

Bolesław W. Lewicki

Obrazowość poetycka : uwagi z pogranicza teorii poezji i filmu

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 32, 287-295

1976

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.

BOLESŁAW W. LEWICKI

OBRAZOWOŚĆ POETYCKA
UWAGI Z POGRANICZA TEORII POEZJI I FILMU

Na wstępie. Niejednokrotnie teoretycy filmu konstatawali zależność między filmem a innymi rodzajami sztuki rozważając, ile winna jest nasza najmłodsza muza swoim starszym siostrom. Między innymi Stefania Zahorska w swych *Zagadnieniach formalnych filmu* (1928) przeprowadziła wywód ekranowej symbiozy liryki i malarstwa. Przykładów przytoczyć można oczywiście więcej. Odwoływano się tu nawet do bardzo odległego antenata tego poglądu — mianowicie Lukrecjusza¹. Z jego traktatu *De rerum natura* wydobyto taki oto ustęp —

Teraz jak szybko obrazy lecą w przestrzenne dale,
Jaką ruchliwość mają, gdy przez powietrzne odmęty
Tak pędzą, że godziny zmieniają na momenty...
Oto, gdy jeden znika, drugi już w bieg skwapliwy
Goni i przez to zda się, że pierwszy ruchy zmienia.
Dodaj, że dzieje się to w połowie okamgnienia.
Tyle jest ruchliwości i razem rzeczy tyle,
Tak wielka ilość cząstek spada na każdą chwilę
Czucia, że ich wystarczy dla wszystkich naszych przeżyć...

Gdy uważnie raz jeszcze — i jeszcze raz — ten fragment odczytać, niechybnie odnajdzie się w nim wizyjną antycypację tego, co dziś znane jest powszechnie jako forma podawcza kina, jako ewenement telewizji — jednym słowem jako tzw. zjawisko ekranowe. Nie jest to pozbawione bardzo istotnego sensu, nie od dziś bowiem historycy sztuki umieszczają początki koncepcji samej sztuki ruchomych obrazów na długo przed wynalazkiem kinematografu Edisona, Prószyńskiego czy braci Lumière. Od historycznego sean-

¹ A. Międzyrzeczki, *Poezja dzisiaj*, Warszawa 1964, s. 245.

su kinowego w dniu 28 grudnia 1895 roku w Grand Café przy Boulevard des Italiens w Paryżu minęły długie lata, a kinematografia zdołała przerodzić się w telewizję, nie tracąc zresztą swej niezależności widowiskowej. Filmologia zajmuje się teraz coraz częściej i coraz gruntowniej tym wszystkim, co w obu potężnych nurtach dzisiejszej kultury, w kinie i telewizji, jest wspólne i istotne. Elementem tym o znaczeniu fundamentalnym okazuje się właśnie, przeczute ongiś przez Lukrecjusza — tak zwane zjawisko ekranowe. Jednakowe i tożsame dla fotooptycznej projekcji kinowej i dla elektronicznej struktury funkcjonowania kineskopu. Gdy zjawisko ekranowe odbierane jest w ramach przeżycia estetycznego i gdy jest analizowane w trakcie operacji badawczej, nasuwają się nieodparcie pewne pokrewieństwa artystyczne. Wbrew pozorom i powierzchownym mylnym opiniom — wcale nie z teatrem ani malarstwem, ani nawet z powieścią, choć adaptacje nowel i powieści najczęstszym są pokarmem aktywności kina i telewizji. Są to pokrewieństwa inne.

Pół wieku temu (w roku 1924, kiedy to ukazała się *X Muza*, jedno z najznakomitszych dzieł filmoznawstwa, nawet w skali światowej) Karol Irzykowski zauważył, że kinematograf „ma z umysłem ludzkim, którego jest projekcją, to wspólne, że jest szybki jak myśl”². To sformułowanie ma w dzisiejszej teorii filmu znaczenie kluczowe, tłumaczy bowiem wyrazową istotę montażu rozumianego jako metoda nadrzędna każdej wypowiedzi typu filmowego, jako swoista syntaktyka semiotyki filmu. „Szybki jak myśl”.

Irzykowski nie zostawił cytowanego sformułowania samotnie — w toku wszystkich swych filmoznawczych wywodów. Uczynił zeń również dla całej swej teorii określenie kluczowe. Powiedział zaraz obok: „Ujawnia się w kinie natura jakby bezimienna, naga, nie przykryta siatką pojęć ludzkich”. Jest to sformułowanie pozornie antyliterackie. Pozornie tylko, bo równocześnie — na tej samej stronie tekstu — kino jest nazwane „równoważnikiem myśli tak zmiennym i ruchliwym jak muzyka i poezja”. I znowu, tuż obok, nazwane jest „liryką ruchu”³. W innym rozdziale swej znakomitej książki, której całe pokolenia filmoznawców, również w Polsce⁴, ani nie doceniły, ani wręcz nie zrozumiały na równi z Eisensteinem czy Epsteinem, Irzykowski tak postawił sprawę, mówiąc o kompozycji treściowej dzieła filmowego w zasadzie,

² K. Irzykowski, *X Muza*, Warszawa 1957, s. 37.

³ *L.c.*

⁴ J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 2, Warszawa 1956, s. 348—353.

„poza tym wchodzą w moc wszystkie te same prawa treści, które obowiązują w poezji”⁵.

Filmologia ostatnich lat, bogatsza od dawniejszej, tej estetycznej tylko, o pojęcia znaku, wypowiedzi, informacji i struktury, materiałowo szersza o cały dorobek telewizji, coraz częściej wraca do sformułowań Irzykowskiego. Tym samym dzisiejszy filmoznawca wraca do określonych przez Irzykowskiego pokrewieństw kina. A więc — do poezji. A ta sprawa — niezależnie od puścizny teoretycznej Irzykowskiego — posiada swe wyraźne aspekty — teoretyczny, genologiczny i historyczny. A więc — o tych aspektach.

Aspekt teoretyczny. Irzykowski we wspomnianej *X Muzie* mówi, iż „w człowieku tkwi chęć oglądania rzeczy i spraw w oderwaniu od rzeczywistości” — i zaraz potem: „Kino jest takim filtrem rzeczywistości. Zmienia wszystko na widma”⁶. Stwierdzenie to ma charakter wyjściowy dla dzisiejszych rozważań i spostrzeżeń dotyczących zjawiska ekranowego. Niezależnie od trochę metaforycznego stanowiska Bazina i Kracauera (*flow of life*), widzących w filmie jedynie swoistą erupcję rzeczywistości jako takiej, artefakt filmowy jest w swej istocie (tworzywo materialne) tym, co fizycy nazywają widmem świetlno-akustycznym. Dotyczy to zarówno projekcji filmowej, jak i emisji telewizyjnej. W tych kategoriach rozpatrywany (a tylko te kategorie są autentyczne, nie przenośne) komunikat filmowy jest w istocie rzeczy fantomem — z jego zwiewnością i brakiem praw ciężenia. Nie jest samą rzeczywistością ani nawet jej pełnym analogonem. Dzięki prawom semiotyzującym montażu możliwe są w komunikacie filmowym każdego gatunku wszelkie możliwe zestawienia pojęciowe i przedstawieniowe („nieożydannyj styk” — powie Eisenstein). Gatunkowe tendencje tematyczne preferują często samo szukanie konsonansów formalnych i trwanie w rytmie — przed samą racją bycia zwierciadłem rzeczywistości. Film więc często — jeśli nawet odbija rzeczywistość — czyni to na sposób ballady lub wiersza opisowego. Czy znaczy to, że gorzej? Nie. Lepiej i głębiej — bo taka jest właśnie ontologia poezji. Ale o tym w konkluzji tego szkicu. Nie na darmo w swoim czasie *opojazowcy*, badacze języka poetyckiego u zarania naszego wieku — Szkwowski, Eichenbaum, Tynianow, Timoszenko, Jakobson — w pracach swych wszyscy prawie zawadzili o teorię filmu, chociaż im (jak u nas Irzykowskiemu) ówczesne pierwociny artystyczne kina niewiele jeszcze mogły dostarczyć materiału do uogólnień. Po latach poszukiwania te i fascynacje odezwą się u Jakobsona teoria

⁵ Irzykowski, *op. cit.*, s. 169.

⁶ *Ibidem*, s. 51—52.

metaforyczności i metonimiczności sztuki filmowej⁷. Dzięki nim właśnie — pionierom Opojazu, jak i dzięki Irzykowskiemu — możemy dziś naukowo rozpatrywać struktury i systemy znakowe sztuki filmowej w kategoriach im właściwych. A te każą częściej myśleć o poezji lirycznej, także o muzyce (jakże to bliskie dzięki wdzięcznej Euterpe, która patronuje poezji lirycznej grając na aulosie, i dzięki zakochanej Erato z kitarą w ręce) — częściej niż o powieści, uwikłanej w linearny, logiczny rytm *recit* czy *discours*. Częściej o wierszu niż o widowisku scenicznym, zawsze masywnym, pełnym oddechów ludzkich, tkanin i gratów.

„Stąd się styl osobny stwarza” — powiedziałyby Wyspiański. Epika filmowa (bo ona króluje w kinoteatrach) i widowiska telewizyjne odznaczają się (dzięki zasadzie montażu i dzięki fantomowości organicznej zjawiska ekranowego) swoistą lekkością, rytmicznością i melodycznością wcale nie przenośną. W tej sytuacji, typowej dla sztuki filmowej i jej zasad, nic dziwnego, że Eisenstein pisał swe scenariusze w postaci poematu, że mówione teksty filmu Alaina Resnais *Hiroshima moja miłość* uderzały poetycką sylabotonią, że opowieści ekranowe Pasoliniego i Bunuela przywodzą na myśl przede wszystkim skojarzenia z poezją. Andrzej Banach (*O snach i nowej sztuce*) wyprowadza poetyckie, liryczne wręcz predyspozycje sztuki filmowej z typowego dla niej jakoby oniryzmu. A więc — poetyka snu, a więc symbole sensne i przelewność obrazowa rzeczywistości przedstawianej (raczej w tym wypadku — przeżywanej). A więc znowu obraz filmowy nie krepowany żadnym *hic et nunc*. „Szybki jak myśl” — powiedział (jak już wspomniano) Irzykowski.

A s p e k t g e n o l o g i c z n y. Genologia filmowa spleciona jest dosyć ściśle z literacką. O ile w zakresie rodzajów (fabularystyka — dokument — kino poetyckie, niezupełnie szczęśliwie zwane też awangardowym) panuje jakaś stabilizacja, o tyle dziedzina gatunków stoi nieustannie otworem. Niektóre tylko, dodajmy, że nieliczne, jak np. western czy slapstick, zdołały utrzymać swą żywotność i ciągłość historyczną. Propozycje gatunkowe zgłosiła w swoim czasie — były to lata dwudzieste — tzw. pierwsza awangarda francuska. Niewiele z tego zostało się, chyba tylko same pojęcia „filmu czystego” i „filmu abstrakcyjnego”. Któż pamięta dziś opublikowane na początku lat trzydziestych na łamach „Linii” propozycje gatunkowe dla kina, sformułowane przez Jalu Kurka, podówczas autora awangardowego filmu pod tytułem *OR*, dla którego również brakło gatunkowego przydziału. Płaczą się więc po nazewnictwie krytyki filmowej różne nazwy w rodzaju

⁷ R. Jakobson, M. Halle, *Podstawy języka*, Wrocław 1964, s. 126 i nast.

„impresja”, „fabuła poetycka” — nazwy, które poza jednym przypisanym dziełem niczego w skali typologicznej nie oznaczają.

W praktyce więc stałych i codziennych kontaktów ze sztuką filmową funkcjonują określenia rodzajowe — „film fabularny”, „film dokumentalny” z nielicznymi tylko koncesjami na rzecz niektórych gatunkowych określeń, zaczerpniętych z arsenału tradycyjnego literaturoznawstwa — „kòmedia”, „reportaż”, „pastisz” itp. Zdarza się jednak coraz częściej, że dla niektórych dzieł filmowych — i to klasy bardzo wysokiej — brakuje odpowiadającej im kategorii genologicznej. Jak bowiem nazwać większość filmów Jancso lub Lamorisse'a? Czy określenie „kronika życia” lub nawet „poemat biograficzny” desygnuje w jakikolwiek sposób film Paradżanowa *Sajat Nowa*? Czym pod względem gatunkowym jest *Był sobie raz* Lenicy i Borowczyka? A nawet *Jak daleko stąd, jak blisko* Konwickiego — czyż nie domaga się wprost jakiejś odrębnej od typowych kategoryzacji gatunkowej?

Filmy *Waleria i tydzień cudów* oraz *Sindbad* utkane są pod względem formalnym ze specjalnego typu obrazów i dźwięków — jakby stworzone z poetyki snu. Jeśli przypominają cokolwiek, to chyba tomiki wierszy, gdzie ewokowany w słowach obraz rządzi się tylko prawami wyobraźni poety, gdzie nad logiką odbijania rzeczywistości górę biorą obrazowe racje, metafory czy metonimii. Film właśnie jest taki w swej istocie tworzywowej (to ważne!), jakby zawsze miał poddawać się prawidłom warsztatu poety-liryka. Czyż może być inaczej — wróćmy na chwilę do aspektu teoretycznego — w sztuce, której tworzywo materialne pozwala budować obrazy poetyckie, w sposób dla twórcy bardzo łaskawy, z fantomowych elementów widziadeł, odgłosów, słów i muzyki. W sposób dla twórcy łaskawy — to znaczy pozwalający mu, jak poecie ze słów i samej nawet faktury fonologicznej, tworzyć całości wyrazowe jego tylko koncepcji odpowiadające. Na tej zasadzie — sięgając po jakiś znaczący przykład — Wajda stworzył swoją prezentację (bo trudno tu mówić o inscenizacji) *Wesela* Wyspiańskiego. Było to wielkie osiągnięcie liryka.

Forma filmowa wynika ściśle — chciałoby się rzec, że wyłącznie — z natury filmowego tworzywa materialnego. Dlatego wszystkie nowatorskie ukształtowania zjawiska ekranowego ciążyły stale w stronę nowych form gatunkowych. Ponieważ jednak — jak to bywa wciąż w dziedzinie poezji lirycznej — jedna zmiana goni drugą i niewiele jest oznak stabilizacji, trudno tu o jakiś ład genologiczny. Do bogatego wachlarza kinowych form wyrazowych, pochodzenia technicznego, jak np. przekładnia czasu (ruch zwolniony, przyspieszony i cofnięty), telewizyjne doświadczenia dorzuciły nowe możliwości formalne — wśród nich znakomity

pomysł obrazu zatrzymanego w środku ruchu (tzw. stopklatka) oraz możliwości symultanicznego przekomponowania każdej powierzchni obrazu ekranowego za pomocą montażu elektronicznego. Tworzone za pomocą takich form utwory filmowe — i w kinie, i w telewizji — domagają się nowych określników genologicznych. Jakich? Wielki poeta ekranu René Clair powiedział:

Nie ma miejsca w filmie dla innej poezji, jak tylko dla poezji stworzonej przez sam obraz. Jest to poezja absolutnie nowa, której praw nie da się ustalić. Poezja rodzi się tu z rytmu obrazów... Moim zdaniem nie zawiera w sobie tyle heroiczno-komicznego liryzmu albo po prostu liryzmu, co bezsensowne ucieczki... nieprawdopodobne porwania... lub bezładna bieżanina Charliego, ściganego przez policjanta czy przez Los, która trwa właściwie tylko dlatego, że kiedyś się rozpoczęła. Wiele lirycznych wynurzeń poetów nie ma innej racji istnienia⁸.

Dziś, gdy twórczość onegdajszego demiurga prawie sztuki filmowej, właśnie Claira, zasnęła się nieco mgłą dawności, warto przypomnieć, że cytowane słowa powiedział twórca głośnego, w formie ekranowej wyrażonego manifestu dadaizmu zatytułowanego *Antrakt* (1924). Sztuce filmowej potrzebna jest nowa, odkrywczą, stanowczo pozaliteracką odwagę genealogiczną. Oto zadania dla filmoznawstwa.

A s p e k t h i s t o r y c z n y. Sprowadza się on do dwu przede wszystkim spraw: a) do tych wydarzeń artystycznych kinematograficznego pochodzenia, gdzie typ dzieła nie odpowiadał literackiemu zamierzeniu lub pierwowzorowi, b) do tych nurtów twórczości filmowej, które programowo zrywały z tradycyjną niewolą literacką wyrażoną przez dyktaturę pisanego scenariusza.

W pierwszym wypadku (lub wypadkach) film stawał się prototypem struktur epickich literackich, które przysły później. Czy pod wpływem kina? Bardzo prawdopodobne, że tak. Tak było z symultaniczną narracją *Nietolerancji* Griffitha, która odezwie się spóźnioną czkawką w drugim tomie *Dróg wolności* Sartre'a. Tak było też z *Obywatelem Kane* Orsona Wellesa, zapowiedzią nowych form pisarskich literatury powieściowej, tak było w wypadkach, gdy twórcy *nouveau roman* — pani Duras, pan Robbe-Grillet, nabierali rozpędu twórczego na planie filmowym jako scenarzyści przy Alainie Resnais, potem sami jako realizatorzy. Przykładów mnożyć można tu wiele — i wiele byłoby do podyskutowania. Sprawie tej poświęcił kilka tomów swej eseistyki Aleksander Jackiewicz, gromadząc na froncie walki o przewagi kinowo-literackie olbrzymią artylerię kilku kalibrów⁹. Nie ma więc potrzeby powtarzania jego znanych już z lektury argumen-

⁸ R. Clair, *Po namyśle*, Warszawa 1957, s. 78.

⁹ *Film jako powieść XX wieku*, 1968, *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, 1971, *Historia literatury w moim kinie*, 1974.

tów, tym bardziej że Jackiewiczza pasjonuje w poszukiwaniu pokrewieństw i różnic przede wszystkim epika powieściowa, ten szkic natomiast zajmuje się poezją liryczną jako dziedziną sztuki najbliższą klimatowi sztuki filmowej.

Pozostaje więc do wspomnienia sprawa druga — nurtów specjalnych. Antyliterackich, antyepickich, antydramatycznych. Zaczęło się — jak wiadomo z kart historii filmu — na początku lat dwudziestych. We Francji nazwano ten bunt malarzy, poetów i młodych filmowców awangardą — pierwszą, potem drugą. W Rosji radzieckiej rolę awangardowego buntu w kinematografii odegrała znakomicie grupa FEKS (Fabryka Ekscentrycznego Aktora) z Kozincewem i Traubergiem na czele. Zaczyn buntu poszedł z warsztatu teoretyków — wspomnianego poprzednio Opożaju. Awangarda francuska miała też swych teoretycznych prowokatorów czy prowodyrów. Germaine Dulac pisała o *Symfonii wizualnej*, Epstein o „liryzofii”. Ekspresjonści niemieccy z grupy „Der Sturm” zaskoczyli świat wyreżyserowanym przez Wienedo *Gabinetem doktora Caligari*. W rezultacie powstały filmy szukające partnerstwa (bo nie pierwowzoru, co ważne!) w poezji lirycznej i w malarstwie niefiguralnym, takie jak: wspomniany *Antrakt* René Claira, *5 minut czystego kina* jego brata Henri Chomette’a, *Balet mechaniczny* Legéra, *Symfonia diagonalna* Eggelina — no i rozślawiony jako swoisty manifest surrealizmu, głośniejszy w świecie od obu Bretonowskich, *Pies andaluzyjski* Buñuela (1929).

Gdy awangarda francuska w obu swych falach czy etapach wygasła, nie zniknął z historii filmu sam ruch awangardowy. Przeniósł swą główną kwaterę do Niemiec, potem do Stanów Zjednoczonych. Ruttman, Richter, Maya Deren — i tyle innych nazwisk twórców uprawiających programowo lirykę ekranową. Rozeszło się to zresztą po całym świecie (głośny Mac Laren to przecież Kanadyjczyk). Zresztą i w Polsce... Lenica, Borowczyk, Szczechura, Czekala, Szpakowicz, kilku jeszcze innych. Łódzka grupa tzw. Warsztatu Filmowego podejmuje pewne osiągnięcia i kierunki poszukiwań amerykańskiego undergroundu, którego protagonistami są Jonas Mekas i Andy Warhol. Tu jednak sprawa jest dosyć złożona. Ci undergroundowi rzekomi spadkobiercy poetyzowania Hansa Richtera i Mayi Deren mają już swe inne założenia i drogi poszukiwań twórczych. Dotyczy to również wspomnianej grupy łódzkiej. A jednak jest to droga poezji. Tak rozumie to monografka nowej sztuki, wraz z filmowym undergroundem (z grupą łódzką również):

Poezja — jak malarstwo — nie oczekuje masowej widowni. Ale Poezja — jak protest-songi, jak teatr Brooka i Schumana, jak film zaangażowanych autorów — może mieć przenikliwą świadomość celów, którym

służy, celów nie mniej jasno określonych i nie mniej precyzyjnie obliczonych w światopoglądowy dyskurs z odbiorcą...¹⁰

Jest to w filmowym nurcie poetyckim akcent nie tyle nowy, ile specjalnie akcentowany — zaangażowanie społeczne i chęć kontaktu z odbiorcą. Nawet jeśli nie jest on tak masowy i liczny, jak w kinach i jak przed telewizorami. A więc film jak poezja...

P r ó b a k o n k l u z j i. Wszechobecny w nowoczesnym myśleniu filmoznawczym autor *X Muzy* tak oświadczył na jej kartach —

Dotychczasowe kino jest pasożytem poezji i zużywa ogromne jej zapasy. Poezja wszędzie przygotowała mu serca i umysły — i teraz kino może już tylko z lekka potrącać gotowe kompleksy wzruszeniowe, może się ślizgać po wierzchu, a widz wszystko rozumie — i nawet rad jest tym podrażnieniom. Stąd powstało mniemanie, że kino jest sztuką od razu ekspresjonistyczną...¹¹

Powiedziane to zostało, przypominam, przeszło 50 lat temu. Ekspresjonizm jest już tylko pojęciem historycznym — a przecież potem przez wiele lat mówiło się, że film jest sztuką w istocie swej surrealistyczną. Doświadczenia ostatnich dziesięcioleci — dwóch, trzech — odszukały inne jeszcze kierunkowe właściwości filmu kinowego i filmu telewizyjnego. Bardziej nowoczesne w rozumieniu kultury i wysuwające inną pozycję dzieła filmowego — jako tekstu kulturowego przede wszystkim, jako aktu komunikacji międzyludzkiej w drugim zaraz rzędzie. Albo nawet równorzędnie.

Olbrzymią rolę w nowych aspektach pokrewieństw między poezją a filmem odegrał olbrzymi społeczny rezonans przyzwyczajenia do poezji mówionej (rewolucja literatury mówionej, którą podjęło i wygrało w naszym wieku radio), a nawet recytowanej w sposób estradowy, gdy widać osobę recytatora. Tego dokonała telewizja ze swymi widowiskami i recitalami poetyckimi. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że telewizyjne emisje poświęcone poezji mówionej, tej literackiej, przybierają widomy kształt filmów poetyckich, często jakby odpisanych z dorobku awangardy filmowej czy też filmowego udergroundu. Tu drogi współbiegające obu spokrewnionych sztuk zeszyły się w jedno.

Pozostaje jeszcze jeden aspekt sprawy — mianowicie rola sztuki, szczególnie poezji, w naukowym widzeniu kształtu świata. Nauki ściśle widzą tu własne korzyści i uwarunkowania. Poeta intuicyjną penetracją świata wyprzedza często biologa, chemika i fizyka z ich naukowym aparatem poznawczym. Oto co mówi o tej sprawie Henri Van Lier:

¹⁰ U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973, s. 296.

¹¹ Irzykowski, *op. cit.*, s. 213.

Sztuka jest prawie zawsze prekursorką i w żadnym wypadku nie zadawała się „transponowaniem” techniki i nauki. W swej ambicji tworzenia fragmentów świata, które byłyby światem same dla siebie, może ona wyrazić tę samą wizję rzeczy, wyzyskać te same schematy operacyjne, co maszyna lub równanie — i sądzimy, że tak właśnie ma się rzecz współcześnie — lecz czyni to zarazem tak, że nie można powiedzieć, skąd pochodzi inicjatywa, że nie można mówić o zapożyczeniu... To, co nastąpi, będzie wzajemnym oświetlaniem się dwóch rzeczywistości, które objawiają — każda na swoim terenie — to samo ujęcie człowieka, natury i ich wzajemnych powiązań¹².

Tyle o sprawie poezji i filmu mówi nauka, tyle potwierdzają fakty. Sprawa jest pod względem penetracji badawczej jeszcze dziewicza. Dlatego każda prawie uwaga sformułowana w tym szkicu jest propozycją badawczą. Zarówno dla filmowców, jak i dla badaczy literatury. Interes poznawczy jest absolutnie wspólny.

Jakąż można konkluzję końcową wysnuć z tych rozważań? Tę oto chyba — wywiedzioną z mitologii. Jak król Midas, któremu wszystko, czego tknął, zamieniało się w złoto, tak i film... Wszystko, czego się tknie, ze względów formalnych może być poezją. Często jest nią naprawdę.

¹² H. Van Lier, *Nowy wiek*, Warszawa 1970, s. 173.