.-L.] w piątym wymiarze wyobraźni, według woli autora, który może kształtować ową płynną masę faktów nawet wbrew prawidłom rzeczywistości”¹². Kino ekstensywne „[...] daje autorowi sposobność niejako do sklejanego zdań nabrzmiałych liryką, tragiką lub satyrą”¹³ – i to jest bezpośrednio związane z subtelnością formy filmu poetyckiego. Jackiewicz, przejmując od Bazina podział na dwa typy twórców, do grupy tych, którzy wierzą w obraz zalicza: Abla Gance’a (dzięki montażowi w *Kole udreki* reżyser stworzył iluzję przyspieszenia ruchu lokomotywy), Lwa Kuleszowa (szeregował on obrazy nadając im znaczenie, którego one same obiektywnie nie zawierają), Sergieja Eisensteina (dzięki montażowi atrakcji wzmacniał znaczenie jednego obrazu przez umieszczenie go w sąsiedztwie innego obrazu). W drugiej grupie wymienia Roberta Flaherty’ego (reżysera, który ogranicza się do pokazania widzowi zdarzeń zgodnie z ich rzeczywistym tempem dziania się), Friedricha Wilhelma Murnaua (znacząca jest w jego filmach przestrzeń dramatyczna i wierność realizmowi, rzeczywistości), Ericha von Stroheima (u niego rzeczywistość sama wyjawia swój sens), Jeana Renoira (głównego przedstawiciela francuskiego realizmu).

Do Bazinowskiego podziału nawiązała Alicja Helman. W pracy *Film faktów i film fikcji* autorka stwierdza: „Walkę przeciwieństw, czy też raczej napięcie między dwoma skrajnymi biegunami, ujmowano za pomocą różnych pojęć: kino méliésowskie i lumiéréowskie, film wierzących w obraz i film

⁹ A. Jackiewicz, *Teoria kina metaforycznego i metonimicznego w świetle semiologii*, „Kultura i Społeczeństwo” 1968, t. XII, nr 2, s. 75.

¹⁰ Haśło, *Ewokować*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, red. M. Szymczak, Warszawa 1983, s. 563.

¹¹ A. Jackiewicz, *op. cit.*, s. 75.

¹² *Ibidem*, s. 76.

¹³ *Ibidem*, s. 75.

wierzących w rzeczywistość, nurt kreacyjny i nurt dokumentalny, znak i reprodukcja, kino faktów i kino fikcji”¹⁴.

Według Helman, zjawiskiem równorzędnym wobec „wiary twórców w obraz” oraz opisanego przez Irzykowskiego kina „ekstensywnego jest kreatywność. Kreacja – zdaniem Helman – równoznaczna jest z wprowadzaniem do filmu elementu naddanego, nadwyżki o artystycznym charakterze, będącej wyrazem osobowości konkretnego twórcy”¹⁵.

Kino poetyckie – ów „biegun poetycki” – to twórczość wyznaczana – według Bazina i Helman – „wiarą twórców w obraz”, „krecjonizmem”, to twórczość postrzegana w kategoriach „kina fikcji”. Samo pojęcie natomiast pojawiło się w odniesieniu do kina awangardowego lat dwudziestych, realizującego potrzebę zwrócenia się w procesie twórczym ku pierwiastkom kreacyjnym. W filmie poetyckim zatem, mimo iż obiektyw zawsze odbija w zwierciadlany sposób to, na co patrzy operator kamery, odchodzi się często od bezpośredniego „zdejmowania” rzeczywistości na rzecz emocjonalnego poetyzowania i – jak dodaje Ewelina Nurczyńska – „[...] przekazywania za pomocą filmowych środków nastrojów i uczuć oraz bardzo subiektywnego stosunku do przedstawionej rzeczywistości”¹⁶.

Do podobnych wniosków dochodzi Mirosława Salska-Kaca, która w formalnej analizie przedstawia następujący zestaw cech charakterystycznych dla kina poetyckiego: ewokacyjny charakter rzeczywistości przedstawionej, metaforyczna konstrukcja narracji, możliwość pobudzenia skojarzeń odbiorcy i, psychologicznie rzecz ujmując, przeżyć i emocji¹⁷.

Ryszard W. Kluszczyński w studium pt. *Film – sztuka Wielkiej Awangardy* o formie filmu poetyckiego pisze, że była dla awangardy odkryciem cudowności fotografowanego świata¹⁸. U Kluszczyńskiego pojawia się również ukonkretnienie pojęcia poetyckości awangardowego tekstu filmowego: „[...] [poetyckość to – B. F.-L.] dziwność, niezwykłość, cudowność; była odkryciem nowego, fantastycznego, nigdy nie widzianego świata w zwyczajnym, dobrze znanym otoczeniu. Była kreatywno-wyobraźniowym spojrzeniem na rzeczywistość realną, dezautomatyzacją percepcji, naruszeniem uznawanego porządku. Realne i wyobrażone, poetyczne i zmysłowe, zlewało się w awangardowej wizji w jedną całość: poezję”¹⁹.

¹⁴ A. Helman, *Wstęp*, [w:] *Film faktów i film fikcji*, red. A. Helman, Katowice 1977, s. 5.

¹⁵ A. Helman, *Pojęcie kreacji w filmie*, s. 169.

¹⁶ E. Nurczyńska, *Problem rodzajów i gatunków filmowych – rodzaj poetycki*, [w:] *Kino i telewizja*, red. B. Lewicki, Warszawa 1984, s. 143.

¹⁷ M. Salska-Kaca, *Wybrane problemy stylu filmu poetyckiego*, [w:] *Zagadnienia interpretacji dzieła filmowego*, red. J. Trzynałowski, Wrocław 1986, s. 107.

¹⁸ R. W. Kluszczyński, *Film – Sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa–Łódź 1990, s. 67.

¹⁹ *Ibidem*, s. 67.

Skrótowną charakterystykę filmu poetyckiego i kategorii poetyckości daje Marek Hendrykowski w *Słowniku terminów filmowych*: „film poetycki [to] liryczna wypowiedź twórcy, czerpiąca znaczenie z autotelicznego charakteru ukształtowania materiału filmowego, odbiegająca od ustalonych konwencji językowych kina”²⁰. Nie można więc objaśnić pojęcia poetyckości filmu bez przywołania pojęcia estetycznej funkcji utworu filmowego, czyli funkcji poetyckiej (autotelicznej) tekstu.

Jakie są zatem w tym względzie podstawowe wyznaczniki poetyckości kina? Odpowiedź na to pytanie daje Roman Jakobson, definiując funkcję poetycką w odniesieniu do tekstów werbalnych jako: „Nastawienie (*Einstellung*) na sam komunikat, skupienie się na komunikacie dla niego samego – to poetycka funkcja językowa”²¹. Jakobsonowskie ujęcie problematyki funkcji językowych jest na tyle ogólne, że uprawnia do przeniesienia ich na grunt innych pozawerbalnych typów komunikacji, bowiem poetyka nie ogranicza się tylko do sztuki słowa: „[...] jest rzeczą jasną, że wiele chwytów, którymi zajmuje się poetyka, nie ogranicza się tylko do sztuki słowa”²². Poetyka „[...] zajmuje się funkcją poetycką nie tylko w poezji, gdzie jest ona nadrzędna w stosunku do innych funkcji językowych”²³. Z rozważań Jakobsona wynika również, że nadorganizacji tekstowej rozumianej jako dośrodkowe nastawienie na układ znaków i znaczeń językowych, skierowujących uwagę na organizację przekazu²⁴, sprzyja autoteliczna funkcja mowy. Samo natomiast pojęcie poetyckości jest kategorią ogólną, którą odnieść można zarówno do literatury, jak i do filmu. Zawsze też będzie ono wiązać się z uporządkowaniem nadanym w obrębie przekazu.

Rozróżnieniu komunikacji artystycznej oraz nieartystycznej wiele uwagi poświęcił Jurij Łotman. W studium *Semiotyka i film* podstawą jego wywodu jest sytuacja odbioru tekstu werbalnego, ogólny jednak opis autora dotyczy – w moim przekonaniu – odbioru tekstów kultury w ogóle. Jeśli mamy do czynienia z komunikacją nieartystyczną, to – zdaniem Łotmana – odbiorca „zwolniony” jest z „zauważania” języka. „Słuchający zwraca uwagę na to, co się do niego mówi, a nie to, jak to się robi, i czerpie z komunikatu informację – o języku wszystko już wie i nie oczekuje ani nie otrzymuje nowej informacji o jego strukturze”²⁵.

²⁰ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, hasło: *Poetycki film*, Poznań 1994, s. 229.

²¹ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, [w:] *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 2, red. M. R. Mayenowa, przeł. K. Pomorska, Warszawa 1989, s. 86.

²² *Ibidem*, s. 77.

²³ *Ibidem*, s. 90.

²⁴ Hasło: *Język poetycki*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1988, s. 209–210.

²⁵ J. Łotman, *op. cit.*, s. 109.

Komunikacja artystyczna natomiast wychodzi ponad istniejącą poprawność konstruowania wypowiedzi, jej „gramatykę”. Do głosu dochodzi bowiem retoryka przywołująca nadbudowę jednego systemu semiotycznego nad innym. Pojęciem retoryki posługuje się Jerzy Ziomek w szkicu pt. *Powinowactwa przez fabułę*, pisząc o użyciu języka w konstruowaniu różnych tekstów kultury²⁶. Tekst artystyczny cechuje więc owa nadwyżka znaczeń (nadorganizacja, uporządkowanie nad dane) która wymusza na odbiorcy odmienny typ lektury – o wiele dokładniejszy, może doskonalszy.

Do koncepcji języka poetyckiego (poetyckości) Łotmana nawiązuje – w moim przekonaniu – Ziomek, dzieląc teksty ze względu na ich przynależność do klasy sztuk fabularnych i antynomicznej klasy sztuk poetyckich. Ziomek stwierdza: „Ekstremum fabularności stanowi maksymalna przezroczystość języka (w ogóle kodu) wobec opowiedzianego zdarzenia, ekstremum poetyckości zaś minimalna przezroczystość jako skutek nastawienia języka na autonomiczne i egocentryczne organizowanie się w tekście”²⁷. Moim zdaniem nie oznacza to jednak, że materiał fabularny wyklucza używanie figur retorycznych, inaczej mówiąc – nadorganizacja znaczeń ponad logicznie i poprawnie użytowanym systemem językowym jest także możliwa w tekstach fabularnych.

Dla Mirosławy Salskiej-Kacy, poetyckość tekstu wyznaczają dwie funkcje: autoteliczna i emotywna. Autorka motywuje tę nierozdzielność obu funkcji języka potrzebą zaznaczenia odautorskości przekazu. Funkcja emotywna ześrodkowuje wypowiedź na adresacie i podkreśla chęć wyrażenia postawy mówiącego wobec tego, co sam przekazuje. Jest formą inicjującą subiektywizm dzieła sztuki. Przedstawienie w takiej perspektywie analizowanego zjawiska przywodzi myśl o podmiotowym sposobie ujmowania treści, który wyznacza styl konstruowania tekstów poetyckich. Jeżeli pod pojęciem stylu rozumieć zespół właściwości charakteryzujących wypowiedź filmową ze względu na dobór środków realizacji²⁸, to wymienione właściwości analizowanych tekstów pozwalają postawić znak równości pomiędzy poetyckością obrazu a twórczym, autorskim sposobem wypowiadania. Można powiedzieć, że podstaw kina poetyckiego Salska-Kaca doszukuje się właśnie w subiektywnym oznaczaniu planu wypowiedzi. Dużą rolę odgrywa tutaj proces wyboru i kombinacji. Według badaczki, w wyborze, przeprowadzonym zgodnie z zasadą ekwiwalencji, na którą wpływa bezpośrednio charakter znaku filmowego, szczególnego znaczenia nabierają jednak nie konkretne znaki – przedmioty, ale „[...] rozpoznanie szczególnych aspektów widzenia przedmiotów i two-

²⁶ Zob. J. Ziomek, *Powinowactwa przez fabułę*, [w:] idem, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 20.

²⁷ J. Ziomek, *op. cit.*, s. 10–11.

²⁸ Zob. M. Salska-Kaca, *op. cit.*, s. 108.

rzących je wzrokowych figur²⁹. W ten sposób znak-przedmiot zatracają niektóre swoje wartości denotacyjne na rzecz znaczeń konotacyjnych. Proces przesunięcia znaczenia nie powoduje jednak zakłóceń w komunikacji i konstruowana wypowiedź nie traci mocy informacyjnej. Powoduje nasycenie obrazów nadznaczeniami.

Z kolei Łotman, opisując w *Semiotyce filmu* elementy i poziomy języka filmu, stwierdza:

Każde przedstawienie na ekranie staje się znakiem, czyli ma z n a c z e n i e, niesie informację. Jednakże znaczenie to może mieć dwojaki charakter. Z jednej strony, obrazy na ekranie odtwarzają jakieś przedmioty ze świata rzeczywistego. [...] Przedmioty stają się znaczeniami wyświetlonych na ekranie obrazów. Z drugiej strony, obrazy na ekranie mogą być obciążone pewnymi dodatkowymi, czasami zupełnie nieoczekiwanymi znaczeniami. Oświetlenie, montaż, operowanie planami, zmiana szybkości itd. – wszystko to może nadawać przedmiotom reprodukowanym na ekranie dodatkowe znaczenia: symboliczne, metaforyczne, metonimiczne i inne³⁰.

Rosyjski semiolog opracował listę „chwytów” twórczych, których różnorodne kombinacje – w obrębie jednego lub wielu poziomów języka filmowego – dają reżyserowi duże możliwości produkcji nadznaczeń. Element nacechowany, na który kładzie szczególnie nacisk, przeciwstawia elementowi nienacechowanemu, nieznaczącemu. Element nacechowany, znaczący – według Łotmana – organizuje się w filmie m. in. przez zastosowanie:

- przestawiania kadrów;
- detalu, zbliżenia w kontraście do planu dalekiego;
- orientacyjnych kątów widzenia (różne odmiany przesunięć osi widzenia w pionie i w poziomie);
- ruchu przyspieszonego, zwolnionego, stop klatki;
- różnych kątów widzenia;
- kadrów odwróconych;
- odwrotnego ruchu kadrów;
- obiektywów deformujących i innych sposobów zmiany proporcji;
- zdjęć kombinowanych;
- dźwięku przesuniętego lub transformowanego, montowanego z obrazem, ale nie automatycznie z niego wynikającego;
- obrazu rozmytego itd.³¹

Okazuje się, że koncepcja Salskiej-Kacy potwierdza Łotmanowski sposób „widzenia przedmiotów” w organizowaniu znaczeń nacechowanych. „Wspomaga” również rozwinięcie problemu związanego z procesem silnego

²⁹ *Ibidem*, s. 109. Autorka korzysta z definicji H. Książek-Konickiej podanej w książce: *Semiotyka filmu*, Wrocław 1980.

³⁰ J. Łotman, *op. cit.*, s. 81–82.

³¹ *Ibidem*, s. 84–85.

wzmacniania semantycznego przekazywanych informacji, u podstaw którego – zdaniem autorki – leży często zamierzone montażowe konstruowanie tekstu. Prowadzi ono bowiem do wyróżnienia najróżniejszych konstrukcji syntaktycznych – jakże często rozbijających sposób prostego obrazowania na rzecz wieloznacznego metaforyzowania.

Poetyckość filmową, dzięki montażowi, mogą organizować rozmaite tropy stylistyczne. Jeden z najwybitniejszych twórców i zarazem teoretyków kina, autor niezmiernie interesujących koncepcji montażu i artykułów na ten temat – Siergiej Eisenstein, stwierdził, że „[...] film – to przede wszystkim montaż”³². O montażu jako ważnej metodzie twórczej pisze także semiolog Jurij Łotman. Autor wychodzi w swych rozważaniach od środków wyrazowych w filmie – są one bowiem podstawą rozumienia przez teoretyka zjawiska kina poetyckiego, tego poziomu poetyckości zresztą, który „znajduje się” poniżej kategorii figuratywności – i zauważa:

Montaż [...] można określić jako współodniesienie różnorodnych elementów języka filmu. Niektóre style artystyczne zorientowane są na konflikt zderzanych ze sobą elementów (tak powstają style metaforyczne w narracji prozatorskiej lub jaskrawa przeciwstawność bohaterów utworu na poziomie fabularnym). Ale jakkolwiek styl byśmy wybrali – zdumiewający kontrastami lub sprawiający wrażenie najgłębszej harmonii – zawsze u podstawy jego mechanizmu można ujawnić współodniesienie oraz przeciwstawienie elementów, czyli ową nieprzewidywalność konstrukcji, bez której tekst byłby pozbawiony informacji artystycznej³³.

W Łotmanowskiej koncepcji kina poetyckiego, w której poetyckość jest przez autora rozumiana jako operowanie elementem znaczącym, nacechowanym, olbrzymią rolę przypisuje się montażowemu sposobowi wypowiedzi twórczej. W podobny sposób o retorycznym, montażowo „jawnym”, sposobie organizacji narracji filmowej pisze Jerzy Płażewski w *Języku filmu*. Płażewski wyróżnia różne figury stylistyczne³⁴, ułatwiające porządkowanie materiału fabularnego oraz sugerowanie znaczeń zbyt subtelnych do wyrażania wprost, zastrzegając przy tym, że wyznaczenie granic pomiędzy nimi może być trudne. Ich rozgraniczeń zatem nie należy traktować zbyt rygorystycznie. Warto też zauważyć, iż poetycki styl konstruowania obrazu ma jakby wpisaną w siebie „płynność”, „otwartość”, co najczęściej bywa przyczyną błędnych – według Płażewskiego – analiz, a nawet nieprawidłowego odczytywania znaczeń przez odbiorcę.

Częstość występowania tropów stylistycznych w tekstach audiowizualnych jest różna. Można powiedzieć, iż zależy ona przede wszystkim od koncepcji twórczej i autorskich upodobań stylistycznych reżysera. Większość

³² S. Eisenstein, *Poza kadrem*, przeł. M. Kumorka, [w:] idem, *Wybór pism*, red. R. Dreyer, Warszawa 1958, s. 307.

³³ J. Łotman, *Semiotyka i film*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 121.

³⁴ J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 249–271.

chwytów retorycznych doczekała się wielu wnikliwych opracowań teoretycznych. Podejmowany był w nich głównie problem metafory oraz symbolu w filmie, co łączy się ze szczególnie częstym występowaniem tych właśnie tropów w dziełach filmowych. Problem metafory jest otwarty po dziś dzień, wieloznaczny i nie do końca sprecyzowany. Najczęściej bowiem specyficzny „półcień niejasności” wnoszą do tekstu filmowego *metafora i symbol*. Tak metaforyczność, jak i symboliczność manifestują się w zagadkowości, niedookreśloności znaczeniowej i nieprzekładalności znaczeń. Obie figury semantyczne egzystują w płaszczyźnie znaczeń ukrytych, konotacyjnych, wyznaczających biegun poetyckości w dziele sztuki. Tropy te – jak sądzę – wpływają w sposób szczególny na ukonstytuowanie się aury poetyckości w filmach.

Za podstawę stylu poetyckiego w filmie uznaje się zatem ewokacyjny charakter przedstawiania rzeczywistości, pobudzający powstawanie „nowych” skojarzeń u odbiorców. Poetyckość łączy w sobie również specyfikę *dziwności i fantastyczności*. Kino poetyckie wreszcie wyznacza wiara twórców w obraz oraz wykorzystanie montażu w realizacji twórczych przedsięwzięć filmowych.

W ramach wymienionych koncepcji kina poetyckiego autorzy wskazują na fakt, że podkreślenie autoteliczności wypowiedzi filmowej spełnia tu zasadniczą rolę. Należy zatem raz jeszcze określić znaczenie estetycznej funkcji utworu filmowego, u podstaw której znajduje się zdefiniowana przez Jakobsona poetycka (autoteliczna) funkcja językowa. Pojęcie tej funkcji daje się również zastosować do innych pozawerbalnych typów komunikacji; zawsze będzie to twórcze nastawienie na komunikat, na jego wewnętrzną budowę. Dlatego też charakterystyczne staje się dla komunikatu poetyckiego uporządkowanie naddane, nadorganizacja znaczeń. Komunikat artystyczny kieruje uwagę odbiorcy na wewnętrzny porządek przekazu, ale również ma możliwość ześrodkowania wypowiedzi – dzięki funkcji emotywniej języka – na adresacie. Możliwe staje się w ten sposób wyrażenie postawy mówiącego wobec tego, co sam przekazuje. W funkcji emotywniej upatruje się inicjującą formę subiektywizmu dzieła sztuki, bez którego nie można by w ogóle mówić o istnieniu kina „elementów nacechowanych, znaczących”, kina „głębi” znaczeniowej.

Przedstawione wyznaczniki kina poetyckiego pozwalają reżyserowi filmowemu opowiadać historie z owym „półciemieniem niejasności”. Poetyckość sprzyja organizowaniu w tekście znaczeń, o których mówienie wprost wydaje się wręcz niewyobrażalne. O życiu, śmierci, wolności, równości, miłości najciekawiej i najdoskonalej – w kategoriach filmowych – mówi właśnie film poetycki. Wymienione pojęcia są na pewno tymi, których poznanie i rozważenie zbliżają człowieka do egzystencjalnej doskonałości. W filmie poetyckim można zatem znaleźć zwiłokrotnione rozumienie

doskonałości – tak natury tematycznej, jak i formalnej. O doskonałości egzystencjalnej, choćby *implicite*, mówi się w nim za pośrednictwem symbolu i metafory – powierników wielkiej poezji. Dlatego twierdzę, że najpełniejszą realizację twórczej doskonałości można odnaleźć w formie artystycznej kina poetyckiego. Choćby losem bohaterów filmu poetyckiego rządziła nawet nieograniczona przygodność, pewne jest, że nie będzie ona stanowiła o przypadkowości jego formy artystycznej. Rozmyty obraz, zatrzymanie kamery na konkretnym obiekcie powyżej rzeczywistego *quantum* czasowego czy „udziwnione” kąty widzenia – stosowane w konstruowaniu obrazu filmowego – nie świadczą o reżyserskiej niekompetencji. Przeciwnie, wszystkie obrazowe „udziwnienia”, które reżyser stosuje w tworzeniu swojego autorskiego kina, spełniają konkretną funkcję artystyczną. Stanowią potencjał znaczeń fantazyjnych, wieloznacznych, które mogą ulec odbiorczej konkretyzacji jedynie w bliskim doskonałości akcie komunikacyjnym – pomiędzy twórczym reżyserem a rozumiejącym swoistą „dziwność” kina poetyckiego odbiorcą.

Bogumiła Fiolek-Lubczyńska

ÜBER KUNSTLERISCHE FORM DES POETISCHEN KINOS –
THEORETISCHE REFLEXION

(Zusammenfassung)

Die Autorin schildert eine allgemein gehaltene Darstellung des Poetikbegriffs und stellt prüfende Erwägungen über künstlerische Vollkommenheit des poetischen Filmes an. Es wird auch von ihr das Phänomen des poetischen Kinos charakterisiert, das man in der Filmtheorie mit künstlerischer Verlautbarung, Subjektivierung und dem „Glauben an Bild“ assoziiert. Die im Artikel angestellte theoretische Reflexion wird durch die Wahl der Konzeptionen in bezug auf das poetische Kino von angesehenen polnischen Filmforschern erhellt.