

JANUSZ PLISIECKI

JĘZYK FILMU I JEGO MOWA

Film oddziałuje za pomocą obrazów, układów linii i barw, poprzez dialogi i muzykę – wszystkie te środki i sposoby wypowiedzi są stosowane jednocześnie, jakby stopione w jedną całość. Szczególną jednak i główną cechą filmu jest ruch. Ruchome są poszczególne obrazy na ekranie. Porusza się także kamera, która dokonuje zdjęć obrazów z różnych punktów widzenia. Istnieje ruch obrazów między sobą i po sobie.

Reżyseria filmu polega na umiejętności czytelnego opowiadania wydarzeń rozgrywających się w czasie i przestrzeni za pomocą odpowiednio użytych środków wyrazowych i dźwiękowych¹.

SPOJRZENIE NA FILM

Definiowanie filmu jest zadaniem trudnym ze względu na jego złożony charakter, jednoczenie przeciwstawieństw i ciągle otwarte perspektywy rozwoju.

Wszechstronność filmu jest zastanawiająca, gdyż jako autonomiczna dziedzina sztuki ma własne, sobie właściwe środki wyrazu i sposoby interpretacji. Jest także środkiem przekazu dla innych dziedzin sztuki. Jest również rozrywką masową i wreszcie – dokumentem o pewnej naukowej wartości. We wszystkich ewentualnościach mamy do czynienia ze światem w obrazach, odtworzonym za pomocą wyspecjalizowanej aparatury².

Prof. dr hab. JANUSZ PLISIECKI – kierownik Zakładu Pedagogiki Kultury w Instytucie Pedagogiki na Wydziale Pedagogiki i Psychologii UMCS; adres do korespondencji: ul. Narutowicza 12, 20-004 Lublin; e-mail: janusz.plisiecki@gmail.com

¹ A. Helman. *Słownik pojęć filmowych*. T. 1. Wrocław 1991.

² A. Gwóźdź. *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*. Kraków 2003.

Film jako wyraz współczesnej kultury tym różni się od pozostałych sztuk, że w swych obrazach wiernie odtwarza świat rzeczywisty. Trzeba zawsze pamiętać, że jakkolwiek reżyser ingeruje wielokrotnie w proces powstawania swojego dzieła, to między jego myślą a skończonym filmem staje zawsze aparatura techniczna. Powstaje ono w zawiłym i długim procesie technicznym, zanim w ostatecznym kształcie ujrzy je widz. Film więc jednoczy sztukę i technikę. Celem reżyserów realistów jest przedstawienie rzeczywistości zgodne z prawdą. Reżyserzy kreacjoniści analizują i interpretują rzeczywistość, nierzadko ją deformują dla określonych celów. Realizm i kreacja nie występują w filmie fabularnym w konwencji czystej. Prawie zawsze współistnieją i mieszają się ze sobą.

Spojrzenie na film zależy od punktu widzenia, jest subiektywne, a więc różnorodne. Przeciętny widz szuka w nim rozrywki. Naukowiec patrzy z perspektywy określonej wiedzy, której się poświęca.

W niniejszym artykule chcemy spojrzeć na film pod kątem odrębności jego środków wyrazu, czyli tak zwanego, umownie, języka filmu³.

FILMOWE ŚRODKI WYRAZU ZWIĄZANE Z TECHNIKĄ

Dla operatora, kierującego pracą kamery, przedmiotem zainteresowania jest otaczająca nas rzeczywistość. Technika i rzeczywistość decydują o podziale środków wyrazu. Na język filmowy zostaje przetłumaczone wszystko, co jest w otaczającej rzeczywistości widzialne i słyszalne⁴.

Najmniejszą jednostką w filmie zawierającą ruch i dającą się wyodrębnić jest ujęcie. Kilka lub kilkanaście ujęć tworzy scenę. Kilka scen składa się na sekwencję. Odległość między kamerą a filmowanym przedmiotem określa się terminem plan. Ujęcie może być filmowane w jednym planie lub w kilku planach. I tak plan ogólny ma zadanie informacyjne; reżyser stara się w nim dać możliwie pełny obraz zjawiska. Plan pełny przedstawia całą postać ludzką w powiązaniu z jej otoczeniem. W planie amery-

³ Termin „język” w odniesieniu do filmu stosujemy umownie. Najstarsza i powszechnie rozumiana treść pojęcia ogranicza się do twórczości piśmienniczej. Język jest tworem społecznym. Jest systemem znaków, służącym do porozumiewania się w obrębie danej społeczności. Jednolitość języka jako systemu abstrakcyjnego podkreślali strukturaliści. Dla młodogramatyków język stanowił zjawisko indywidualne. Najnowsze kierunki lingwistyczne podkreślają konieczność rozróżnienia w języku elementów wspólnych wszystkim członkom danej społeczności i elementów charakterystycznych tylko dla niektórych jej grup, a nawet jednostek. Por. *Encyklopedia języka polskiego*. Wrocław 1992 s. 133.

⁴ J. P ł a z e w s k i. *Język filmu*. Warszawa 2008.

kańskim koncentrujemy uwagę na samym człowieku, którego postać jest widoczna od kolan na tle dekoracji. Zbliżenie ma duże wartości poznawcze, ponieważ pozwala odkrywać nowe ujęcie postaci i przedmiotów. W półzbliżeniu oglądamy postać ludzką od połowy. Stosowanie różnych planów ma uzasadnienie psychofizjologiczne, gdyż w rzeczywistości oglądamy świat z różnego dystansu. Zmiana planów ma również znaczenie estetyczne, każdy bowiem artysta widzi świat indywidualnie, a dokonywany przezeń wybór fragmentów decyduje o przyszłym jego dziele.

Spojrzenie kamery na świat nie ogranicza się tylko do planów; ważne są także jej punkty i kąty widzenia. W filmie spotykamy spojrzenie kamery z góry, z dołu i z ukosa. Spojrzenie z góry zwiększa obszar widzenia; spojrzenie z dołu wyolbrzymia i nadaje ujęciu charakter monumentalny; spojrzenie ukośne w pewnym sensie deformuje rzeczywistość i wprowadza moment niecodzienności. Lekkie, łatwe do przenoszenia kamery dostarczają nowych środków wyrazu, ponieważ zapewniają swobodę ruchów przy wykonywaniu zdjęć. Wyróżniamy następujące ruchy kamery: panoramę, jazdę i jazdę połączoną z panoramowaniem. W akcji panoramowania głowica statywu kamery umożliwia obroty poziome i pionowe. Przy powolnej i pełnej panoramie kamera zatacza krąg, ukazując niezwykłą sytuację, np. w *Balladzie o żołnierzu* Grigorija Czuchraja. W czasie najazdu lub odjazdu kamery zmienia się wielkość planu. Kamera rejestruje obrazy w konkretnej, zmieniającej się przestrzeni, gdyż może poruszać się w rozmaitych kierunkach i z różną szybkością. Robert J. Flaherty, ojciec filmu dokumentalnego, w trosce o realizm posłużył się w filmie *Nanuk Eskimos* jazdą kamery, utrwalając rzeczywistość wielowymiarowo. Są takie typy jazdy kamery, w których dominują funkcje ekspresyjne, gdy najazd w sposób nagły, często szokujący, podkreśla znaczenie jakiegoś detalu. Walter Benjamin tak charakteryzuje operatywność kamery:

W zbliżeniu rozrasta się przestrzeń, w zdjęciach zwolnionych rozciąga się ruch. W powiększeniach chodzi o wydobywanie całkowicie nowych ukształtowań strukturalnych materii, a w zdjęciach zwolnionych ważne jest wykrywanie w znanych ruchach takich, których zupełnie nie znamy. Kamera wkracza ze swymi środkami pomocniczymi w postaci spojrzeń z dołu lub z góry, przerw i wyodrębnień, zwolnień i przyspieszeń, powiększeń i zmniejszeń. Kamera wtajemnicza nas w pozostające poza świadomością zjawiska optyczne, tak jak psychoanaliza w podświadome popędy⁵.

⁵ W. Benjamin. *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*. W: A. Helman (red.). *Estetyka i film*. Warszawa 1972 s. 168.

Montaż w znaczeniu dosłownym polega na łączeniu planów ze sobą, w znaczeniu szerszym jest to podstawowa metoda twórczości filmowej⁶. Montaż polega na cięciu i sklejanu odcinków taśmy filmowej lub nagrania cyfrowego. Cięcie dzieli zarejestrowany materiał na fragmenty, które można sklejać według koncepcji przyjętej przez twórcę, ta zaś decyduje o budowie i stylu dzieła. Poprzez zestawianie niezależnie od siebie sfotografowanych ludzi, przedmiotów i krajobrazów montaż umożliwia poszukiwanie nowych wartości plastycznych, poetyckich, a nawet filozoficznych. Montaż równoległy, wykorzystujący zasadę kontrastu i podobieństwa, pozwala na wprowadzenie w jednym utworze kilku wątków. Dzięki montażowi możliwe stało się włączenie w filmową terażniejszość wydarzeń rozgrywających się w przeszłości, czyli retrospekcja, jak w *Nocach i dniach* Jerzego Antczaka. W nowej praktyce współczesnego montażu tzw. głębia ostrości polega na tym, że węzłowe punkty akcji montuje się nie w następstwie czasowym, w kilku ujęciach, lecz w jednym ujęciu kilku planów; zamiast następstwa obrazów mamy ich rozbudowę w głąb, co umożliwia wierne przenoszenie rzeczywistości na ekran, jak np. w filmie *Obywatel Kane* Orsona Wellesa.

FILMOWE ŚRODKI WYRAZU ZWIĄZANE Z MATERIAŁEM

Pozostawiając teoretykom filmu klasyfikację i szczegółowe omówienie typów montażu, przechodzimy do spraw bardziej nam bliskich i potrzebnych, a mianowicie do filmowych środków wyrazu związanych z materiałem.

Światło odgrywa w filmie rolę konstytutywną, jest bowiem związane z jego istotą. Wpływa na kompozycję obrazu, na charakteryzowanie ludzkiej twarzy. Oświetlenie może ją upiększać lub zohydzić, wydobyć właściwy jej charakter lub nadać wyraz zamierzony przez reżysera. W sensie twórczym jest ono dziełem operatora. Rodzaj oświetlenia wynika zarówno z potrzeb akcji, jak i ze względów artystycznych. I tak w *Kanale* Andrzeja Wajdy zlokalizowanie akcji zdecydowało o koncepcji wizualnej, o wydobyciu faktury otoczenia i gry światła. W filmie czarno-białym światło określa kolorystyczną grę, podkreśla kontrasty, np. blask świecy w mroku nawy gotyckiej katedry w Strzelnie w filmie oświatowym *Kodeks Pultuski* Tadeusza Jaworskiego. Światło może stać się elementem filmowego stylu, jak w filmach Ewy i Czesława Petelskich, ujawniając zamiłowanie twórców do

⁶ S. Czyżewski, P. Sitarski. *Kamera, światło, montaż*. Kraków 2001.

barw ciemnych (np. w filmie *Kopernik*). Kiedy indziej światło ożywia przedmioty, np. w filmie *Matka Joanna od Aniołów* Jerzego Kawalerowicza kilkakrotne oświetlenie ostrza siekiery podkreśla znaczenie tego przedmiotu. W filmach o tendencji dokumentalnej stosowane jest światło naturalne, w którym przedmioty są zwyczajną częścią otoczenia człowieka, a twarze nie ukrywają swojej fizjonomii. Taką funkcję spełnia np. sugestywna biel ośnieżonych pól w *Strukturze kryształu* Krzysztofa Zanussiego lub biel podbiegunowych przestrzeni w filmach poświęconym wielkim podróżnikom i odkrywcom, takim jak Umberto Nobile i Roald Amundsen. Oświetlenie wreszcie jest tym środkiem wyrazu, który oddziela kontrastowo płaszczyznę rzeczywistości od płaszczyzny marzeń lub snu. Borys Eichenbaum pisze w swoich rozważaniach o filmie, że „w rękach operatora aparat filmowy działa podobnie jak farby i pędzel w rękach malarza. Ta sama natura sfilmowana z różnych punktów widzenia, w różnych planach, inaczej oświetlona daje odmienne efekty stylistyczne”⁷.

Nie dokonując analizy technicznych możliwości operowania barwą w filmie, powtórzmy za György Lukácsem, że z estetycznego punktu widzenia miarodajna jest jedynie kwestia, czy kolor wyraża nastrój danego momentu, czy przygotowuje aurę chwili, czy zgadza się z nastrojem całego filmu, czy stapia się w innymi, wizualnymi, audytywnymi i treściowymi momentami filmu. Oliver w *Henryku V* – pisze Lukács – przepoił cały dramat atmosferą średnio-wieczna za pomocą barw przypominających kolorystyką malarstwo flamandzkie⁸.

Dla przykładu przypomnijmy tu krótkometrażowy film biograficzny *Stanisław Wyspiański* Stanisława Sapińskiego, w którym środowisko Krakowa ujęte jest w stylu i kolorystyce malarstwa impresjonistycznego.

W dźwiękowej warstwie filmu należy wyróżnić przede wszystkim słowo⁹. We współczesnym filmie dostrzegamy inną koncepcję słowa niż w literaturze i teatrze. Bohaterowie filmów mówią dużo, posługując się przy tym językiem żywym. Ich mowa, zaczerpnięta z życia codziennego, stanowi nieodłączny składnik sytuacji: wypowiedziane słowa wiążą się z sytuacją osobowością mówiącej postaci. Dźwięk i mowa przyczyniają się do wytworzenia atmosfery akustycznej filmu. Sposób mówienia, jego charakterystyczne odmiany, intonacje, barwa głosu są współczynnikami filmu¹⁰. Dia-

⁷ B. E i c h e n b a u m. *Problemy stylistyki filmowej*. W: H e l m a n (red.). *Estetyka i film* s. 49.

⁸ G. L u k á c s. *Film*. W: H e l m a n (red.). *Estetyka i film* s. 281.

⁹ M. H e n d r y k o w s k i. *Słowo w filmie*. Warszawa 1982.

¹⁰ F. de Saussure w obrębie zjawisk porozumiewania się językowego odróżnił język jako abstrakcyjny, społecznie wytworzony system znaków do mówienia, które jest procesem indywidual-

logom bardziej rozbudowanym towarzyszy najczęściej ekspresja wizualna, zmiany planów, ruchy kamery. W filmach dydaktycznych, popularnonaukowych i dokumentalnych niezmiernie ważnym składnikiem całości jest komentarz, w którym słowo na równi z obrazem jest środkiem ekspresji filmowej. Przykładem słowa pełnego ekspresji i najwyższego kunsztu może być komentarz Gustawa Holoubka w popularnonaukowym filmie *Barwy Pienin* Zbigniewa Bochenka.

Są również filmy, w których reżyser zupełnie rezygnuje ze słowa. Na przykład film o sztuce Zbigniewa Bochenka *Passacaglia na Kaplicę Zygmuntofską* z muzyką Krzysztofa Pendereckiego czy *Requiem Wita Stwosza*, gdzie wielokierunkowej interpretacji towarzyszy wyłącznie podkład muzyczny.

Muzyka w filmie pełni wielorakie funkcje. Może to być podkład muzyczny, stworzony z muzyki gotowej, jak np. we wspomnianym już filmie *Barwy Pienin*, do którego reżyser wybrał fragmenty *Koncertu e-moll* i *Koncertu f-moll* Fryderyka Chopina, czy w filmie o sztuce *Madonna Sykstyńska* I. Mirimowa z *Ave Maria* Charlesa Gounoda. Często muzyka jest specjalnie komponowana dla danego filmu (tzw. muzyka filmowa), np. do *Pancernika Potomkina* Sergiusza Eisensteina muzykę skomponował Edmund Meisel, do filmu *Iluminacja* Krzysztofa Zanussiego – Wojciech Kilar¹¹. Może też być w filmie muzyka „spoza kadru”, która spełnia funkcję ilustracyjną, dopełniając i pogłębiając obraz, stwarzając jakby trzeci wymiar. Natomiast muzyka w kadrze podkreśla realistyczny charakter filmu, przy czym ukazane są źródła jej pochodzenia. W *Kanale* Andrzeja Wajdy źródłem muzyki jest obłąkany muzyk, który gra na okarynie, błędząc w podziemnym labiryncie kanałów.

Szokujące wrażenie robi muzyka związana z akcją na zasadzie kontrastu. Stosowanie muzycznego kontrastu zasługuje na uwagę w dwuczęściowym filmie Tadeusza Makarczyńskiego *Życie jest piękne*. W pierwszej sekwencji karnawałowym pochodom towarzyszy tutaj muzyka pogrzebowa, w drugiej zaś obrazom wojennym, eksplozjom bomb i scenom z obozów koncentracyjnych towarzyszą szlagiery *Arrivederci Roma* i *C'est si bon*. W niektórych filmach powtarzają się muzyczne motywy przewodnie, słyszymy je w *La Stradzie* Federico Felliniego i w *Balladzie o żołnierzu* Grigorija Czuchraja. Motywy te, związane odpowiednio z postaciami lub przedmiotami, podkreślają ogólny nastrój.

nym a zarazem realizacją języka. Całość zjawisk związanych z komunikacją językową, samą zdolność ludzi do posługiwania się językiem nazwał mową. Por. *Encyklopedia języka polskiego* s. 133.

¹¹ Zob. *Muzyka w filmie*. „Spotkania” 1993 nr 4.

Film współczesny korzysta zarówno z muzyki elektronicznej, jak instrumentalnej. W książce *Z tajemnic X Muzy* Alicja Helman pisze o muzyce elektronicznej, że zdaje się ona przynależeć bardziej do kosmosu lub świata minerałów czy kryształów niż do ziemi ojczyzny ludzi. W filmie fantastycznonaukowym *Milcząca gwiazda* Kurta Maetziga nowe techniki dźwiękowe dają pełniejsze wrażenie wejścia w świat obcy człowiekowi.

Współcześni twórcy filmowi darzą szczególną estymą jazz i muzykę klasyczną. Muzyką klasyczną posługują się tak znani reżyserzy, jak Alain Resnais i Ingmar Bergman.

Zdaniem B. Eichenbauma

Dobry film tak absorbuje naszą uwagę, że nie zauważamy muzyki, ale film bez podkładu muzycznego wydaje się nam zubożony. Intymność percepcji wymaga, by film otaczała emocjonalna atmosfera muzyki, w której obecności, podobnie jak powietrza, można nie dostrzegać, ale która jest niezbędna¹².

Szczególną rolę w filmie odgrywają tzw. szmery. Szmery nagrywa się na ogół po zakończeniu zdjęć, stąd też warstwa szmerów ma charakter nieciągły. Rejestruje się te dźwięki, które są z różnych względów niezbędne. Dobór szmerów należał tradycyjnie do kompetencji operatorów, natomiast w filmie współczesnym ich doбором zajmują się kompozytorzy. Na przykład w filmie *Do widzenia do jutra* Janusza Morgensterna kompozytor Krzysztof Komeda włączył, obok motywów jazzowych, warstwę szmerów, która współdziała z muzyką. Jak pisze Alicja Helman we wspomnianej wcześniej pracy, już dość dawno zauważono, że szmery traktowane jako przykład muzyczny lepiej współgrają z filmem niż muzyka instrumentalna¹³.

Niektórzy reżyserzy stosują także retrospekcję dźwiękową, wówczas miniony czas powraca nie w paśmie obrazu, lecz w paśmie dźwięku. Inni znów wykorzystują w filmie ciszę, która jest wywołana nieobecnością dźwięków, zgodnie z analogicznymi sytuacjami w życiu. Cisza jako efekt musi być specjalnie przygotowana, podobnie jak pauza w muzyce. Jest wiele sposobów wykorzystania szmerów i ciszy oraz różnych rodzajów ich współdziałania ze słowem i muzyką. To reżyser decyduje, jak je najefektowniej wykorzystać.

Aktorstwo filmowe należy do najbardziej istotnych elementów filmu. W filmie aktor gra przed kamerą. Fotogeniczność aktora zależy od jego cech

¹² E i c h e n b a u m. *Problemy stylistyki filmowej* s. 46.

¹³ Por. wypowiedzi w: G. B a l s k i. *Polscy kompozytorzy muzyki filmowej 1944-1984*. Kraków 1985.

psychofizycznych, ujawniających się dopiero po sfotografowaniu, gdyż kamera wydobywa to, co jest nieuchwytnie dla ludzkiego oka. Gra aktora przed kamerą musi być wyciszona, gdyż w przeciwnym razie jego głos widzowie odbierają jako krzyk, a zachowanie i mimikę jako przesadne i karykaturalne.

Można wyróżnić dwa rodzaje aktorstwa: 1) wcielanie się w różne postacie i przeżywanie swojej roli aż do identyfikacji z bohaterem, 2) umiejętności zachowania własnej indywidualności. W filmach o tendencji dokumentalnej głównym celem jest ukazanie człowieka i jego związków z autentycznym światem. W fabularnych filmach historycznych potrzebny jest aktor, który w przedstawioną postać wnosi nie tylko własną indywidualność i talent, ale także własne propozycje twórcze. Film współczesny ukazuje rzeczywistość wieloznaczną i otwartą, potrzebny jest w nim zatem aktor, który potrafi ukazać widzom choć część prawdy o współczesnym człowieku. Aktor ma za zadanie być sobą, przedstawiać siebie lub kogoś do siebie podobnego, kim mógłby być, mając takie, a nie inne cechy. To utożsamianie się z postacią jest sprawą talentu aktorskiego. Współcześni twórcy wolą zatem aktora, który przedstawia, niż aktora, który gra¹⁴. Alicja Helman pisze:

Ewolucja aktorska od sztuki o określonych normach do przekazywania i rejestracji codziennych ludzkich zachowań sprawia, iż w filmie Eskimos czy Polinezyjczyk ukazujący siebie i swoje życie będzie nie tylko bardziej przekonujący, lecz i bardziej ekspresywny niż najznakomitszy aktor w jego roli. Pierwszy prezentuje nam autentyzm, drugi tylko swoją sztukę. Pierwszy wzrusza nas sobą, drugi zaś swym artystyzmem¹⁵.

Obok reżysera i operatora w filmie ważną funkcję pełni scenograf, który odkrywa i przekazuje „materialną urodę świata”¹⁶. Scenografia obejmuje dekoracje budowane specjalnie na potrzeby filmu, odpowiednio przystosowane plenery bądź też wnętrza naturalne. O kształcie tego wszystkiego, co przygotował scenograf, decyduje kamera operatora. Rzeczywistość na ekranie powinna możliwie wiernie przypominać prawdziwą. Zwłaszcza scenografia w filmach historycznych wymaga, zgodnie z tendencją dokumentalną, jak najściślejszej wiedzy o realiach przedstawionej epoki. Stąd praca scenografa i jego naukowych konsultantów jest jednym z najważniejszych etapów

¹⁴ A. Kisielska (red.). *Bohater, idol, osobowość medialna*. Białystok 2004.

¹⁵ A. Helman. *Z tajemnic X Muzy*. Warszawa 1968 s. 119.

¹⁶ M. Hendrykowska. *Scenografia jako element dzieła filmowego*. Studia Filmoznawcze t. 1. Wrocław 1992 s. 293.

realizacji filmu. W filmie historycznym praca scenografa ma charakter twórczy. Według znaczenia wzorów odtwarza on od nowa świat już nieistniejący. Rekonstrukcja rekwizytów epoki stanowi element dokumentalny, wizja zaś wybranego przez twórcę okresu historycznego – element kreacjonizmu. W miarę ewolucji sztuki filmowej, od konstruowania ku odnajdywaniu, scenograf, zgodnie z wymogami kamery, staje się coraz częściej retuszerem świata, odkrywającym materialny aspekt rzeczywistości. W *Kanale* Andrzeja Wajdy przykuwa uwagę faktura obślizgłych ścian kanałów. Są filmy, które stanowią przede wszystkim dzieło scenografa. Na przykład Anatol Radzinowicz w filmie *Milcząca gwiazda* stworzył własną wizję planety Wenus.

O wyborze odpowiednich środków wyrazowych, uwarunkowanych techniką lub materiałem, decyduje jednak ostatecznie główny twórca filmu – reżyser. Jest jedynym współtwórcą filmu, który pracuje nad nim od pisania scenariusza aż do premiery. Na każdym etapie postępowania ma głos decydujący w sensie artystycznym. Praca reżysera wymaga wszechstronnej znajomości sztuki filmowej i opanowania rzemiosła warsztatu filmowego.

Wiedza o filmowych środkach wyrazu nie może być zamknięta, gdyż film ciągle się rozwija i wzbogaca, doskonalą aparaturę techniczną i możliwości oddziaływania. Poszczególne środki wyrazu zmieniają także nieustannie swoją funkcję i znaczenie.

ŚRODKI STYLISTYCZNE

Środki wyrazowe związane z techniką i materiałem są podstawą twórczości kinematograficznej. Tworzą obraz filmowy stanowiący reprodukcję rzeczywistości.

Obraz filmowy odbijający rzeczywistość dosłownie jest zbyt prosty. Rzeczywistość niezbadana, tajemnicza w najdrobniejszym nawet wydarzeniu wymaga obrazów wieloznacznych i aluzyjnych. Współczesny sposób filmowej narracji przyjmuje z literatury pięknej środki stylistyczne, znane też jako figury stylistyczne. Zawarte w utworze literackim, wzbogacone znacznie w podtekście lub w zwrocie słownym, film przejmuje, przystosowując zgodnie ze swą naturą wizualno-dźwiękową¹⁷.

¹⁷ M. Hendrykowski (red.). *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*. Poznań 1982.

Współcześni twórcy filmowi stosują w swoich dziełach różne środki stylistyczne. Jednym z nich jest stopniowanie, czyli rozkładanie całości na części, które uszeregowane w kierunku wzrastającym lub malejącym zwalniają efekt końcowy. Na przykład w *Balladzie o żołnierzu* Grigorija Czuchraja na horyzoncie pojawia się czołg, potem dzięki panoramie z góry i z dołu, od strony czołgu i żołnierza, oglądamy fazy jego pościgu za Aloszą, aż wreszcie czołg przybliży się w pościgu na tyle, byśmy mogli zobaczyć grozę śmierci w oczach Aloszy.

Stopniowanie przeniesione z literatury do filmu bywa używane jako środek stylistyczny – w układzie barw w obrazach, w skali tonów w muzyce, a także w kompozycji budowli architektonicznej, gdzie element schodów jest widocznym symbolem stopniowania.

Ważną rolę w filmie odgrywają powtórzenia. Twórca filmu wprowadza powtórzenia dwukrotnie lub kilkakrotnie, chcąc zwrócić uwagę na dramatyczny charakter wydarzenia, wyodrębniając je spośród innych. Bohater *Spirali* Krzysztofa Zanussiego, nieuleczalnie chory, decyduje się na rozstanie z życiem w czasie niebezpiecznej wspinaczki wysokogórskiej. Uratowany, szuka ponownie śmierci, tym razem w zmienionych warunkach w czasie pobytu w szpitalu.

Swoistą formą powtórzenia jest refren, który zjawia się w określonych odstępach akcji i wpływa na kompozycję filmu. Refren obrazowy, niezależnie od znaczenia, jakie w sobie kryje, porządkuje w sposób rytmiczny poetycką prozę filmowego opowiadania. Refren w formie powtarzającej się melodii wtopionej w muzyczną warstwę filmu spotyka się rzadko. W *Kanale* Andrzeja Wajdy szaleniec pozbawiony świadomości własnego istnienia gra na okarynie nużącą melodię, która stłumionym echem odbija się od ścian podziemnego labiryntu.

Weronika w filmie Krzysztofa Kieślowskiego *Podwójne życie Weroniki* na ostatnim swoim koncercie śpiewa na tle potężnego chóru pieśń pełną sugestywnej głębi i melodyjności. Jej refren powraca w jego zakończeniu. W tym samym filmie pojawia się dwukrotnie postać staruszki, której życie nie jest związane bezpośrednio z akcją wydarzeń, ale stanowi obrazowy, wyodrębniony refren o ludzkim życiu.

Antyteza, czyli przeciwstawienie, pełni w filmie funkcje krańcowo różne. W obrazach filmowych mogą występować antytezy wartości plastycznej, różnych działań lub pojęć, których abstrakcyjność może mieć stopień rozmaity. Dwaj bohaterowie, niegdyś przyjaciele, w filmie Krzysztofa Zanussiego *Struktura kryształu* są uosobieniem przeciwstawnych postaw życio-

wych. Jeden z nich, zdolny, sprytny i obrotny, zdobywa stopnie naukowe, rozgłos i sukces materialny. Pozwala mu to na liczne podróże i zapewnia wysoki standard życia. Jego dewizą życiową jest „mieć”. Drugi, o wymaganiach skromnych i cechach społecznika, zaszył się wraz z rodziną na odległej wsi, pracując jako meteorolog. Jego szlachetna osobowość i bogate, refleksyjne życie wewnętrzne kierują go na drogę wartości, wśród których najbardziej liczy się „być”.

Metafora polega na przeniesieniu przedmiotu, zjawiska lub wydarzenia z jednego zakresu znaczeniowego w inny, znacznie szerszy zakres. Jedną część metafory tkwi w filmie, druga może być poza nim i nabiera znaczenia w powiązaniu z pierwszą. Metafora wizualna opiera się głównie na podobieństwie plastycznym. W metaforze dźwiękowej obrazowa i dźwiękowa strona występują równocześnie. Metafora może obejmować jeden obraz, może też dostarczyć kilku sekwencji, a nawet całego filmu. We wspomnianym już kilkakrotnie filmie Grigorija Czuchraja *Ballada o żołnierzu Szura*, szczęśliwa z poznania Aloszy, marzy o przyszłym spokojnym życiu bez wojny, przynoszącej cierpienie. Z radością przygląda się bańkom mydlanym, które w tęczowych rozbłyskach spadają, ginąc bez śladu.

Symbol – to jakby znak wtopiony w akcję filmu, nadający mu szersze znaczenie. Symbol nie zawsze jest przewidziany w intencji twórcy. Nie wymaga zestawienia z innym pojęciem, odbierany więc bywa nieraz dwuznacznie. Wyróżniamy m.in. symbole wizualne, jeśli następuje skojarzenie z zewnętrzną postacią przedmiotu lub działania, symbole dramatyczne, jeśli akcja filmu kojarzy się z ogólnymi właściwościami bohaterów, i symbole dźwiękowe, jak np. syrena okrętowa lub syreny fabryczne, w których ukryte jest znaczenie tego dźwięku. Franciszek Retman w filmie *Iluminacja* Krzysztofa Zanussiego, wpatrując się w prąd rzeki, snuje refleksje nad czasem, który nie powraca. Dostrzega szybującego w górze ptaka, który w pojęciu Franciszka staje się symbolem wysokiego lotu myśli w nieustannym poszukiwaniu prawdy i wolności.

Stosowanie środków, czyli figur stylistycznych, wzbogaca sztukę filmową pod względem rozwoju myślowych skojarzeń. Pogłębia się i rozszerza zakres pojęć i sposób ich wizualno-dźwiękowej ilustracji. Rodzaje środków stylistycznych nie podlegają określonym rygorom. Nie zawsze bowiem występują one obok siebie. Granice między nimi są płynne i zacierają się, jak np. między metaforą i symbolem oraz antytezą, między refrenem i powtórzeniem. Wymaga to ze strony reżysera wnikliwego przemyślenia i precyzji w ich twórczym stosowaniu.

BIBLIOGRAFIA

- Balski G.: Polscy kompozytorzy muzyki filmowej 1944-1984. Kraków 1985.
- Banjamin W.: Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji. W: A. Helman (red.). Estetyka i film. Warszawa 1972.
- Czyżewski S., Sitarski P.: Kamera, światło, montaż. Kraków 2001.
- Eichenbaum B.: Problemy stylistyki filmowej. W: A. Helman (red.). Estetyka i film. Warszawa 1972.
- Encyklopedia języka polskiego. Wrocław 1992.
- Gwóźdź A.: Obrazy i rzeczy. Film między mediami. Kraków 2003.
- Helman A.: Z tajemnic X Muzy. Warszawa 1968.
- Słownik pojęć filmowych. T. 1. Wrocław 1991.
- Helman A. (red.): Estetyka i film. Warszawa 1972.
- Hendrykowski M.: Słowo w filmie. Warszawa 1982.
- Scenografia jako element dzieła filmowego. Studia Filmoznawcze t. 1. Wrocław 1992.
- Hendrykowski M. (red.): Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym. Poznań 1982.
- Kisielewska A. (red.): Bohater, idol, osobowość medialna. Białystok 2004.
- Lukács G.: Film. W: A. Helman (red.). Estetyka i film. Warszawa 1972.
- Muzyka w filmie. „Spotkania” 1993 nr 4.
- Plażewski J.: Język filmu. Warszawa 2008.

LANGUAGE OF FILM AND ITS SIGNIFICANCE

Summary

The film produces an effect through the pictures, the light and color system, through the dialogs and music. But all of those different vehicles and ways of pronouncement are put into practice at the same moment, almost as if they did belong together. But it is a motion what makes the most important attribute of the film. To direct the film means to read properly the action that takes place in the time and space using an adequate expedients of sound and narration. The film, as an result of modern culture, performs the real world through the elements of technique. That is why, the author describes those elements of the film narration that have the connections with technology (e.g. pictures, sequences, location, the question of the close-up, editing of the film) also the stuff – elements (e.g. light, color, music, scenography and actor as well) and finally describes those vehicles of film stylistics that have the connections with means of expression normally used in literature.

Summarized and translated by Janusz Plisiecki

Słowa kluczowe: film, sztuka, język, kultura.

Key words: film, art, language, culture.