

Marek Hendrykowski

Norwid u Wajdy : o roli motta poetyckiego w "Popiele i diamencie"

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (57), 151-159

1981

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.

zdecydowanie na niekorzyść Sartre'a. Natomiast problemy człowieka jako bytu ludzkiego rozpatrywanego dla siebie (choć oczywiście na gruncie bytu-w-świecie, będącego rzuconością człowieka w świat) w kategoriach ontologicznych okazują się wręcz niemożliwe do takiego rozpatrzenia z uwagi na założony dualizm kategorii bytowych.

Jerzy Bukowski

Norwid u Wajdy O roli motta poetyckiego w „Popiele i diamentcie”

Zjawienie się napisu we współczesnym filmie dźwiękowym nikogo dzisiaj nie zdumiewa. Równocześnie jednak napis filmowy nie jest tym samym napisem, do którego przyzwyczaiło odbiorcę kino nieme. Przeszedł on długą, skomplikowaną ewolucję. W okresie wczesnodźwiękowym uznany za środek zbędny i anachroniczny zjawiał się na ekranie bardzo rzadko, a jego specjalizacja z reguły obejmowała funkcje pomocnicze. Dominowała wówczas niepodzielnie wypowiedź dźwiękowa. Napis zdawał się być możliwością wyrazu przewyciężoną i pozbawioną jakiegokolwiek perspektywy na przyszłość.

Pierwszy ważny sygnał późniejszego przełomu przyniósł w tym względzie *Obywatel Kane* Orsona Wellesa. W istocie utwór ten nie tyle z napisem „eksperymentował”, ile ponownie odkrywał jego ekranowe właściwości. Decydującą rolę odegrała tu nowa zasada strukturalna, zapewniająca napisowi charakter integralny w obrębie dźwiękowej wypowiedzi filmowej. Kino wczesnodźwiękowe próbowało napis generalnie odrzucić jako przeżytek epoki niemej. W filmach mówionych ma on wręcz sankcję anachronizmu. W utworze Wellesa (1941 r.) napisy wewnątrzjęciowe i międzyjęciowe zjawiają się nieoczekiwanie często, jakby na przekór dawniejszym uprzedzeniom konkurując funkcjonalnie ze słowem mówionym.

Po raz pierwszy na taką skalę napis okazuje się w filmie dźwiękowym środkiem wyrazu w niczym nie „gorszym”, lecz po prostu innym od wypowiedzi mówionej. Dzięki umiejętnej aranżacji słowa mówionego i pisanego uruchomiona zostaje *alternatywa* współwystępowania tych elementów na ekranie, ich łącznego użycia — alternatywa, której nie chciała dostrzec i nie umiała wykorzystać kinematografia wczesnodźwiękowa. Odkrywając na nowo możliwości wyrazowe napisu *Obywatel Kane* przywraca równocześnie sztuce

filmowej utracone poczucie ciągłości historycznej w odniesieniu do epoki kina niemego.

Aby właściwie ocenić oryginalność rozwiązania artystycznego, które zrealizowane zostało w *Popiele i diamentach* przez Andrzeja Wajdę, należy przywołać jeszcze jeden istotny kontekst. Chodzi o sposób wykorzystania materii słownej na ekranie charakterystyczny dla poetyki kina neorealistycznego. Sposób ten sięgał konsekwentnie do tych słownych środków filmowych, które wydawały się w ówczesnym stadium rozwoju świadomości filmowej najdalsze od efektu „konwencjonalności”. Cała kwestia wiąże się ściśle z poetyką odbioru filmowego.

Walor „naturalności”, tzn. statusu komunikacyjnego wolnego w świadomości odbiorczej od wszelkiej konwencji, ma w filmie neorealistycznym głównie synchroniczna mowa postaci oraz uprzedmiotowiony obiekt słowny, oddający nie inscenizowany (w założeniu)¹ charakter świata przedstawionego. Tak właśnie funkcjonują: przydrożna plansza reklamowa „Daleko zajdziesz w butach Faity”, przed którą przystaje mały bohater *Cudu w Mediolanie* Zavattiniego — De Siki, uliczne plakaty z innego słynnego filmu tych autorów *Złodzieje rowerów*, podmiejski neon w *Pijanym aniele* Akiry Kurosawy oraz gazeta z zakreślonym ogłoszeniem o pracy w filmie Giuseppe de Santisa *Rzym, godzina 11*.

Pozostałe słowne konwencje filmowe podlegają w filmach neorealistycznych nie tyle zasadzie optymalnej redukcji, sporadycznie występują bowiem niemal wszystkie i to nawet w najbardziej reprezentatywnych utworach tego kierunku, ile zabiegowi konsekwentnej *neutralizacji* odbiorczego wrażenia udziału znaku². Zabieg ów sprawia, iż w procesie odbioru ma się z reguły do czynienia ze starannie „przezroczystym” komentarzem narracyjnym wygłaszanym zza kadru, ledwie zauważalnymi w swojej możliwie najbardziej „przezroczystej” obecności ekranowej tekstami napisowymi itd. Charakterystyczna dla poetyki neorealizmu skłonność do korzystania z elementów słownych, które sugerują swoim istnieniem ekranowym naturalną przynależność do prezentowanego świata, pociąga za sobą proces odwrotny, mianowicie eliminowanie z rzeczywistości przedstawionej wszelkich zjawisk językowych uchodzących w ówczesnej świadomości kulturowej za „literackie” bądź „teatralne”. Niezmiernie rzadko przedostają się na ekran kwestie słowne wolne od związków ze stylem potocznym, a jednym z najbardziej

¹ Zastrzeżenie takie czynili wielokrotnie badacze neorealizmu, wyławiając w manifestacjach artystycznych tego kierunku istotne różnice między poetyką sformułowaną a poetyką immanentną.

² Pojęcie neutralizacji wrażenia znaku nie oznacza bynajmniej zerwania z wszelkim znaczeniem. Zabieg ten stwarza jednak w odbiorze iluzję całkowitej „przezroczystości” świata znaków filmowych wobec denotowanej przez nie rzeczywistości.

kardynalnych błędów aktorstwa neorealistycznego jest wygłaszanie tekstu dialogu w sposób zbliżony do konwencji mowy scenicznej.

Nawiasem mówiąc, nie tylko w filmach neorealistycznych, lecz także w wielu innych systemach organizacji wypowiedzi filmowej słowo potoczne może się w niektórych kontekstach wyrażać poetycko. I odwrotnie, bywa też niekiedy, że słowo silnie nacechowane literacko zatracą na ekranie właściwe sobie cechy, dążąc przekornie do możliwie pełnego „rozplynięcia się” w żywiole potoczności³. Tak dzieje się w mistrzowskim *Cudzie w Mediolanie*, gdzie potoczna mowa biedaków i pseudoliteracki kicz napisów reklamowych czy tekstów piosenek wiodą z sobą ironiczny dyskurs. Opozycja między mową potoczną a literacką, reprezentowaną w tym filmie także przez epicki komentarz narratora zza kadru, osiąga niekiedy w utworach filmowych kręgu neorealizmu znacznie wyższy stopień funkcjonalnego złożenia, niżby się mogło na pierwszy rzut oka wydawać.

Obywatel Kane jest pierwszym filmem dźwiękowym, który rozproszone *chwyty graficzne i akustyczne*, służące wkomponowaniu słowa w wypowiedź filmową, poddaje integracji i łączy w określony system możliwości. Neorealizm nie tylko zna już dobrze alternatywę wyboru między słowem widzianym a słyszonym, lecz również potrafi ją twórczo zaadaptować dla własnych celów. W granicach neorealistycznej poetyki i dzięki jej oddziaływaniu słowo mówione przestaje funkcjonować w filmie jako środek wyrazu obdarzony walorem „nowoczesności” i „jedynie atrakcyjny”, podobnie jak użycie napisu nie uchodzi już za filmowy anachronizm. Akustyczny i graficzny wariant przekazu słowa zyskują partnerski status. Napis i mowa nastawiają się teraz jakby na skrajną specjalizację pełnionych funkcji. Konfrontują się też ustawicznie na różnych polach gry komunikacyjnej, sprawdzając wzajemnie celowość swoich zastosowań.

Badaczom określanym mianem gramatyków filmu zawdzięczamy ciekawe spostrzeżenie dotyczące „magicznych”, jak je niekiedy nazywano, właściwości wyrazowych napisu filmowego. Mechanizm prawidłowości występującej w procesie odbioru polega na tym, że ilekroć na ekranie zjawia się napis, choćby nawet sformułowany w języku zupełnie nie znanym i obcym widzowi, tekst tego napisu zostanie dostrzeżony i odczytany przez odbiorcę. Dodajmy, bez względu na to, czy zaakcentowano jego obecność oddzielnym chwy-

³ Na podobnie „dwubiegowy” charakter słowa filmowego natrafić można również w utworach nowofalowych (np. *Do utraty tchu* Godarda), w filmach „szkoły czeskiej” (np. *Miłość blondynki* Formana), a także w kinie lat siedemdziesiątych (z przykładów polskich zwłaszcza utwory Krzysztofa Zanussiego oraz Marka Piwowskiego).

tem kompozycyjnym, czy też zrezygnowano z wszelkiego uwydatnienia.

„Napis w filmie — pisze Jerzy Płażewski — działa jak magnes. Każdy napis zarejestrowany w filmie zostanie na pewno przeczytany przez widzów, choćby ze szkodą dla śledzenia akcji, nawet jeśli nie został podkreślony najazdem kamery ani szczególnie uwydatniającą kompozycją kadru”⁴.

Rozpatrywane w perspektywie procesu komunikacji filmowej „magiczne” właściwości napisu zjawiającego się na ekranie można określić w przesłankach całkiem racjonalnych. Nie chodzi o sam tylko fizjologiczny mechanizm postrzeżeń, choć jego udział jest tutaj naturalnie istotny. Decydujące znaczenie mają jednak określone prawidłowości kulturowe. Zaczynijmy od tego, że uwaga widza koncentruje się podczas odbioru filmu odpowiednio do sposobu, w jaki została zaprojektowana przez daną sytuację komunikacyjną. Im, *mniej informacji* ma więc on w określonym momencie o świecie przedstawionym, im bardziej jest w nim zagubiony (tak np. formuje się dramatyzm towarzyszący wyszukiwaniu napisów w scenach wędrówki labiryntem kanałów ze znanego filmu Wajdy), tym intensywniej skupia się jego uwaga na dostrzeganych, niekiedy ledwie zauważalnych na ekranie napisach.

Również druga z działających w tym procesie współrzędnych ma charakter stały. Chodzi o *efekt kontrastu*, który wywołuje każdorazowo zjawienie się napisu w utworze kinematograficznym. Efekt ten należy traktować nie tylko jako samo wyodrębnienie alfabetycznego obiektu pisma w świecie innych przedmiotów widzialnych, lecz uwzględniając generalną różnicę kodów, należy pamiętać ponadto o udziale dalece uniwersalnej, związanej nie tylko z filmem, konwencji kulturowej. To właśnie jej działanie sprawia, że każdy napis umieszczony w polu naszej percepcji staje się natychmiast *obiektem do odczytania* i niezawodnie zostanie odczytany przez widza kinowego, nawet jeśli jest sformułowany w obcym, nie znanym języku.

Wynikające z tego praktyczne korzyści znane były realizatorom filmowym od dawna. Zbiór przykładów, jakie można by wskazać w filmach Mélièsa, Chaplina, Keatona, twórców awangardy radzieckiej i francuskiej oraz innych, stanowi tu z pewnością egzemplifikację dostatecznie reprezentatywną. W kinie dźwiękowym, wyłączywszy lata bliskie przełomowi, obecność tekstu napisowego nie ulega, jak mogłoby się na pozór wydawać, jakiemuś radykalnemu ograniczeniu. Napis nadal znajduje w wypowiedziach filmowych najróżniejszego typu częste zastosowanie, fenomen jego wyrazistości ekranowej nie słabnie, a strona funkcjonalna dzięki poniekąd

⁴ J. Płażewski: *Język filmu*. Warszawa 1961, s. 366.

konkurencyjnemu statusowi słowa mówionego osiąga niekiedy bardzo wysoki stopień precyzji komunikacyjnej⁵.

Przykładem w pełni potwierdzającym powyższe spostrzeżenie jest m. in. *Popiół i diament* Andrzeja Wajdy, a ściślej oryginalne, przeprowadzone z niezwykle subtelnym wyczuciem inscenizacyjnym zabiegi wokół adaptacji motta poetyckiego powieści dla potrzeb konstrukcji filmu. One też staną się tutaj przedmiotem analitycznych rozważań. Dodajmy, że efekty znaczeniowe tego złożonego procesu były już wcześniej analizowane przez Jurija Łotmana w książce *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*⁶.

Tradycyjna droga postępowania adaptacyjnego, w pełni uprawniona i wielokrotnie wykorzystywana wcześniej przez twórców filmowych, polegałaby tu po prostu na swoistym przekalkowaniu porządku konstrukcji literackiej. Adaptator powinien więc wmontować tekst wiersza oraz nazwisko autora na początku filmu, zazwyczaj bezpośrednio po czołówce, używając do tego celu nakładanego bądź międzyującego napisu. Reżyser *Popiołu i diamentu* jednak od takiej możliwości generalnie odstąpił. Nie zastosował też drugiego z możliwych tradycyjnie stosowanych chwytów, mianowicie wpisanania wiersza w porządek wypowiedzi którejś z postaci filmowych z jednoczesnym rezonansem w konstrukcji całego utworu. Rezonans taki zapewniał zwykle wybór odpowiednio eksponowanego „miejsca ważności” w strukturze kompozycyjnej filmu; porównaj dla przykładu zdanie-hasło „Są pociągi, na które się spóźnić nie wolno”, wypowiedziane przez nieznaną do Szczęsnego w kulminacyjnym momencie, jakim był finał części I *Celulozy* Jerzego Kawalerowicza. Rozwiązanie filmowe, które wybrał i z całą konsekwencją zrealizował Wajda, przedstawia się w najogólniejszym zarysie następująco:

Podczas nocnego spaceru po cmentarzu Krystyna i Maciek natrafiają przypadkowo na stary nagrobek z widniejącą na nim inskrypcją. Zaintrygowana dziewczyna próbuje głośno odczytać słabo widoczny napis i oświetlając go płomieniem zapałki mozolnie odszyfrówuje wierszowany tekst:

Coraz to z ciebie, jako z drzazgi smolnej,
Wokoło lecą szmaty zapalone;
Gorejąc nie wiesz, czy stawasz się wolny,
Czy to, co twoje, ma być zatracone?
Czy popiół tylko zostanie i zamęt,
Co idzie w przepaść z burzą? (...)

W momencie, gdy napis staje się dla niej całkowicie nieczytelny,

⁵ Analizę modelowych właściwości komunikacji za pośrednictwem napisu zawiera artykuł J. Lalewicza *Napis i wypowiedź*. „Teksty” 1973 nr 1.

⁶ Tallin 1973.

stojący z boku i przysłuchujący się dotychczas Maciek niespodziewanie wywołuje z pamięci brakujący fragment wiersza, uzupełniając go nazwiskiem autora:

(...) czy zostanie
Na dnie popiołu gwiazdzisty
dyjament
Wiekuiętego zwycięstwa zaranie (...).

Całą scenę zamyka następujący dialog:

Krystyna — „To ładne... czy zostanie na dnie gwiazdzisty diament

... (zwracając się do Maćka): A czym my jesteśmy?”.

Maciek — (po chwili zastanowienia): „...Ty, na pewno diamentem”.

Dalsza rozmowa dotyczy rozterek wewnętrznych, jakie przeżywa Maciek, i rozmyślań obojga bohaterów na temat ich przyszłego życia.

Spróbujmy uchwycić najważniejsze skutki tak pomyślanej *aranżacji* napisu filmowego.

Jak się okaże, implikują one wspólnie zaskakująco rozległy horyzont relacji znaczeniowych towarzyszących temu elementowi.

1. Wykorzystany w konstrukcji powieści jako motto literackie ośmiowiersz Norwida w filmie *Wajdy* nie zjawia się, jak można by się tego spodziewać zgodnie z istniejącym zwyczajem adaptacyjnym, na początku utworu, lecz w części środkowej. W konsekwencji tej zmiany tekst wiersza traci swoją *inicjalną*, a więc uprzywilejowaną w hierarchii pozostałych elementów konstrukcyjnych, pozycję.

2. Przemieszczeniu temu sekunduje równocześnie bardzo istotna transpozycja Norwidowskiego cytatu z „zewnątrz” do „wewnątrz” konstrukcji całości. Dzięki temu zabiegowi przechodzi on w filmie gruntowną metamorfozę pierwotnego, tzn. powieściowego, statusu kompozycyjnego, wypadając z planu narracji, a wpisując się jak gdyby organicznie w plan świata przedstawionego. Odbiorca doświadcza więc jego ekranowego istnienia jako realnego *hic et nunc*, a nie jako abstrakcyjnego *semper et ubique*⁷.

3. Moment ten pociąga za sobą kolejne przewartościowanie funkcjonalne: słowa Norwida przestają być jedynie sfilmowanym tekstem, przeznaczonym do bezgłośnej lektury kinowej i arbitralnie narzuconym widzowi przez autora filmu jako usiłująca apriorycznie rozstrzygać o wymowie ekranowego komunikatu wstępna sentencja literacka. Zmieniają się natomiast w *element równorzędny* wobec wszystkich innych pierwiastków struktury znaczeniowej dzieła. Podkreśliśmy ponadto, że sam wiersz zjawia się na ekranie bynajmniej nie jako „obcy” cytowany tekst, lecz w postaci *uprzed-*

⁷ Por. obserwacje J. Lalewicza (*op. cit.*).

miotowionego napisu, bez reszty uwikłanego inscenizacyjnie w konkretną sytuację filmową. Historycznofilmowe współrzędne tego zabiegu wyznaczone są co najmniej przez dwie tradycje. Z poetyki kina neorealistycznego zaczerpnął Wajda predylekcję do „naturalnych” form obecności słowa na ekranie, górujących w wyrazie nad formami zbyt jawnie konwencjonalnymi. Z doświadczeń rodzimego kina pierwszej połowy lat pięćdziesiątych wywodzi się natomiast pamięć o tym, że słowa nie powinny arbitralnie narzucać sensów strukturze znaczeniowej filmu.

4. Warto w związku z tym podkreślić, iż filmowy podmiot *Popiołu i diamentu* manewruje ekranową obecnością wiersza Norwida w taki sposób, aby wydawała się ona w procesie odbioru możliwie najbardziej przypadkowa. Nagrobek z napisem zjawia się więc całkowicie przypadkowo na drodze dwojga bohaterów, a Krystynę równie przypadkowo zaciekawia wyryta na nim inskrypcja. Zabieg inscenizacyjnego upozorowania przypadku służy oczywiście dodatkowemu wzmocnieniu istotnego sygnału *nier arbitralności* użycia samego znaku w utworze.

5. W zastosowanej metodzie filmowego przekazu wiersza zwraca szczególną uwagę subtelna dwutorowość transmisji, która oparta została w projekcie inscenizacyjnym na zjawisku *interferencji* pisma i mowy jako obiektów ekranowych. Napis na nagrobku jest wprawdzie obecny na ekranie, ale widz ani przez chwilę nie odczytuje go samodzielnie. Tekst wiersza bowiem dociera do niego wyłącznie drogą audialną, tzn. za pośrednictwem głosu aktorów. Napis percypowany jest dzięki temu przez odbiorcę paradoksalnie: nie utartą i zwykłą drogą przekazu wizualnego, lecz w wersji wykonawczej przeznaczonej do słuchania.

6. W samym sposobie interpretacji tekstu wiersza przez aktorów zwraca uwagę znaczeniowótórcze potraktowanie przez inscenizatora zjawiska *szumu informacyjnego*. Zabieg ten w oryginalny sposób dramatyzuje formę przekazu. Zaintrygowana napisem Krystyna nie tyle czyta czy gładko recytuje wyryty na nagrobku wierszowany tekst, ile usiłuje go mozolnie odszyfrować sylaba po sylabie, wyraz po wyrazie.

Niewyraźny napis i nie do końca czytelny, wieloznaczny sens wiersza stają się w konsekwencji takiego „wykonania” coraz bardziej intrygujące nie tylko bezpośrednio dla niej samej, lecz również dla widza. Odmienność obu form przekazu — pisanej i mówionej — zyskuje tym sposobem dodatkowy wymiar estetyczny.

7. Wspomniano już uprzednio o tym, że możliwość wzrokowej lektury napisu-wiersza została w tym przypadku całkowicie odebrana widzowi przez podmiot czynności sprawczych. Zastosowany w filmie zabieg wygłoszenia wierszowanego tekstu przez dwoje aktorów stwarza całkiem nową szansę: pozwala mianowicie z całą intensywnością wydobyć *wewnętrzną dialogowość* tekstu Norwida. W swojej wersji ekranowej zostaje on jak gdyby w całości rozpisany na

głosy dwojga aktorów — konkretnych osób, toczących za jego pośrednictwem intymny dyskurs. Dokonuje się on przy jednoczesnym aktywnym udziale zorientowanego w sytuacji życiowej bohaterów odbiorcy. Rola słuchacza-świadka została zaprojektowana w tej scenie w sposób nie budzący najmniejszych wątpliwości. Jej projekt odbiorczy zakłada po prostu jego pełną emocjonalną obecność.

8. Zauważmy jeszcze jedną znamioną okoliczność towarzyszącą wykonaniu, a świadcząca o doskonałym słuchu poetyckim inscenizatora. Oto moment kulminacji dramatycznej związany z niemożnością dalszego odczytania tekstu przez Krystynę i zmianą podmiotu mówiącego nie zostaje ustalony dowolnie, lecz przypada w wygłoszeniu aktorskim dokładnie tam, gdzie główną cezurą dramatyczną (por. przejście między wierszem 6 a 7, w którym przypada pauza) wyznaczył także sam poeta. Odtąd, tzn. od słów „czy zostanie (...)”, mówi już słowa Norwida wyłącznie Maciek.

9. Tekst wierszowanego napisu nabiera również charakteru dialogowego w tym sensie, że potraktowany jako „*cudze słowo*” staje się on zagadkowym i wieloznacznym obiektem refleksji egzystencjalnej obojga bohaterów oraz pośrednio widza. Krystyna nieprzypadkowo powtarza więc w moment później jego fragment w sprozaizowanej już i fonetycznie uwspółcześnionej (w wierszu Norwida porbrzmiewa dawniejsza forma literacka „dymant”) wersji: „to ładne (...) czy zostanie na dnie gwiazdzisty diament?”. Maciek natomiast równie nieprzypadkowo odpowiada jej swoistym rozwinięciem słów wiersza: „(...) Ty, na pewno diamentem”.

10. Prozaiczne powtórzenia waloryzują dodatkowo tekst wiersza w granicach koncepcji estetycznej sceny. Sąsiedztwo mowy potocznej pozwala tym silniej uwydatnić jego poetycką strukturę: poezja i proza oświetlają się tutaj wzajemnie w coraz to nowych nawiązaniach semantycznych. Warto również zwrócić osobną uwagę na odmienny charakter całościowego kontaktu obu postaci z wierszem. Dla Krystyny stanowi on rodzaj zaszyfrowanej tajemnicy, którą usiłuje odczytać i przeniknąć. Dla Maćka jest raczej cytatem z jego młodzieńczej przeszłości wojennej. Wreszcie owe słowa wyryte na kamieniu są też po prostu przedmiotem należącym do świata kultury.

Zamykając w tym miejscu niniejszą analizę, wypada jeszcze tylko zaznaczyć, że spostrzeżenia odnotowane w punkcie ostatnim zawdzięcza ona wnikliwym obserwacjom Jurija Łotmana, zawartym w przywołanej wcześniej książce⁸.

Przykład znaczeniowoczej aranżacji wiersza-napisu w *Popiele i diamencie* jest niezmiernie intrygujący, ale i równocześnie bardzo nietypowy ze względu na poetycki charakter tekstu i wyjątkowe bogactwo zbioru jego filmowych relacji. Nie wszystkie wy-

⁸ Łotman: *op. cit.*, s. 51—52.

wiedzione tutaj znaczenia muszą się też aktualizować w procesie indywidualnego odbioru z równą intensywnością, aby sens przywołania Norwidowskich słów w tym filmie mógł się ogólnie zrealizować w świadomości widza.

Problematyka udziału tekstów poetyckich lub ich fragmentów w strukturze dzieła filmowego stwarza dla poetyki odbioru osobne zadanie badawcze. Wchodząc w określone relacje z kontekstem filmowym, utwory poetyckie uzyskują na ekranie nowy sens. Sens ten bywa z reguły wypadkową ich znaczeń autonomicznych oraz znaczeń niesionych przez strukturę filmową, w której uczestniczą, ale wiąże się także ściśle ze specyfiką formy ich ekranowego przekazu. Inaczej moduluje więc znaczenie takiego cytatu głos zza kadru, inaczej napis międzyujęciowy albo wewnątrzujęciowy, a jeszcze inaczej wykonanie aktorskie wpisane wprost w mowę postaci itp. Umiejętne skorelowanie tych wektorów, będące sprawą indywidualnej inwencji autorskiej, przynieść może jak w omawianym przypadku znakomite rezultaty artystyczne.

Użycie motta literackiego w filmie, chwyt zdawać by się mogło doszczętnie zbanalizowany i anachroniczny, nie jest wykluczone także w filmie współczesnym. O tym, że wykorzystanie tego chwytu na nowej zasadzie konstrukcyjnej może się okazać w efekcie niezwykle nośne znaczeniowo, przekonuje młodsza o piętnaście lat od *Popiołu i diamentu Iluminacja* Krzysztofa Zanussiego. Mówiąc to, mam oczywiście na myśli wygłoszony na samym wstępie do filmu, ujęty w lapidarną formę krótkiego wykładu, komentarz prof. Władysława Tatarkiewicza dotyczący filozoficznych źródeł tytułowego pojęcia. Byłby to jednak punkt wyjścia do całkiem osobnej analizy.

Marek Hendrykowski