

Ewa Katarzyna Citko

Uniwersytet w Białymstoku

Wydział Studiów Kulturowych

Zakład Studiów nad Kulturą Współczesną i Filmem

k.citko@uwb.edu.pl

ORCID: 0000-0002-7246-6921

Język filmowy. Gatunki filmowe i ich specyfika, forma i treść filmowa, narracja, czas i przestrzeń, obraz, dźwięk i muzyka

Wprowadzenie

Określenie język filmu pojawiało się w odniesieniu do dzieł filmowych już w początkach istnienia kinematografii, najpierw jako zgrabna metafora, następnie także w naukowych opracowaniach filmoznawczych¹. Każdy film opowiada jakąś historię przy pomo-

¹ Zob. chociażby: D. Bordwell, *O historii stylu filmowego*, przeł. M. Stelmach, Wydawnictwo NCKF, Łódź 2019; D. Bordwell, K. Thompson *Film Art. Sztuka filmowa*, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2014; M. Hendrykowski, *Semiotyka ruchomych obrazów*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014; J. Monaco, *How to Read a Film. The World of Movies, Media and Multimedia*, New York–Oxford 2001; D. Arijon, *Gramatyka języka filmowego*, przeł. F. Forbert-Kaniewski, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2008; B. Block, *Opowiadanie*

cy obrazu i dźwięku oraz wykorzystaniu określonych zasad. Język filmu to zespół reguł i form filmowych środków wyrazu, według których zbudowana jest wypowiedź filmowa. Reguły i normy użycia środków wyrazu powodują zrozumiałość wypowiedzi, przekazując odbiorcom informacje i emocje.

Jak większość systemów, które służą do komunikowania określonych treści, czyli przekazywania informacji, uczuć oraz znaczeń, język filmu buduje porozumienie pomiędzy nadawcami i odbiorcami, a więc wychodzi naprzeciw oczekiwaniom i gustom widzów, a zarazem wpływa na nie i kształtuje je. W języku filmu, odmiennie niż w przypadku języka mówionego, obowiązujące reguły mogą być modyfikowane lub świadomie pomijane po to, aby opowiadać w taki sposób, by widz nie miał kłopotów z odczytywaniem znaczeń zapisanych na różnych poziomach dzieła filmowego. Potrzeba jasnego, precyzyjnego opowiadania od początku istnienia filmu była inspiracją do poszukiwania typowych dla filmu rozwiązań narracyjnych i środków wyrazu. Jak podkreśla Daniel Arijon:

Język filmu powstał w chwili, kiedy twórcy filmowi pojęli różnicę pomiędzy dowolnym łąceniem kadrów przedstawiających różne stadia ruchu, a ideą, że owe serie obrazków mogą pozostawać do siebie w określonym kontekście. Odkryli, że przez połączenie dwóch różnych symboli osiąga się nowe znaczenia, zyskując inny sposób przekazywania emocji bądź idei. (...) Największą wartością wypracowanych przez nich reguł było to, że powstały w wyniku

obrazem. Tworzenie wizualnej struktury w filmie, telewizji i mediach cyfrowych, przeł. M. Kuczbajska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010; J. Płażewski, *Język filmu*, WAiF, Warszawa 1982.

eksperymentów i potwierdziły się w codziennej praktyce rzemiosła filmowego².

Widzowie potrafią rozpoznawać określone kody związane z językiem filmowym, są także skłonni, aby przyswoić sobie interpretację pewnych symboli i uporządkować ich znaczenie. Mimo wszystko jednak filmowego języka i jego reguł trzeba się nauczyć. Jest to szczególnie istotne w przypadku młodego odbiorcy, który nie ma dużej praktyki oglądania różnorodnego filmowego repertuaru. Potrzebna jest znajomość sztuki filmowej, jej reguł i zasad tworzenia. Dlatego pojawił się pomysł na cykl wykładów dla młodzieży, które przybliżyłyby im, czym jest język filmowy, jakie techniki wywołują u widzów takie, a nie inne emocje i skojarzenia, w jaki sposób film opowiada, aby budzić określone uczucia i komunikować konkretne myśli. Świadomy widz potrafi rozpoznać kody języka filmowego i rozumieć jego rozwój. Zwraca na to uwagę Jerzy Płażewski, pisząc:

Oto, jak sądzę, rozwój języka filmowego zmierza do: a) powiększenia ładunku treściowego pojedynczego ujęcia i całego filmu; b) uaktywnienia widza, budzenia jego ustawicznej czujności przez pozostawienie mu pewnej swobody wyboru w odbiorze filmu; c) otwarcia widzowi możliwości samodzielnych interpretacji; d) dopuszczenia do głosu przypadku, a ograniczenia ingerencji reżysera w przedstawianą rzeczywistość; e) negowania uświęconych dotąd reguł, lub nawet stosowania ich w postaci wręcz odwrotnej; f) ukrywania techniki i stosowanych środków wyrazowych w tkance fabularnej i szukania dla nich starannego alibi w określonej sytuacji dramatycznej³.

² D. Arijon, *Gramatyka języka filmowego...*, s. 16.

³ J. Płażewski, *Język filmu*, s. 31.

Jednym z elementów języka filmowego, wpływającym w zasadniczy sposób na wzory kodyfikacji utworu ekranowego, jest gatunek. Termin ten wyznacza konkretne ukierunkowanie wypowiedzi filmowej, oferując widzom oczekiwane przez nich rozwiązania formalne, tematyczne i treściowe. Gatunek może być ujmowany bardzo różnorodnie, między innymi jako zjawisko systemowe, przejaw świadomości kulturowej, zespół reguł stylistycznych i tematycznych. Reguły tworzą autorzy filmów, a widzowie je akceptują i przyswajają. Pojęcie gatunku filmowego oznacza zatem sposób klasyfikowania filmów według grupy rozpoznawalnych cech i powtarzających się sposobów ich przedstawiania, budujących zespół konwencji, będący rodzajem umowy między twórcami a widzami.

Mirosław Przyłipiak⁴ stwierdza, że wyróżnikiem gatunkowym może być temat (film biograficzny, film gangsterski, kryminał, film wojenny), forma (film poetycki, film muzyczny, dreszczowiec, film przygodowy), spodziewana reakcja odbiorców (horror, komedia, melodramat), czas akcji (film historyczny, fantasy, film płaszcza i szpady), a nawet wyrazista ikonografia (western). Filmy, które nie poddają się jednoznacznej klasyfikacji, można określić mianem dramatu (filmy psychologiczne, obyczajowe, społeczne) bądź hybrydy międzygatunkowej. Szczególnie kino współczesne coraz częściej staje się domeną gatunków mieszanych. Gatunki filmowe podlegają ewolucji, ale zarazem cechuje je wysoki poziom stabilności i powtarzalności, dzięki czemu nie tracą swojej tożsamości i rozpoznawalności przez widzów. Mają one swoje niezmiennie wyznaczniki, które nawet jeśli podlegają modyfikacji, w ogólnym kształcie pozostają niezmiennie.

⁴ M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994.

Rick Altman⁵ wskazuje siedem podstawowych cech identyfikujących kino gatunków: dualizm, powtarzalność, kumulacyjność, przewidywalność, nostalgiczność, symboliczność i funkcjonalność. Dualizm związany jest z przeciwstawianiem sobie antagonistycznych bohaterów, takich jak gangster i detektyw bądź szeryf i rewolwero-wiec, co konstytuuje opozycje wewnątrz świata przedstawionego. Powtarzalność to stałe ponawianie tego samego materiału, wykorzystanie podobnych schematów narracyjnych w nowych wariantach fabularnych, rozwiązywanie głównych konfliktów w ten sam sposób, według podstawowego wzoru. Kumulacyjność jako cecha konstytutywna pozwala mnożyć charakterystyczne wizualne motywy związane z gatunkiem, gromadzić na ekranie często powtarzane tematy bądź obrazy. Przewidywalność jest naturalną konsekwencją dwóch poprzednich wyznaczników. Tadeusz Miczka słusznie zauważa:

Widzowie wybierają filmy określonych gatunków nie po to, by zobaczyć coś nowego, lecz by reafirmować swoje upodobania, zobaczyć tych samych bohaterów, rozpoznać te same historie, na nowo uczestniczyć w znanych im zdarzeniach. Łatwo przewidują rozwiązania konfliktów i możliwe zakończenia, meandry akcji nie kryją w sobie zagadek, a jeśli tak, to są one łatwe do odgadnięcia⁶.

Kolejną cechą kina gatunków jest nostalgiczność rozumiana jako odwoływanie się do przeszłości, kiedy wszystko miało swój porządek i celowość. Poszczególne gatunki filmowe przywołują przeszłość, gloryfikując ją, odwołując się do starych, dobrych czasów i dając

⁵ R. Altman, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

⁶ T. Miczka, *Gatunek*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, A. Helman (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998, s. 68.

widzom możliwość uczestniczenia w wydarzeniach ważnych, o charakterze epickim, a nawet monumentalnym. Nostalgiczność, jak podkreśla Altman⁷, pozwala odnaleźć ciągłość pomiędzy czasem historycznym i mitycznym, czasem teraźniejszym i przeszłym, pomiędzy postaciami przodków i współczesnymi widzami. Symboliczność dotyczy wielu elementów filmowego języka – przestrzeni, rekwizytów, światła, muzyki, postaci bohaterów. Pozwala ona na syntezę i kondensację znaczących zjawisk kulturowych za pomocą jednej postaci, zdarzenia lub przedmiotu. Funkcjonalność związana jest ze spełnianiem życzeń i oczekiwań publiczności: wzorzec stawiania pytań i udzielania na nie odpowiedzi jest zawsze ten sam, a widzowie, idąc do kina na film reprezentujący dany gatunek, spodziewają się konkretnych opowieści, rozwiązań narracyjnych i stylistycznych. Każdy gatunek filmowy spełnia określoną rolę społeczną, na przykład rozwiązuje konflikty wewnętrzne widzów lub zaspokaja ukryte pragnienia, przywraca utracony ład, służy utrwalaniu i celebrowaniu wartości kulturowych danego społeczeństwa.

Prócz znajomości ogólnych cech kina gatunków i umiejętności ich rozpoznawania, młody widz powinien mieć wyobrażenie o wzorcach stylistycznych i regułach poszczególnych odmian gatunkowych, dlatego moje wykłady skierowane do młodzieży uzupełnione zostały o projekcję fragmentów słynnych dzieł reprezentujących konkretne gatunki.

Elementy formy i treści dzieła filmowego są istotnymi wyznacznikami języka filmowego. Film, jak każde inne dzieło sztuki, posiada swoją formę, którą Dawid Bordwell i Kristin Thompson⁸ definiują jako całościowy system relacji pomiędzy poszczególnymi elementami filmowymi. Najważniejsze z nich składają się na elementy

⁷ R. Altman, *Gatunki filmowe...*

⁸ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa...*

narracyjne, będące wehikułem fabuły, a także na elementy stylistyczne, związane z pracą kamery, światłem, kolorem, muzyką i innymi środkami wyrazu.

W potocznym rozumieniu, szczególnie widzów mających małą wiedzę o funkcjonowaniu języka filmu, forma dzieła często przeciwstawiana jest jego treści. W takim podejściu forma jest zewnętrznym kształtem, „opakowaniem” treści, może więc być traktowana jako coś mniej istotnego czy zaledwie pomocnego dla treści. Jeżeli jednak formę rozumiemy jako całościowy system relacji, nie można rozdzielać tych elementów. Jak podkreślają Bordwell i Thompson: „Każdy komponent funkcjonuje jako część ogólnego wzorca, który angażuje widza”⁹. Podjęta przez utwór filmowy tematyka oraz jego wymowa ideowa są również elementami ogólnego systemu dzieła sztuki.

Forma filmowa kieruje aktywnością odbiorców, wzbudzając ich zaangażowanie. Reakcje emocjonalne widzów również związane są z formą. Forma dzieła filmowego może odwoływać się do gotowych, stereotypowych reakcji na pokazywane obrazy, na przykład związanych z seksem, rasą lub klasą społeczną, równie często jednak może także wywoływać zupełnie nowe, nietypowe reakcje. Nie istnieje ogólny, uniwersalny przepis na scenę wywołującą konkretną reakcję emocjonalną widza. Bordwell i Thompson komentują to zagadnienie następująco:

To przede wszystkim dynamiczny aspekt formy angażuje nasze uczucia. Emocje mogą być na przykład wytwarzane i pobudzone przez oczekiwania. Żyć oczekiwania względem tego, co się wydarzy, to znaczy – zaangażować emocje w daną sytuację. Opóźnianie spełnienia oczekiwań – suspens – może wywoływać niepokój lub współ-

⁹ Tamże, s. 62.

czucie (...). Spełnienie oczekiwań z kolei może wywoływać uczucie satysfakcji albo ulgi (...). Oczekiwania wywiedzione w pole, a także ciekawość żywiona na temat przyszłych wydarzeń, mogą sprawić, że poczujemy jeszcze większe zainteresowanie albo zaskoczenie czy nawet zakłopotanie¹⁰.

Pytanie, w jaki sposób filmy wywołują emocje, jest interesujące i zagadkowe. Fikcyjne wydarzenia przedstawione na ekranie potrafią wzbudzić w odbiorcach te same emocje, co w życiu realnym, o czym przekonują badania psychologów i filmoznawców nad oddziaływaniem filmu na widzów¹¹. Odbiorcy nie odczuwają jednak identycznych emocji, co filmowi protagoniści, gdyż po to, aby odczuć zaangażowanie afektywne, muszą zrozumieć sytuację, w której znalazł się bohater. Dobrze ilustruje to przykład podany przez Nöela Carrolla: bohaterka pływa w ciepłym morzu i czuje przyjemność z tym związaną, natomiast widzowie boją się o nią, bo spostrzegają to, czego ona nie widzi – zbliżającego się rekina żarłacza. Odbiorcy mogą także odczuwać emocje niezgodne z tymi, które zaplanował dla nich reżyser. Janet Staiger¹² nazywa takich odbiorców przewrotnymi (albo perwersyjnymi) i podaje różnorodne

¹⁰ Tamże, s. 67.

¹¹ Zob. chociażby: M. Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford University Press, Oxford 1995; C. Plantingi, G.M. Smith (red.), *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999; J. Anderson, *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, University of Southern Illinois Press, Carbondale 1996; J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998; N. Carroll, *Filozofia horroru, albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2005.

¹² J. Staiger, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, New York University Press, New York 2000.

interesujące przykłady reakcji widzów oraz krytyki, które są niezgodne z zamierzeniami twórców, stanowiąc dla nich zaskoczenie.

Aby widz mógł zorientować się, w jaki sposób film oddziałuje na jego myśli, rozumienie i emocje, może posłużyć się dla potrzeby analizy dzieła tak zwaną segmentacją linearną w formie diagramu. Podstawowe zasady segmentacji, czyli dzielenia filmu na sekwencje i sceny, zostały wyjaśnione młodzieży w trakcie wykładów, aby ich uczestnicy mogli korzystać z tej metody pomagającej dostrzec formalne związki i relacje pomiędzy poszczególnymi elementami dzieła filmowego: początkiem, rozwinięciem akcji i zakończeniem, paralelami, spójnością (bądź jej brakiem), zmiennością, różnorodnymi wzorcami rozwoju etc.

Niezwykle istotnym elementem języka filmowego jest narracja. Film opowiada historie, a więc posługuje się narracją, prowadzoną za pomocą ruchomych obrazów. Alicja Helman i Andrzej Pitrus stwierdzają:

W myśl najprostszej definicji opowiadanie jest tekstem stworzonym przez narratora i skierowanym do odbiorcy w akcie opowiadania. Rozwijając to sformułowanie, dodajmy, iż opowiadanie polega na zrelacjonowaniu dwu lub więcej wydarzeń logicznie ze sobą połączonych i przebiegających w czasie, scalonych przez określony podmiot. Z kolei narracja to rodzaj dyskursywnej aktywności związanej z przedstawianiem (opowiadaniem) zdarzeń bądź sytuacji składających się na opowiadanie¹³.

To, że film opowiada historie, nie budzi specjalnych wątpliwości, nawet dla młodych, niewykształconych odbiorców. Znacznie więcej

¹³ A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008, s. 38.

kontrowersji i nieporozumień budzi pytanie, kto jest w filmie narratorem. Nie jest bowiem prawdą, że w filmie mamy do czynienia z opowiadaniem, ale nikt go nie opowiada, bądź że funkcję narratora przejmie kamera. Teoretycy filmu różnie próbują nazwać figurę narratora, używając określeń takich jak demonstrator obrazów, narrator dośrodkowy, narrator podstawowy, narrator intradiegetyczny bądź ektradiegetyczny. Niezależnie jednak od tego czy narrację filmowego opowiadania powierzono postaci, którą można wyodrębnić w jego fabule, czy poza nią, „opowieść przypisana konkretnej osobie jest zawsze włączona w szerszą strukturę narracji”¹⁴.

Interesującym narratorem filmowym jest *voice-over*, który kontroluje przebieg opowiadania spoza kadru. Ma on wiedzę, a nawet władzę, które są mu zagwarantowane przez bezpieczne usytuowanie poza bezpośrednimi wydarzeniami dziejącymi się na ekranie. Głos spoza ekranu może dodawać głębi wydarzeniom, które komentuje, potrafi przyciągnąć uwagę widzów i wzmocnić przekaz ideowy, czyli budować napięcie lub emocje.

Wśród rodzajów narracji filmowej wyróżniamy narrację obiektywną (niezależną) i subiektywną (zależną), istnieje także typ narracji pozornie zależnej (narracja subiektywna zapośredniczona w wielu wypowiedziach różnych bohaterów). Mamy także podział na narrację linearną, w której występuje zgodność fabuły (zbioru wydarzeń i postaci danego dzieła) z sjużetem (sposobem ich uporządkowania i przedstawienia) oraz narrację nielinearną, pozwalającą na przeskok w czasie (retrospekcje, futurospekcje), a także wymieszanie obydwu porządków. Możemy również podzielić narrację na ograniczoną lub wszechwiedzącą.

¹⁴ Tamże, s. 40.

Niezależnie od typu zastosowanej narracji filmowej, każdy typ filmowego opowiadania umożliwia uporządkowanie chronologiczne przedstawionych wydarzeń oraz prowokuje widzów do wyobrażeniowego zrekonstruowania świata, w którym funkcjonują bohaterowie biorący udział w zdarzeniach, a także odczuwania zmian zachodzących w tym świecie jako zaistniałych pod wpływem zaprezentowanych wypadków. Jacek Ostaszewski definiuje narrację właśnie w tym rozumieniu jako:

(...) dynamiczny sposób dostarczania przez tekst (film) informacji, na której podstawie widz dostrzega między przedstawionymi sytuacjami i zdarzeniami związki: przyczynowo-skutkowe, czasoprzestrzenne i teleologiczne (celowościowe) – w tym miejscu narracyjność nakłada się na kwestię zdolności do konstruowania fabuły. Za główną cechę przekazów narracyjnych uznaje się doświadczanie działania logiki przyczynowej oraz doświadczanie zmiany (i trwania) w czasie. Zdaniem S. Chatmana fascynacja przekazami narracyjnymi i ich kojąca siła tkwi w tym, że narracja jest trwającym w czasie procesem stopniowego ograniczania prawdopodobieństw; na początku opowiadania istnieją możliwości, w jego zakończeniu istnieje już tylko konieczność¹⁵.

Twórcy filmowi wybierają różnorodne typy narracji, proponując odbiorcom określony zakres wiedzy oraz jej głębię (na przykład wnikając w umysł bohatera, penetrując jego marzenia bądź sny). Interesującym przykładem narracji i zasad nią rządzących jest kino *słow*. Narrację *słow cinema* charakteryzuje wolne tempo opowiadania, autorski i samoświadomy, autoteliczny charakter opowiadania,

¹⁵ J. Ostaszewski, *Narracja*, [w:] T. Lubelski (red.), *Encyklopedia kina*, Biały Kruk, Kraków 2003, s. 665.

skupienie na środkach filmowego wyrazu i figurach stylistycznych narracji, a także zamierzona wieloznaczność i zakładana aktywność interpretacyjna widza. Ponieważ kino *słow* niejednokrotnie ma charakter autorski i artystyczny, jego przykłady nie są szerzej znane młodocianej publiczności; dlatego wykłady przeznaczone dla młodzieży szkolnej zostały uzupełnione o fragmenty filmów Béli Tarra, Tsai Ming-lianga i Carlosa Reygadasa.

Narracja filmowa prezentuje zdarzenia, ich przyczyny i skutki, które wydarzają się w czasie. Rozgrywanie się wydarzeń w czasie sprawia, że „film może budować i organizować struktury obrazowego trwania i przebiegu, mające określony sens kompozycyjny i wyraz estetyczny”¹⁶. W odniesieniu do czasu ekranowego używa się określenia: czas przedstawiony (lub znakowy). Natomiast przeżyciem czasu przez widza rządzą współczynniki psychologiczne, związane z subiektywnym, indywidualnym przeżywaniem odczucia przebiegu czasowego jako szybkiego lub powolnego.

Na ekranie funkcjonują dwa porządki czasowe: czas przedstawiony, odnoszący się do akcji oraz czas opowiadania, w którym rozgrywają się zdarzenia. Film może w różnorodny sposób wykorzystywać owe dwa porządki czasowe. Czas przedstawiony występujący w akcji może być przyspieszony lub zwolniony; przyspieszenie chętnie wykorzystywane jest w scenach komicznych (burleska, film slapstickowy), natomiast ruch zwolniony jest charakterystyczny dla scen onirycznych, związanych z marzeniem bądź snem. Także zjawiska, które rozgrywają się zbyt szybko, aby w rzeczywistości można było je obserwować, takie jak lot pocisku lub rozwijanie się pąków kwiatowych, pokazywane są w zdjęciach zwolnionych.

¹⁶ A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie...*, s. 84–85.

Domeną filmu jest czas teraźniejszy, co nie wyklucza przedstawiania na ekranie wydarzeń z przeszłości lub przyszłości. W czasie opowiadania film może mieszać porządki czasowe, przedstawiając zdarzenia, które rozegrały się w przeszłości (retrospekcje) bądź dopiero zdarzą się w przyszłości (futurespekcje). Wydarzenia czasowe mogą być pokazywane w następstwie linearnym lub w nakładaniu na siebie i mieszaniu różnych płaszczyzn czasowych. W filmie mamy też możliwość zastosowania różnorodnych modalności wypowiedzi, takich jak wyobrażenie, halucynacja, sen, różnorodne wizje z ich własnymi przebiegami czasowymi, istnieją także różne sposoby krzyżowania się i nakładania na siebie różnych płaszczyzn czasowych.

Czas w filmie związany jest także z ruchem i rytmem oraz z kategorią przestrzeni. Film jest sztuką czasoprzestrzenną, w ujęciu czasoprzestrzeni jako jednej, całościowej kategorii, bez której film nie może istnieć. Przestrzeń jest jednym z podstawowych parametrów organizacji dzieła filmowego i stanowi ekranowe ukształtowanie przestrzeni rzeczywistej, zbliżone do niej w wyglądzie i zachodzących w niej relacjach. Przestrzeń filmowa, podobnie jak malarska, ograniczona jest ramą, ale w przeciwieństwie do tej ostatniej sugeruje, że rozciąga się także poza tę ramę; stąd wynika podział przestrzeni filmowej na wewnątrzkadrową, czyli przedstawioną oraz pozakadrową, czyli domyslną, stworzoną niediegetycznym dźwiękiem lub kierowanym poza kadr spojrzeniem aktora. Przestrzeń filmowa jest nie tylko przestrzenią obrazu, ale też przestrzenią opowiadania, dlatego dana jest widzowi nie w sposób jednostkowy i natychmiastowy, lecz poprzez sukcesywne następstwo kadrów.

Na sposób organizacji przestrzeni filmowej decydująco wpływają takie elementy, jak montaż, ruchy i sposoby widzenia kamery oraz rozwiązania inscenizacyjne. Przestrzeń filmowa może zbliżać się do pokazania zdarzeń zachodzących w przestrzeni rzeczywistej

lub też się od niej oddalać, stając się przestrzenią specyficznie filmową, która nie ma swoich odpowiedników w realnym świecie:

W powszechnym przeświadczeniu film jako sztuka najbliższy jest możliwości przedstawiania autentycznych relacji zachodzących w przestrzeni rzeczywistej. Ale równie przekonujące wydaje się twierdzenie przeciwstawne wobec tej opinii – film, dzięki swoim środkom wyrazowym, ma prawie nieograniczone możliwości kreowania przestrzeni, dla której punktem wyjścia nie jest żaden układ rzeczywisty¹⁷.

Współczesne kino dysponuje dużymi możliwościami kreacji fikcyjnej przestrzeni dzięki technikom komputerowym. Przykładowo, całe wnętrze luksusowego statku z filmu Jamesa Camerona *Titanic* (1997) zostało wygenerowane dzięki animacji 3D. Ale i tradycyjne techniki filmowe dają reżyserom szanse na stworzenie odrealnionej, fantastycznej scenerii, czego dobrą egzemplifikacją jest słynny ekspresjonistyczny film Roberta Wiene *Gabinet doktora Caligari* (1920).

Czasami zdarza się, że miejsce akcji opowiadanej przez film historii nie jest tożsame z miejscem akcji fabuły – fabuła może sugerować pewne przestrzenie, których nie widzimy na ekranie, a ich istnienia możemy się jedynie domyśleć. Opowiadanie skłania widzów do wyobrażenia sobie przestrzeni sugerowanej w filmie, ale nie istniejącej na ekranie. Z reguły jednak przestrzeń filmowa jest dana odbiorcom bezpośrednio, jako oczywisty i niezbędny składnik obrazu filmowego.

Pojęcie obrazu w filmie to kolejny element języka filmowego. Film nazywany jest często sztuką obrazu, niektórzy dodają: obrazu

¹⁷ Tamże, s. 66.

w ruchu. W potocznym rozumieniu, zwłaszcza w amerykańskiej praktyce językowej, pojęcie obrazu filmowego odnosi się do całego filmu. Jednak pojęciu temu można przypisać różne treści, odnoszące się do poszczególnych części filmu, a także do cech konstytutywnych, charakteryzujących jego techniczne bądź antropologiczne aspekty. Szczególnie interesujące jest podejście antropologiczne, ujmujące obraz jako magię, tajemnicę władającą cechami oryginału, do którego się odnosi, a więc coś, co daje możliwość zbudowania więzi emocjonalnej pomiędzy odbiorcami a filmowymi obrazami. Widz patrząc na ekran spostrzega poprzez obrazy realne obiekty, ale równocześnie percypuje sam obraz, czyli ustrukturyzowaną formę w jej znaczącym aspekcie.

Różnorodne znaczenie obrazu filmowego przywołują Alicja Helman i Andrzej Pitrus:

Pojęcie obrazu, choć specyficzne, przenika się i krzyżuje, bardziej niż pozostałe pojęcia filmowe, wieloma innymi, takimi jak kadr, klatka, ujęcie, znak, symbol, metafora, co sprawia, że refleksja nad obrazem przeradza się często w refleksję nad kinem w ogóle¹⁸.

Twórcy filmowi dysponują różnymi możliwościami grupowania obrazów filmowych; z reguły obrazy grupowane są na zasadzie połączeń liniowych lub paraboli. Grupowanie liniowe nazywamy obrazowaniem zamkniętym. W tym przypadku dominuje znaczenie autonomiczne obrazu, które jest niezależne od interpretacji odbiorców. Grupowanie obrazów według paraboli nosi miano obrazowania otwartego. Eksponuje ono momenty inicjacji, kulminacji i zakończenia, odzwierciedlając falowanie napięć, które udzielają się

¹⁸ Tamże, s. 27.

odbiorcom. W tym przypadku przeważa znaczenie kontekstualne, a pierwotne znaczenie zostaje zatarte, rozmyte, zakwestionowane. „Obraz przy tego rodzaju układzie jest izolowany cięciami montażowymi bądź figurami stylistycznymi”¹⁹. Przyjęcie przez reżysera jednej z metod grupowania obrazów związane jest z wyborem określonej stylistyki, ale także wyraża jego postawę estetyczną i filozoficzną. Obrazowanie zamknięte związane jest z wyborem chęci pokazania świata w jego realistycznym, obiektywnym odwzorowaniu, natomiast obrazowanie otwarte zmierza ku odzwierciedleniu subiektywnej, kreacyjnej wizji artysty.

Jak podkreślają Alicja Helman i Andrzej Pitrus²⁰, kategorią sumaryczną byłby obraz totalny, który równocześnie opisuje (pokazując świat przedstawiony), analizuje (identyfikując obraz z osobistą wizją reżysera) i symbolizuje (używając określonych struktur stylistycznych). Ponieważ:

Obraz filmowy zredukowany do tego, co przedstawia, jedynie pokazuje; ale zarazem każdy obraz filmowy transcenduje przedstawioną realność, symbolizuje i uogólnia nabierając tym samym charakteru znakowego. Sam fakt kadrowania sprawia, że wycinek pewnej całości staje się nową całością, inaczej organizującą swe relacje wewnętrzne. Inne środki – kąty widzenia, plany, kompozycja autonomizują obraz w stosunku do tego, co przedstawia. Obraz filmowy, jak dalece nie byłby analogiczny wobec rzeczy, które pokazuje, zawsze coś dodaje do tego przedstawienia; obiektywny świat zostaje więc ukazany w swym aspekcie znaczącym²¹.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ A. Helman, *Obraz filmowy*, [w:] *Encyklopedia kina...*, s. 690.

Film, jak już zostało powiedziane, jest sztuką obrazu, chociaż ściślejsze byłoby stwierdzenie, że jest sztuką audiowizualną, gdyż komponenty dźwiękowe pełnią w nim znaczącą rolę. Filmowa warstwa akustyczna zawiera muzykę, słowa, efekty akustyczne i ciszę (która nie oznacza po prostu fizycznej nieobecności dźwięku, lecz pełni różnorodne funkcje, przede wszystkim dramaturgiczne).

Dźwięk pomaga widzom w rozumieniu i interpretacji wydarzeń filmowych, w dużym stopniu oddziałuje także na emocje odbiorców. Podobnie jak warstwa wizualna, dźwięk poddawany jest przez twórców filmu obróbce montażowej. Zazwyczaj dogrywany jest on po ukończeniu zdjęć w tak zwanych postsynchronach, rzadziej wykorzystuje się „zdjęcia stuprocentowe”, czyli jednoczesne nagranie obrazu i dźwięku.

Sposoby funkcjonowania i używania dźwięku w filmie są różnorodne. Czy dźwięk się pojawi, w jakim momencie, jakie będą relacje pomiędzy poszczególnymi odgłosami i pomiędzy nimi a obrazem, związane jest z zawartością obrazu filmowego i potrzebami narracji – o statusie dźwięku zawsze przesądza obrazowy kontekst opowiadania. Nie oznacza to jednak, że dźwięk jest wtórny i służebny wobec obrazu filmowego. Iwona Sowińska stwierdza:

Rolą dźwięku w filmie jest nie tylko percepcyjne uzupełnianie przestrzeni danej obrazowo, ale i jej rozszerzanie oraz różnicowanie. Fizyczna przestrzeń, która z konieczności jest ograniczona ramami kadru, może zostać dźwiękowo rozbudowana o swoją niewidoczną część. Może też zdarzyć się tak, że poprzez dźwięk (zwłaszcza muzykę lub słowny komentarz) uobecni się inna, już nie diegetyczna i nie fizyczna „przestrzeń”, będąca domeną jawnych operacji odautorskich²².

²² I. Sowińska, *Dźwięk w filmie...*, s. 272–273.

Podobnie jak w odniesieniu do obrazu filmowego, także w przypadku dźwięku występują dwie możliwości: pierwsza ma na celu wierne odzwierciedlenie dźwięków świata realnego, natomiast druga związana jest z kreowaniem warstwy akustycznej będącej rezultatem inwencji twórców. Jedną z metod odrealnienia warstwy dźwiękowej i oderwania jej od obrazu filmowego jest kontrapunkt wizualno-dźwiękowy. Kontrapunkt, stosowany z upodobaniem przez twórców kina radzieckiego, a szczególnie przez Sergiusza Eisensteina, „służył nie tylko jako środek wywołujący efekty emocjonalne, lecz przede wszystkim miał na celu odrealnienie danej sytuacji, ukazanie jej w innym, artystycznym wymiarze”²³.

Dźwięk może w aktywny sposób wpływać na postrzeganie przez widza obrazu filmowego i jego interpretację. Dobrym przykładem jest użycie wskazówek dźwiękowych antycypujących pojawienie się czegoś ważnego na ekranie. Dźwięk jest słyszany jako pierwszy i kieruje uwagę widzów na pojawiający się po nim element wizualny, wyjaśniając obraz, zaprzeczając mu lub czyniąc go niezrozumiałym. Istotną funkcją dźwięku jest budowanie emocji odbiorców, doskonale nadaje się do tego muzyka (poprzez wykorzystanie rytmu, melodii, harmonii i sposobów aranżacji muzyki), zaś fragment filmu bez dźwięku, czyli cisza, może wywołać u widzów niemal nieznosne napięcie.

Ponieważ dźwięk w filmie pochodzi z konkretnego źródła, posiada on swoisty wymiar przestrzenny. Wszystkie odgłosy akustyczne, których źródło widoczne jest na ekranie, nazywamy dźwiękiem diegetycznym, te zaś, których źródła nie widzimy, nazywamy dźwiękiem niediegetycznym. Najczęściej stosowanym rodzajem dźwięków niediegetycznych jest muzyka ilustrująca akcję

²³ A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie...*, s. 123.

filmu i wywołująca określone emocje u widzów. Możliwy jest także narrator z offu, czyli bezcielesny głos komentujący filmowe wydarzenia oraz niediegetyczne efekty dźwiękowe. Zdarza się niekiedy, że w filmie występuje całkowicie niediegetyczna ścieżka dźwiękowa – przykładem mogą być filmy dokumentalne „z wszechwiedzącym komentarzem z offu i z muzyką, które odpowiadają za nasze reakcje na obraz”²⁴.

Zakończenie

Omówione powyżej komponenty języka filmowego nie wyczerpują jego złożoności i są jedynie przykładami tego, jak film opowiada i w jaki sposób oddziałuje na widzów. Język filmu służy przekazywaniu widzom znaczeń i emocji. Można oglądać filmy nie znając jego reguł, wykorzystując jedynie powszechne kompetencje widza. Ale pogłębiony odbiór filmu, jego wnikliwa analiza i trafna interpretacja, a także przyjemność i pożytek intelektualny płynący ze świadomej postawy odbiorczej, są cenną umiejętnością, której można się nauczyć.

Bibliografia:

- Altman R., *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Anderson J., *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, University of Southern Illinois Press, Carbondale 1996.

²⁴ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa...*, s. 315.

- Arijon D., *Gramatyka języka filmowego*, przeł. F. Forbert-Kaniewski, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2008.
- Block B., *Opowiadanie obrazem. Tworzenie wizualnej struktury w filmie, telewizji i mediach cyfrowych*, przeł. M. Kuczbajska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.
- Bordwell D., *O historii stylu filmowego*, przeł. M. Stelmach, Wydawnictwo NCKF, Łódź 2019.
- Bordwell D., Thompson K., *Film Art. Sztuka filmowa*, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2014.
- Carroll N., *Filozofia horroru, albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2005.
- Helman A., *Obraz filmowy*, [w:] T. Lubelski (red.), *Encyklopedia kina*, Biały Kruk, Kraków 2003.
- Helman A., Pitrus A., *Podstawy wiedzy o filmie*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008.
- Hendrykowski M., *Semiotyka ruchomych obrazów*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.
- Miczka T., *Gatunek*, [w:] A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych. Tom 10*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998.
- Monaco J., *How to Read a Film. The World of Movies*, Media and Multimedia, New York – Oxford 2001.
- Ostaszewski J., *Narracja*, [w:] T. Lubelski, (red.), *Encyklopedia kina*, Biały Kruk, Kraków 2003.
- Ostaszewski J. (red.), *Kognitywna teoria filmu*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.
- Planting C., Smith G.M. (red.), *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999.
- Płazewski J., *Język filmu*, WAIiF, Warszawa 1982.
- Przyłipiak M., *Kino stylu zerowego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994.

- Smith M., *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford University Press, Oxford 1995.
- Sowińska I., *Dźwięk w filmie*, [w:] T. Lubelski, (red.), *Encyklopedia kina*, Biały Kruk, Kraków 2003.
- Staiger J., *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, New York University Press, New York 2000.