

PIOTR MICHAŁOWSKI
Uniwersytet Szczeciński*

***Niobe* w oku kamery. Projekt filmowy — między konkretyzacją a scenopisem**

Niobe by Gałczyński through the camera's eye. A film project — between concretization and script

Abstract

Niobe, a poem by Gałczyński was interpreted with verse and musical references, in the context of Mediterranean culture and contemporary realities of the palace of Nieborów, where a copy of the Ancient sculpture is located. The author creates a “film theory of narratology” and proceeds with reflections on various relationships between literature and cinema, on natural sight and imagination, and takes into consideration the following perspective theories: intersemiotic comparative, Bergson, Ingarden, Helman, Ziomek. Next, he offers a film interpretation of the descriptive part of the poem through a Large Violin Concert.

* Instytut Polonistyki, Kulturoznawstwa i Dziennikarstwa, Uniwersytet Szczeciński
Al. Jana Pawła II 22, 70-453 Szczecin
e-mail: piotr.michalowski@usz.edu.pl

Poemat *Niobe* uznany za dzieło życia Galczyńskiego, napisany w 1950 roku z inspiracji Kazimierza Michałowskiego i Jana Węgnera, kustosa muzeum w Nieborowie, spotkał się z ambiwalentną oceną i bezradnością krytyki, gdyż wylamywał się zarówno z ugruntowanych poetyk, jak z niedawno ustanowionego kanonu socrealizmu. Pierwsze reakcje przypominały przyjęcie dwa lata wcześniej równie kłopotliwych dla krytyków *Kwiatów polskich* Tuwima (Michałowski 2002). Utwór doceniony został później, a interpretowano go głównie w aspekcie wersologicznym (Kulawik 1968) oraz licznych odwołań muzycznych (Stelmaszczyk 1970; Jędrzych 1980/1981: 217; Żurawska 2005, Tenczyńska 2011; Hejmej 2012: 64–73). Osobną monografię poświęcił jej Jakub Zdzisław Lichański, który prócz krytycznego przeglądu dotychczasowych opracowań zaproponował metodę filologiczną, interpretację retoryczną i hermeneutyczną, odczytując „tropy rzeczywistości w metaforach i obrazach” (Lichański 2015: 19) i podjął próbę pogodzenia dwu dominujących wykładni: jako utworu o cierpieniu (Jędrzych 1989/1981) i o sztuce (Marta Wyka 1985), gdyż obie te wartości personifikuje tytułowa postać mitologiczna i jej nieborowski konterfekt. Badacz wskazuje konteksty kulturowe i nawiązania intertekstualne, dowodzące więzi poety z tradycją antyczną. Ponadto wprowadza w przedstawione w utworze realia i topografię pałacu w Nieborowie, w którym toczy się akcja części III poematu, gdyż jak zauważa, mamy tu do czynienia z „czymś pośrednim między klasyczną ekfrazą a wierszowanym przewodnikiem” (Lichański 2015: 51). W podsumowaniu wielokierunkowej egzegezy z satysfakcją konstatuje, iż uniknął „pułapki konkretyzacji”, ale stwierdza, że poemat stanowi wciąż wyzwanie dla interpretatorów (Lichański 2015: 133, 37). Sądzę, że warto podjąć właśnie porzucony przezeń trop konkretyzacji — rozumianej w ujęciu zarówno Ingardeńskim, jak i filmowym. Proponowana interpretacja posłuży zarazem do przetestowania postulowanej i w zarysie zaprojektowanej tu metody.

Projekt filmowej teorii narracji

Teoria taka nie istnieje, toteż poniższe uwagi służą za rekonesans obejmujący problem wielorakich zbliżeń między literaturą a filmem. Wstępne rozpoznania wspierają postulat ustanowienia teorii integrującej badania intersemiotyczne, które w dalszej perspektywie stworzą podstawy nowej dyscypliny. Przygotowaniem fundamentów będzie zebranie i uporządkowanie wątków rozproszonych na marginesach zarówno literaturoznawstwa,

jak i filmologii, zgłaszanych przeważnie przy okazji interpretacji dzieł literackich i kinematograficznych. Założeniem nadrzędnym nowej teorii będą wskazane tu tezy o wpływach dwustronnych, a ponadto wspólne odwołania obu sztuk do uniwersalnych praw percepcji wzrokowej. Trzeba także uwzględnić fakt, że proces lektury i styl odbioru zostały trwale ukształtowane i uzależnione od nieuniknionych, powszechnych i dominujących w kulturze XX wieku doświadczeń kinowego widza, którym stał się dzisiejszy czytelnik.

W filmowej teorii narracji chodzi nie o „język filmu”, lecz o zastosowanie pojęć filmowych w opisie dzieła literackiego, a więc kierunek analogii i zapożyczeń odwrócony — zarówno w porządku chronologicznym, jak przyczynowo-skutkowym — co stało się prawie niezauważalne. Transfer terminologii filmowej do instrumentarium opisu dzieła literackiego można uznać za swoiste spłacanie długu, zaciągniętego wcześniej przez filmoznawstwo u teorii literatury. Odbywa się on jednak trybem przemysłowym, toteż należałoby wreszcie zalegalizować ten proces, nadając mu tryb instytucjonalny. Teoria literatury dokonała adaptacji niektórych pojęć kina dotyczących technik narracyjnych, co skłania do rozszerzania analogii literacko-filmowej w ramach komparatystyki intersemiotycznej.

Implantem, który zrobił chyba największą karierę w teorii narracji literackiej, jest „oko-kamera”. Zauważamy jednak pewną ostrożność i kompromis ujawniony w składni tego pojęcia, które wskazuje na kluczową analogię narracji literackiej z filmową, ale łączy ze sobą nazwy: narządu wzroku i sprzętu technicznego do rejestracji ruchomego obrazu. Czemu zatem służy dychotomia tego terminu? Czyżby podkreśleniu dualistycznej równowagi między zjawiskami natury i sztuki? Sugestii syntezy tego, co naturalne, z tym, co sztuczne? Oko patrzy i widzi, zatrzymując na krótko obraz w siatkówce, natomiast kamera filmowa (nie telewizyjna) zarówno go „widzi”, jak i obraz utrwala. Czy sojusz oka z kamerą podkreśla komplementarność funkcji: spostrzegania i pamięci? A może jest to tylko jednokierunkowa metafora, błędnie zapisywana z dywizem, sugerującym równoważność obu członów? Czy chodzi więc: o porównanie oka do kamery czy kamery do oka? Odwołanie do innych zleksykalizowanych metafor pozwala zrozumieć jego mechanizm: samolot porównujemy do ptaka, natomiast rzadko (i raczej w poezji) czynimy na odwrót — porównując ptaka do samolotu. Być może, kiedyś to się zmieni: jeśli samolot pozostanie obiektem powszechnie znanym, a ptak — stworzeniem endemicznym, ginącym, a więc już prawie nieznanym. Tymczasem jednak można oddalić katastroficzną prognozę całkowitego zaniku natury i mówiąc o funkcji wzroku, nie trzeba odwoływać się do kamery, skoro jej wynalazek powstał właśnie na jego wzór, a mimo ekspansji kultury pikturalnej i jej dominacji nad pismem (rzeczywistej albo wmawianej przez diagnostyków cywilizacji), naturalna percepcja wzrokowa przecież jednak nie zanika.

Warto wskazać dwa źródła genezy terminu, który znalazł zastosowanie może nazbyt szerokie. Najpierw użyli go futuryści i poeci awangardy zafascynowani wynalazkiem kina. W formie dopełniaczowej „oko kamery” (zapisywane bez łącznika) wskazywało na płaszczyznę mediatyzacji (Kuźma 1980: 267), personifikując narzędzie kina jako doskonałego zastępcę technicznego dla narządu wzroku. Natomiast w teorii narracji literackiej pojęcie to określa punkt widzenia narratora obiektywnego lub intersubiektywnego, który niejako eliminuje podmiot i stanowi w technice narracji zjawisko graniczne (Friedman 1955¹).

¹ Termin „camera eye” wprowadził Norman Friedman. W niektórych nawiązujących do niej opracowaniach termin ten funkcjonuje w zapisie z dywizem jako „camera-eye”. Podobna obcość występuje w spolszczeniach. W zapisie „oko kamera” używa tego terminu m.in. Magdalena Rembowska-Pluciennik w pracy

Wydaje się, że termin „oko-kamera” najlepiej przylega do techniki opisu w „modelu operacyjnym” (Sławiński: 28–29, 32–34).

Kino dokonało zachłannej asymilacji innych sztuk (Helman 1980: 8–9), jednakże w tak rozumianej syntezie uczestniczy nie cała wielokodowa struktura dzieła filmowego, lecz jej wybrane podsystemy (Helman 1980: 13). Dotyczy to także zapożyczeń o wektorze przeciwnym: selektywnie adaptowanej przez literaturę terminologii i aspektów techniczno-funkcjonalnych dzieła filmowego.

Drugim obok „oka kamery” przyjętym przez literaturoznawstwo pojęciem jest „**montaż filmowy**”. Janusz Sławiński w rozprawie *O opisie* zauważa, iż stosowane przez słowackiego badacza Josefa Mistrica określenia „twarde” i „miękkie otwarcia zdań opisowych” odsyłają do terminologii związanej z montażem filmowym: „twardy montaż”, „miękki montaż”, „cięcie” (Sławiński 1982: 24–25). Odkrywanie tej, a także szerszej paraleli między kompozycją i obrazowaniem werbalnym a techniką montażu filmowego, zwłaszcza jeśli chodzi o metodę łączenia w sekwencję obrazów poetyckich, znajduje różne uzasadnienia, ujawniając odmienne typy wzajemnych zależności.

Po pierwsze: zachodzą ściśle związki genetyczne, poświadczone dokumentami o bezpośredniej inspiracji filmem kształtującej konkretne dzieła literackie albo pośrednio — wyobraźnię twórczą i język poetycki zaświadczony serią utworów lub całym dorobkiem autora.

Po drugie: trzeba uwzględnić odwrotny kierunek wpływu, uzasadniony historycznie: przecież literatura jako sztuka starsza ukształtowała język filmu, a zatem to ona stanowiła dlań źródło inspiracji; najpierw doszło do przekładu intersemiotycznego — na poziomie zarówno praktyki, jak i teorii, gdyż twórcy kina i myśli filmowej wyraźnie nawiązywali do metod nowoczesnej narracji powieściowej. Przelomowe w rozwoju kinematografii dokonania Eisensteina, Griffitha czy Wellesa w zakresie montażu czerpały z eksperymentów powieściowych Prousta i Joyce’a, ponieważ film w swoich początkach sam nie był sztuką awangardową, a przeszedł „lekcję kultury literackiej” (Bazin 1963: 85). Słownik filmowy z poetyki i retoryki przejął takie terminy, jak: „gradacja”, „powtórzenie”, „refren”, „elipsa”, „eufemizm”, „antyteza”, „synekdocha”, „metonimia”, „symbol”, „alegoria” (Płażewski 1982). Jak wiadomo, Eisenstein w swych filmach narrację epicką zastępował techniką obrazowania poetyckiego, zestawiając ze sobą kadry różnotematyczne tworzył metafory obrazowe, nazywane przezeń niezbyt niefrafnie „montażem intelektualnym” (Miczka 1999: 161). Jak stwierdza Maryla Hopfinger, „literatura i kultura literacka stały się dla filmu głównym i oczywistym układem odniesienia, źródłem wzorców i norm” (Hopfinger 1997: 11). Dopiero później kino zyskiwało autonomię, wyzwalając się od uzależnienia literaturą i wypracowując własne środki wyrazu (Has-Tokarz 2006/2007: 102–104). Prezentystycznie zorientowana „filmowa teoria narracji” (lub szerzej: „filmowa teoria literatury”), abstrahująca od chronologii wzajemnych wpływów obu sztuk, nie powinna jednak polegać na filmowej renominacji tradycyjnych pojęć literackich, które wcześniej zainspirowały pierwszych filmowców, gdyż byłby to paradoksalnie kolisty powrót do klasycznych narzędzi retoryki, skazujący przedsięwzięcie na jałowość.

Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku, Toruń 2012, a Maria Żmigrodzka powołująca się na artykuł Friedmana nawiązuje do zapisu „oko-kamera” (*Problem narratora w teorii powieści XIX i XX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1968 z. 2, s. 439). Wcześniej pojęcia tego używał również w ujęciu socjolingwistycznym Dawid Hopensztand w pracy *Mowa pozornie zależna w kontekście „Czarnych skrzydeł” w Pracach poświęconych Kazimierzowi Wójcickiemu*, Wilno 1937.

Po trzecie: warto przyjąć stanowisko neutralne, czyli niezależne od wykrytych związków genetycznych — zarówno genotypicznych, jak i fenotypicznych. Istnieją bowiem pewne „powinowactwa literatury”, jak określił Jerzy Ziomek związki z wyboru, wskazując na „fabularną wspólnotę sztuk” i fabułę jako pojęcie interdyscyplinarne (Ziomek 1980: 10–11); natomiast wynikające z odmienności tworzywa i zastosowanej techniki różnice w metodach narracji podlegają procesom przekładu intersemiotycznego (Ziomek 1980: 191). Jednakże i w nich można wskazać pewne analogie, zwłaszcza w sposobach kształtowania i łączenia obrazów. Ich źródłem nie muszą być ani wzajemne, ani jednostronne wpływy, gdyż metody te wynikają z funkcjonujących niezależnie od form i mediów wspólnych mechanizmów wyobraźni, rozumianej po Bachelardowsku, mitograficznie, psychoanalitycznie lub archetypowo, dla których znaleźć można wykładnię psychologiczną lub antropologiczną. Jedną z nich podaje Henri Bergson, zauważając:

Mechanizm naszego poznania jest kinematograficzny [...] jest wynikiem kalejdoskopowego charakteru naszego przystosowania się [do rzeczywistości]. Przerwana jest działalność, jak wszelkie pulsowanie życia, przerywane będzie więc poznanie. (Bergson 1957: 258–259)

Odpowiedniość praw *mimesis* do zasad *episteme* i komunikacji wynika z natury ludzkiego umysłu, co jest uniwersalnym uzasadnieniem równoległych zbliżeń zachodzących w teoriach estetycznych i praktykach różnych sztuk.

Natomiast mechanizm przekładu intersemiotycznego można uznać za swego rodzaju przedłużenie albo redukcję procedur odbiorczych. Proces adaptacji filmowej utworu literackiego przypomina bowiem Ingardenowską „konkretyzację” i zresztą sam autor tego pojęcia odniósł je także do dzieła kinematograficznego. Stwierdził, że film, podobnie jak dzieło literackie, opowiada o zdarzeniach w świecie przedstawionym, jednak w odróżnieniu od literatury ma budowę nie cztero-, lecz tylko dwuwarstwową: 1) uschematyzowanych wyglądnów i ciągów lub szeregów wyglądnowych oraz 2) przedmiotów przedstawionych i ich losów; odpada natomiast niższa dwuwarstwa brzmieniowo-znaczeniowa jako domena tekstu w języku werbalnym (Ingarden 1972: 201–223). Proces komunikacji zostaje więc niejako „spłaszczony” ponieważ konkretyzacja częściowo zostaje już spełniona przez dzieło, oferujące odbiorcy gotowe (zwizualizowane na ekranie) dookreślenia wyglądnów (Michałowski 2004). Możliwe związki między literackimi a filmowymi środkami wyrazu obejmują zatem różnorakie zbliżenia poetyk sztuki słowa ze sztuką ruchomego obrazu, także pozagenetyczne i nieintencjonalne.

W proponowanej metodzie interpretacji „filmowej” chodzi po pierwsze o podkreślenie wspólnoty sztuk i zmanifestowanie zarówno ich suwerenności, jak i sojuszu pod odnowionym hasłem *correspondance des arts*; o to, że w różnych tworzywach wyrazić można te same idee niezależnie i równoprawnie. Po drugie — o wskazanie przekładalności literatury na film, a więc o to, że pisarz tworzy swe dzieło jako potencjalny scenariusz filmowy albo wręcz scenopis. Często bezwiednie, jeśli założyć zarówno uniwersalne prawa psychiki, jak prawdopodobieństwo wspólnych doświadczeń kulturowych, gdyż kino musi mieć jakiś udział w wyobraźni każdego autora z XX stulecia. A zatem, nawet jeśli współczesny pisarz tego nie zaplanował, to mimowolnie dopuścił i ułatwił możliwość ewentualnej ekranizacji swego utworu. Paradoks polega na tym, że potencjalna filmowość dzieła literackiego dałaby się wskazać także w tekstach powstałych na długo przed wynalazkiem kinematografu,

nawet w *Odysei*, ponieważ, choć w tym wypadku wykluczamy doświadczenia Homera jako kinomana, pozostają w mocy argumenty psychologii czy antropologii jako uzasadnienie związków ponadhistorycznych.

Porzucić jednak warto tezę minimalistyczną: że w każdym dziele literackim nie istnieje żaden potencjał transmutacji, a dostrzeżone w tekście literackim zbieżności z techniką filmową są przypadkowe i funkcjonują wyłącznie na prawach metafory poznawczej.

Założenia „filmowej teorii narracji” wzbogacą teorię dzieła literackiego, ujawniając niezależną od użytego medium wspólnotę wyobraźni. Rozszerzą pole widzenia oka, pozwalając sięgać także tam, „gdzie wzrok nie sięga” (narratora), a zajrzeć może jedynie kamera. Zgłoszone tu wstępne uwagi i wątpliwości wskazują na efektywność tej metody interpretacji literatury, toteż w uzasadnionych wypadkach warto taką podejmować (Michałowski 2009). Poemat Galczyńskiego, poddany próbie tej namiastkowo ustanowionej teorii, wykładnię filmową nie tylko dopuszcza, ale wręcz do niej zaprasza.

Niobe — muzyka i obraz

W przeciwieństwie do obfitości odwołań muzycznych, w poezji Galczyńskiego nie znajdziemy przekonujących dowodów kinomanii autora. Wprawdzie parokrotnie pojawia się motyw kina, ale jako nie sztuki filmowej, lecz instytucji, służącej zresztą za miejsce odpoczynku czy rozrywki — jak w wierszach *Małe kino* i *Kino na lotnisku w Pradze*, także azylu w ucieczce od świata realnego — jak w groteskowej bajce *Koń w kinie*: zwierzę najpierw znajduje schronienie w kinie, a potem z niego ucieka, nie obejrzawszy seansu do końca, a sam film zostaje streszczony satyrycznie, obnażając stereotyp fabularny dzieła bez podanego tytułu.

W *Niobe* o filmie nie ma żadnej wzmianki, jednak dostrzegamy w tym dziele możliwość filmowego przedstawienia. Propozycję nowego odczytania ograniczę do części opisowej poematu — jako najlepiej eksponującej jego warstwę obrazową, która zawiera potencjał ekranizacji utworu². Do takiego podejścia inspirują zresztą niektóre uwagi badaczy. Ryszard Matuszewski wskazał trzy plany czasowe w poszczególnych partiach utworu: 1) czas Niobe mitologicznej (*Uwertura, Nenia Niobe*); 2) dzieje greckiej rzeźby (*Bizancjum, Mała fuga*); 3) teraźniejszość rzeźby (*Dedykacja, Kustosz, Mały koncert skrzypcowy, Duży koncert skrzypcowy*) (Matuszewski 1952: 9). W niektórych fragmentach plany te przenikają się ze sobą, zwłaszcza w *Ostinato*. Także w *Dużym koncercie skrzypcowym*, który zasadniczo jest opisem muzealnej rzeczywistości w czasie teraźniejszym, znajdziemy liczne ekskursy, w terminologii filmowej odpowiadające montażowi retrospektywnemu lub równoległemu.

Zróźnicowanie miar wiersza poszczególnych części i dynamika warstwy brzmieniowej poematu nakłada się na dynamikę obrazowania. Pierwszym sygnałem audio-wizualnego synkretyzmu jest synestezja w *Dedykacji*: „ten koncert ciemny jak wiatr w głazach”. Ponadto zauważymy tok przerzutniowy, gdyż składnia zaciera delimitację ostentacyjnie wydzielonych (numerowanych) strof, a więc segmentuje ciągłość opisywanej rzeczywistości na dłuższe lub przelotne „spojrzenia”, scalane z kolei przelewającą się z dystychu na dystych prozodyjną „muzyką” trzynastozgłoskowca. Obrazowi nieustannie akomponuje sfera brzmień: obecna zarówno w fonetyce słów, fraz, wersów, strof i rymów, jak i w onomatopejach, pojęciach muzycznych, nazwiskach kompozytorów, tytułach utworów i nazwach instrumentów. W terminologii filmowej połączenie obrazu ze ścieżką dźwiękową jest

² W 1971 roku zrealizowano film dokumentalny *Niobe* w reż. Aleksandry Jaskólskiej, ale jego tematem jest ratowanie dzieł kultury antycznej, a nie poemat Galczyńskiego.

domeną „montażu pionowego” (wertykalnego), który według Eisensteina może być motywowany również asynchronizacją, czyli kontrapunktem wizualno-dźwiękowym (Miczka 1999: 163–164). Fonosfera towarzyszy ikonosferze, lecz niekiedy się od niej odrywa, ustanawiając inne relacje i sens całości.

Duży koncert skrzypcowy zgodnie z konwencją gatunku muzycznego jest trzyczęściowy, ale część centralna *Spotkanie z Chopinem*, najkrótsza i będąca dialogiem egzotycznym z duchem kompozytora, służy za intermedium, dzielące prawie na pół 48 dystychów trzynastozgłoskowych ze średniówką 7+6 (z jednym odchyleniem o innej delimitacji). Za wyborem do imaginacyjnej „ekranizacji” fragmentu opisowego przemawia zarówno dynamika światła przedstawionego, jak i aktywność i zmienna perspektywa przestrzenna narratora, czyli ruch oka kamery i zmienna focalizacja.

Duży koncert skrzypcowy jako scenopis

Pierwsze filmy montażowe otwierało ujęcie w planie ogólnym, po czym wyodrębniano główną postać w planie bliskim. Tu początek przypomina dojrzałe formy narracji filmowej — z często stosowanym chwytem *in medias res*: zbliżenie portretowanego obiektu, który zresztą, jak się okaże, wcale nie będzie motywem głównym, lecz przedmiotem na tyle osobliwym, że wstępnie zaciekawia czytelnika-widza:

Jest lampa na łańcuchach, co dotknięta skrzypi:
kobieta z parą rogów i ogonem rybim³,

Kontekst wcześniejszych części poematu nie pozwala przypuszczać, by tematem całego *Koncertu* miał być właśnie ten wyodrębniony przedmiot zamiast głównej bohaterki Niobe jako postaci mitologicznej i jej konterfektu w muzeum nieborowskim, niemniej ulegamy zaplanowanej przez narratora dezorientacji. Wkrótce lampa okaże się tylko jednym z wielu mikrotematów, jednak w porządku narracji nieprzypadkowo pierwszym. Szczegółowość deskrypcji uzasadniona jest osobliwością lampy, wyjaśniona zresztą z podaniem fałszywego synonimu zapożyczonego z muzyki:

2
zowią ją meluzyną, czasem bergamaską,

Poznajemy więc wygląd mitologicznej hybrydy, dający się objąć spojrzeniem z jednego punktu widzenia, czyli w planie pełnym. Natychmiast otrzymujemy informację — jak się okaże, najważniejszą — o usytuowaniu przedmiotu w przestrzeni:

pod stropem nad cieniami jakby płynie płasko

Dowiadujemy się, że stanowiąca korpus lampy figura meluzyny wisi równoległe do podłogi. Wygląd obiektu domaga się wprawdzie jeszcze dookreślenia pewnych detali, które odsyłają poza tekst — do poznania opisanego przedmiotu z autopsji lub fotografii, które niestety w obu wypadkach okaże się daremne. Niemniej pewne cechy lampy implikuje sam opis:

³ Wszystkie cytaty według wydania podanego w bibliografii (Galczyński 1979).

3

i światłami przemawia jak słowami człowiek.

Cienie rzucane na strop świadczą o istnieniu wielu źródeł światła (raczej migoczących świec niż emitujących światło stale żarówek) osadzonych w dolnej części korpusu albo przynajmniej w taki sposób, że głowa, rogi i ogon postaci przysłaniają niektóre z nich, wywołując grę światła i cienia na suficie.

Żeby zrealizować pierwsze ujęcie, potrzebny byłby plan dalszy, ponieważ w kadrze powinno się znaleźć prócz obiektu jego tło. Kamera więc na chwilę się oddala i zatrzymuje, by dynamikę efektów świetlnych najlepiej wyeksponować w ujęciu statycznym. Tu opis się urywa i następuje skokowa zmiana perspektywy. Lampa ukazana w opisie lokalizującym jako element scenerii posłuży do określenia pozycji obserwatora:

Właściem pod taką lampą siedział w Nieborowie

4

w twarz Niobe zapatrzony, Niobe z Nieborowa.

Początkowe dwa dystychy i połowę trzeciego wypełniło więc „zawieszenie”, które jest filmowym odpowiednikiem literackiej „retardacji”, czyli odwlekania w czasie, mającego wzmacniać napięcie i ciekawość odbiorcy. Dopiero potem ujawnia się podmiot opisu, co zaskakująco uzasadnia inicjalne zbliżenie na lampę. Ale już wcześniej pojawiła się sugestia obecności kogoś, kto sprawdzał właściwości lampy: „dotknięta skrzypi”. Uwaga ta zarazem konotuje niskie zawieszenie przedmiotu — w zasięgu ręki.

Musimy sobie jednak uświadomić, że film, który chcemy nakręcić w Nieborowie, w tamtejszych wnętrzach i pośród zbiorów muzealnych, nie może być czysto dokumentalny, gdyż nie znajdziemy kompletnej gotowej scenografii. Wyjaśnienie jest dotkliwie proste — jak w anegdocie o Napoleonie, który zapytał o przyczynę braku salw armatnich na jego cześć, a gdy odpowiedziano mu, że są trzy tego powody, uciał wyjaśnienia już po usłyszeniu pierwszego, które brzmiało: „po pierwsze nie było armat”. Podobnie jest w tym wypadku i można sparafrazować: „po pierwsze nie ma meluzyny”. Opis poetycki odrywający się od realiów nieborowskiego pałacu stanowi kłopot i wyzwanie dla potencjalnego scenografa, który musiałby stworzyć nowe dekoracje, ponieważ przedstawienie zarówno lampy, jak i jej tła nie odpowiada rzeczywistości⁴. Przekształcenia realiów są albo świadomą kreacją, albo skutkiem pomieszania nawarstwionych wrażeń i omyłek. Niemniej

⁴ Najpierw zastanawia fakt, że tak rozslawiona przez poetę lampa nie została wcale wyeksponowana na bogato ilustrowanych fotograficznie stronach internetowych o muzeum w Nieborowie; natomiast w ogólnym zarysie Sieni Głównej, w głębokim tle głowy Niobe widzimy inny żyrandol — typu „pająk”. W książce Lichańskiego, którą wymieniam w bibliografii jako monograficzną syntezę wiedzy o poemacie, możemy zobaczyć meluzynę na jednej z barwnych ilustracji (trzecia strona wkładki po s. 48), z podpisem: „Świecznik meluzyna według projektu księcia Michała P. Radziwiłła”. Nie jest to jednak fotografia, lecz rysunek. Przedstawia on zawieszony na łańcuchach zbiegających się w jednym punkcie stropu pająk, w którym znajduje się otoczona świeczkami postać, ale ta wcale nie „jakby płynie płasko”, lecz kłęczy niby syrenka z obu pomników warszawskich. Usytuowanie lampy równoległe do sufitu i jego „belkowań” (jak sugeruje poeta) jest również niezgodne z prawdą, gdyż strop rzeczywisty ma sklepienie lukowe, a więc nie belki, lecz raczej żebra mogą załamywać rzucane na biały tynk cienie.

film powinien odwzorowywać nie tylko realne wyglądy, lecz również właśnie subiektywny chaos impresji, z błędami pamięci, pseudopamięcią oraz wyobraźnią wędrującego po pałacu poety — bohatera i narratora.

W pierwszym ujęciu kamera skierowana była wertykalnie lub diagonalnie w górę, pokazując wiszący dość nisko przedmiot, a w jego tle grę światłocieni na belkowaniu sufitu; teraz się obniża i oddala, obejmując ponadto w dolnej części kadru siedzącego pod lampą człowieka (w planie pełnym lub amerykańskim). Wreszcie skokowo albo płynnie zbliża się do jego twarzy, eksponując wzrok zatrzymany na jakimś przedmiocie umieszczonym przed nią. Tu potrzebne jest cięcie, by w przeciwużyciu skonfrontować spojrzenie obserwatora z widzianą przezeń figurą Niobe. Tak nakazuje logika montażu, gdyż płynne przeniesienie oka kamery na nowy obiekt mogłoby zdezorientować widza co do związku przyczynowo-skutkowego między pokazanymi elementami rzeczywistości: podmiotem i przedmiotem widzenia.

Potem następuje kolejne przeciwużycie i regresja kamery do planu ogólnego, który zamyka w kadrze fragment sufitu (już niekoniecznie z lampą), a wreszcie — przesunięcie na oszklone drzwi (znajdujące się po lewej stronie od obserwatora), by w ramach ich szyb ukazać synekdochy jesieni:

Iskry od meluzyny biegły wzdłuż belkowań

5

i listopad nadchodził w zabloconych butach
z liściem klonu we włosach,
z resztką słońca w sercu.

By uniknąć groteski, założymy, że obrazowanie kreacyjne nie podlega wizualizacji filmowej, toteż personifikację listopada lepiej pominąć, pozostawiając ją poetyckiemu głosowi. Co można zatem pokazać nie wykraczając poza porządek przedstawienia realistycznego za próg kiczowatej baśni? Może wystarczą metonimie i synekdochy: opadający, przyklejony do szyby liść klonu, słaby promyk słońca i ślady błota pozostawione przez kogoś na posadzce, zresztą dość prawdopodobne, ponieważ akcja toczy się w pałacowej sieni.

6

Już nad bramą wjazdową błysły dwie latarnie.
W mroku skrzyknęły graby. Wiatr, piejąc chóralnie,

7

ostatnie siedem liści zerwał i zakręcił,
fronton pałacu trącił i dalej popędził,

8

bęben płaskorzeźbiony stłukłszy w tympanonie,
aż jęk poszedł w tympanon, w herby i w chorągwie.

Kamera „zauważa” nowe źródła światła i w dłuższym ujęciu zbliża się do szyby, obserwując plener z poddaną hiperboli dywersją wiatru. Potem zostaje wyprowadzona na zewnątrz, by niejako podążać za wiatrem i szybko rejestrować dynamiczne detale. Dobrym, choć trudnym rozwiązaniem byłoby filmowanie „z ręki” w jednym ruchomym ujęciu, z panoramowaniem, travellingiem, progresją i regresją kamery, stosowaniem perspektywy ptasiej i żabiej, co dziś nie stanowi technicznego utrudnienia, gdyż istnieje możliwość użycia dronu. Scenę tę da się także zrealizować w montażu twardym, w serii ciętych ujęć, w przejściach skokowych, ukazujących przemiennie zbliżenia na poszczególne obiekty i rozległą przestrzeń w planie totalnym, którą penetruje oko-kamera. Najbardziej sugestywne byłyby właśnie zderzenia planów dalekich z detalami przyrody i architektury. Wiatr można pokazać w obrazie fruujących liści i rozkolysaniu konarów. Jego odgłosy, dodane w fazie postprodukcji na ścieżce dźwiękowej (w montażu pionowym), wydają się już dopowiedzeniem zbędnym.

Potem następuje uogólnienie sytuacji, które można pokazać w przenikaniu przejściem obrazu do ujęcia w planie totalnym:

9

A jesień tego roku jak Śródziemne Morze
płynęła.

To widokówka z panoramą śródziemnomorskiego wybrzeża, z charakterystyczną dla niego roślinnością: palmami, piniami, cedrami i cyprysami, będąca nie tylko porównaniem, lecz także leitmotywem poematu jako stały odsyłacz do kultury antycznej, dlatego niech się pojawiają w kadrze białe kamienne ruiny. Kamera powoli panoramuje na przykład Zatokę Smyrnerską z lekko falującym lazurem wody. Zamglony obraz migotu światła w falach przenika się z kadrem w dużym zbliżeniu na detal architektoniczny:

Słońce grało na liniach płaskorzeźb,

10

w muszkietach, w arkebuzach niecilo iskierki
i w liściach, które pędził wiatr jak fajerwerki

Ważnym motywem *Dużego koncertu skrzypcowego* jest światło, w różnych swych postaciach: sztuczne i naturalne. Pamiętamy, że jedno z jego źródeł zainicjowało akcję liryczną; to ono stanowi warunek widzialności, wskazując i wyodrębniając opisywane przedmioty, a także w akcji tej uczestniczy, zwłaszcza gdy współlistnieje z dźwiękiem na prawach synestezji. Ukośne promienie słońca dobrze eksponują kontury płaskorzeźb, wzmacniając kontrasty potrzebne fotografom i kamerzystom.

12

Tylko tam, kędy teraz tyle oczu sowych,
A gdzie w czerwcu w jaśminie grał na skrzypcach słowik,

13

został blask, nawet nocą, jakby złotym pyłem
przykurzony wiersz w zlocie; Ja, słowik, tu byłem.

W kolejnej wzmiance o jesiennej pogodzie i skontrastowanym z nią wspomnieniem lata oglądamy w mroku kilka par z „tyłu oczu sowich” i znów następuje w płynnym przenikaniu powrót do obrazu aktualnej jesieni, a motywem łączącym te ujęcia jest żółte (złotawe) jak sowie oczy światło, uzyskane za pomocą filtra.

14

A w sypialni, co z klucza trudno się odmyka,
nad miejscem, kędy stała szklana harmonika,

Tu mamy cięcie montażowe uzasadnione następującym dalszym ciągiem przerwane go wcześniej opisu wnętrza, który — dokonany w modelu operacyjnym — ukazuje rzeczywistość w porządku jej postrzegania. Najpierw w dużym zbliżeniu widzimy zamek drzwiowy z trudno obracającym kluczem, potem uchylające się drzwi. Ukazuje się wnętrze w planie ogólnym, z powolną progresją do planu pełnego. Ruchoma kamera imituje wzrok zwiedzającego pałacowe komnaty podmiotu-bohatera i podąża za nim dostrzegając kolejne eksponaty, lecz zatrzymuje się na nich tylko na pół sekundy, ponieważ służą one wyłącznie za tło w opisie lokalizującym inny obiekt — ukazany na dłużej, najpierw w planie pełnym:

15

był arras.

Dokładniejszy ogląd przedmiotu odbywa się w montażu prospektywnym, który w teorii opisu odpowiada modelowi zarówno operacyjnemu, jak i logiczno-hierarchicznemu. Kolejne dwa zbliżenia mogą następować skokowo:

[...] na nim wyspa w barwach mokrej mięty,
na wyspie wiatr, co widać było z drzew pogiętych,

Trzecie zbliżenie następuje płynnie — jako motywowane tym, że zwiedzający przygląda się z bliska fragmentowi gobelinu, wyodrębniając go kręgiem światła, które pochodzi — o zgrozo! — z otwartego ognia świecy, co według dzisiejszych przepisów muzealnych byłoby niedopuszczalne:

16

a jeśli do arrasu zbliżyła się świeca,
widziałeś w ciemnej głębi, jak dzik gonił strzelca,

Po meluzynie w sieni i zachodzącym słońcu w plenerze, sowych oczach i blasku lata, świeca jest kolejnym źródłem światła, które jednak tym razem samo nie staje się przedmiotem deskrypcji, lecz ją umożliwia, zapewniając widoczność innych przedmiotów. Jak zauważył filmolog Marek Hendrykowski, „światło znaczy”, „modeluje pewne wyobrażenia”, „steruje

naszą uwagę” i „tworzy ekranowy świat”, a przede wszystkim „staje się źródłem wszelkiej wizualizacji”.

Dialog światła i cienia nie tylko należy do języka filmu, ale i decyduje o finezji sposobu komunikowania się za jego pośrednictwem. (Hendrykowski 1999: 54)

Płomień świecy oświetla arras słabo i migotliwie. Wyodrębniony w kadrze detal inspiruje do serii porównań w montażu skojarzeniowym: najpierw do starych rycin ilustrujących dzieło Szekspira *Wenus i Adonis*, potem Goethego *Elegie rzymskie* ze scenami mitologicznymi: pochodem satyrów, wreszcie z motywem Acheronu, Beethovenem i Chopinem. Jak zauważa autor monografii poematu, ciąg skojarzeń uzasadnia topografia pałacu i rozmieszczone w nim (wówczas) dzieła sztuki (Lichański, 2015: 147–148). Swobodę asocjacji tematycznych motywuje natomiast wędrowka zwiedzającego, który błądzi po salach, oddala się od arrasu, by wkrótce powrócić do rzeźby Niobe, odejść od niej i znów skupić uwagę na arrasie. Albo — wrażenia aktualne nawarstwiają się z wcześniejszymi, tworząc mimowolne przebitki w pamięci lub powidoki. Tę sytuację „opowiedzieć” można zarówno panoramującym ruchem kamery, jak i serią połączonych skokowo ujęć statycznych.

21

W arrasie wiatr dął ciągle. To cichł, to się zbliżał,
to biegł przez cały rejestr, do basu się zniżał,

Ożywiony obraz nawiązuje do aury jesiennej w plenerze, współbrzmiąc z hulającym za oknem wiatrem, który robi spustoszenie w przyrodzie i architekturze, zrywając liście i (prawem hiperboli) tłukąc płaskorzeźby. Nad obrazem początkowo dominuje dźwięk: gwizd wiatru jako motyw wspólny gobelinowemu przedstawieniu i pogodzie na zewnątrz pałacu.

22

lasy dalej odsuwał, szedł przodem w sopranie
(arras zdawał się tańczyć jak pajac na ścianie),

Wiatr znów staje się nie tylko słyszalny, ale i widoczny, gdyż zdaje się poruszać elementami przedstawionego na arrasie pejzażu. Tę syntezę dwóch wiatrów: z pleneru realnego i wykreowanego można oczywiście pokazać za pomocą animacji, ale dałoby się również zrezygnować z sugestii subiektywnej syntezy wrażeń i falowanie wiatru na gobelinie potraktować jako rzeczywisty ruch samego gobelinu wskutek wdzierających się do wnętrza przez nieszczelne okna podmuchów. Porównanie do tańczącego pajaca sugeruje zagięcia dolnych narożników albo bocznych krawędzi i deformację przedstawionej sceny przez wyrzucenia arrasu.

Potem w pierwszym porównaniu pojawia się Bacchus z orszakiem „satyrów i Szopeńców”, a w kolejnym — dokonany przez Goethego „waz greckich opis”, wreszcie „Acheron, świeczki i duszyczki”. Taka mieszanka przywołanych obrazów musi być pokazana migawkowo — w osobnych kadrach zestawionych skojarzeniowo (w „montażu atrakcji”). Dezorientujące rozproszenie opisu może wynikać z dekoncentracji obserwatora, jego

zmęczenia albo rozbudzonej imaginacji, która wreszcie wylacza percepcję wzrokową na rzecz naglej wizji⁵. Pojawia się bowiem przerywnik *Spotkanie z Chopinem*, mistrzem fortepianu — nieco dziwne w kontekście koncertu skrzypcowego, a motywowane bliskością Żelazowej Woli i błędnym przeświadczeniem poety, że kompozytor przebywał również w Nieborowie. Aby uniknąć naiwnej teatralizacji, scenę z dialogiem egzotycznym, którym jest rozmowa z duchem, przedstawić można za pomocą zamglonego przenikania się obrazu wnętrza z portretem Chopina, najlepiej ze znajdującym się również w pałacu jego popiersiem.

Kontynuację opisu w części zatytułowanej *Koncertu skrzypcowego ciąg dalszy*, rozpoczyna zbliżenie wskazane przez nowe źródło światła:

26

Księżyc w globusy patrzal w biblioteczej salce
i po Morzu Śródziemnym wodził srebrnym palcem,

27

w Sycylię się wpatrywał, wędrował nad Francją,
a potem wielkim lukiem znów biegł do Bizancjum

Inicjatywa kamerzysty zostaje niemal przypisana księżycowi, który oświetla globus, wskazując na nim niby przypadkiem akurat właśnie Morze Śródziemne, Europę i Bizancjum. Ta wędrowka światła staje się lekcją geografii historycznej, przypominając opowiedziane we wcześniejszych częściach poematu (*Mala fuga, Bizancjum*) losy tytułowej rzeźby i zarazem podkreślając ścisły związek między nieborowskim „tu i teraz” a całą kulturą śródziemnomorską. Miejsca geograficzne odwzorowane na globusie (a nie na mapie) zyskują wymiar uniwersalny, właśnie „globalny”, wszak globus to cały świat, a księżyc i gwiazdy, które wkrótce włączają się do akcji lirycznej — to Kosmos. Kartograficzne przedstawienia terytoriów mogą przenikać się z obrazami będącymi rekonstrukcją dziejów i mitów starożytnych — niby w dokumentalno-edukacyjnym filmie historycznym. Może się to odbywać ze swobodą asocjacji, a więc chaotycznie, w krótkich półsekundowych przebitkach. Wędrowka światła wskazującego potrzebne miejsca na globusie to skutek nie tylko zachmurzeń i przejaśnień, lecz prawdopodobnie również przemilczanej pomocy zwiedzającego, który palcem własnym, a nie księżycą, obraca wielką kulę osadzoną w drewnianym stojaku. Można też inaczej pokazywać miejsca: kamera przemieszcza się, wybierając takie kąty widzenia, żeby bliki znalazły się we właściwych punktach na powierzchni globusa. Innych aktywności księżycowego blasku nie da się już zracjonalizować i trzeba uznać, że są fantazją pozbawioną motywacji realistycznej, choć częściowo odpowiadającą porządkowi postrzegania.

⁵ Jednakże dla niektórych elementów tej dziwnej enumeracji Lichański znajduje wytłumaczenie racjonalne w topografii pałacu i rozmieszczeniu eksponatów; jest to bowiem „eliptycznie skrócony opis przejścia z hallu na parterze [...], klatką schodową, na pierwsze piętro; na podestach stoją świece oraz »siedzą« putta — duszyczki. Acheron to sama klatka schodowa, bowiem ozdabiają ją błękitne kafle holenderskie z motywami wodnymi” (Lichański 2015: 107); natomiast Bacchus znajduje się na tympanonie w Gabinecie Żółtym, sarkofagu z płaskorzeźbą przedstawiającą pochód faunów” (Lichański 2015: 147–148).

Kamera panoramuje wnętrze, podążając za sinym światłem księżycy, który niby ruchomy reflektor-szperacz albo latarka w dłoni nocnego włamywacza przeszukuje przestrzeń i wydobywa z mroku poszczególne obiekty:

30

chmurę z siebie strząsnąwszy przy pomocy wiatru,
okrążając fortepian i brąz kandelabrow

31

krzywym strumieniem spływał, gdzie sala czerwona,
gdzie na innej tkaninie był ślub Posejdona

Tu następuje szczegółowy opis sceny mitologicznej przedstawionej na innym arrasie, którą sfilmować można w powolnym travellingu. Wreszcie do gry światła włącza się reszta Kosmosu:

33

Wtedy gwiazdy podeszły i brząknęły w szyby:
Panna, Wodnik, Lew, Łucznik, Bliźnięta i Ryby,

Sześć gwiazdozbiorów Zodiaku widocznych jednocześnie na sferze niebieskiej nie może być przedstawieniem realistycznym i nie da się tego pokazać na nocnym widnokregu bez użycia animacji. Ich spotkanie może być inspirowane — jak sugeruje monografista — drugim globusem, który jest odwzorowaniem nieba (Lichański 2015: 153). Ponieważ widoku nie da się włączyć w obraz widzianej za oknem nocy, następująca zaraz apostrofa kosmologiczna do gwiazd „jeszcze nie odkrytych i dawno odkrytych” pozostaje abstrakcją, częściowo potwierdzoną autopsją wyłącznie globusa. Możliwy jest w tym miejscu wirtualny obraz sfery niebieskiej pokazanej w planetarium. Ważniejszy jednak wydaje się gwiezdny blask, skojarzony w synestezji z dźwiękiem szkła — jasność, która wspomaga światło księżycy, pozwalając lepiej obejrzeć zwiedzane wnętrza.

Iluminacja narasta i wreszcie osiąga kulminację, by wzmożnić kontrast niespodziewanego *black-outu*, który zaraz nastąpi:

I nagle zgasły wszystkie. I księżyc też zagasł.

36

I meluzyna zgasła. Mrok drgnął niewyraźnie.

W realizacji filmowej ten efekt można osiągnąć łatwiej niż w rzeczywistości, gdyż w motywacji realistycznej, dominującej w tej części poematu, jest niewytłumaczalny; zresztą zaraz opis płynnie przechodzi w również nieumotywowaną realistycznie kreację. Dlatego lepszym rozwiązaniem byłoby nie raptowne wyciemnienie do całkowitego mroku, ale *fade out* — przejście płynne, w którym gasnące knoty świec żarzą się jeszcze w smużkach dymu, a potem w ciemności mającą powidoki lampy. Takich szczegółów w opisie wprawdzie nie ma, ale nie można wykluczyć, że wygaśnięcie światła nie jest omamem wzrokowym

ani zdarzeniem wyimaginowanym, lecz realnym, spowodowanym na przykład wiatrem zawiewającym przez nieszczelne okna. W końcu jednak w kadrze musi zapanować czerń całkowita — potrzebna do ekspozycji rzeźby emanującej światłem nie odbitym, lecz wewnętrznym:

A wtedy Niobe twarz poczęła jaśnieć,

37

naprzód biało, a potem srebrnie i niebiesko.

Opisane efekty trzeba powierzyć reżyserowi światła. Z całkowitej ciemności wynurza się głowa z białego marmuru — pokazana najpierw w planie ogólnym, by kontrastowała z otaczającym ją mrokiem; następnie, po bardzo powolnym najeździe kamery — w planie średnim. Potem rzeźba płynnie zmienia barwę na srebrno-niebieskawą, ale w taki sposób, jakby światła nie odbijała, lecz sama stała się jego źródłem, fosforyzując niby wskazówki zegarka.

I wtędm twarz jej poznał. I krzyknął jak dziecko,

38

kiedy matkę lub wodę zobaczy przez klony
jakoby piach wiślany i brzeg wyteśkniony:

To porównanie przedstawić można na zasadzie „montażu skojarzeń”: najlepiej w naprzemiennej ekspozycji kadrów z dwu podobnych ujęć w planie ogólnym: pierwszym byłaby widoczna w prześwicie pni klonów kobieta, drugim — za tymi samymi drzewami rzeka polyskująca migotem fal. Motyw akwacyjny posłuży za łącznik w asocjacji z następnym obrazem: piaszczysty brzeg Wisły przekształci się w widok Morza Śródziemnego, a następnie — w scenę sztormu, rozwiniętą w porównaniu homeryckim:

40

Jak żeglarz, w archipeląg gdy wplynie zawily
i wiatr światło mu zgasi, i już nie ma sily

Tu mogą pojawić się wyspy, laguny, skały i klify śródziemnomorskie. Motywy wody, wiatru i światła nawiązują do realiów pałacu i jego otoczenia: arrasu, wnętrza i ogrodu, toteż mogą zostać pokazane w pojedynczych klatkach przerywających dynamiczną scenę burzy (*flashback's*), która wypełnia jeszcze dwa dalsze dystychy, by w końcu doprowadzić do skonstrastowanego z mrokiem i niebezpieczeństwem znaku nadziei i ratunku:

45

a nagle gwiazda wszędzie na niebios równinie
i żeglarz krzyknie: „Gwiazdo!”, i w gwiazdę poplynie

To trudna w realizacji filmowej scena plenerowa, choć dająca się zmontować z użyciem animacji komputerowej. Ukazana w jej finale gwiazda — znów źródło światła, tym razem zastępujące latarnię morską⁶ — może nawiązywać do wcześniejszego obrazu nocnego nieba za oknem lub oszklonymi drzwiami.

Zamknięcie porównania i powrót do głównego obiektu adoracji poetyckiej można rozwiązać w następujący sposób, podkreślając metaforyczny charakter związku między zestawionymi obrazami: widok gwiazd w teleskopowym zbliżeniu zostaje rozmyty, traci ostrość i w płynnym przenikaniu staje się początkowo niewyraźnym, potem stopniowo wyostrenym portretem świecącej rzeźby:

47

tak świeciła twarz Niobe. Jak ziemia ogromna.

Brzask już łamał się. Nucił. Promień strzelał w okna.

Kamera zbliża się do marmurowej głowy, aż osiąga detal czoła lub oka, tak aby biel wypełniła cały kadr. Potem biel zostaje skokowo połączona z serią kilku klatek całkowitej czerni jako „pauzą funkcjonalną”, opóźniając kulminację (Miczka 1999: 150), a wreszcie z mroku powoli ukazuje się obraz rodzącego się świtu za oknem. Odbywa się to w planie ogólnym: dojrzewające światło stopniowo wydobywa zarysy wnętrza z konturami ścian i mebli. W montażu regresywnym kamera obejmuje coraz szerzej kolejne części komnaty. Wreszcie w kontrujęciu z progresją kamery widzimy od tyłu przybyłego właśnie kustosa, schylonego nieruchomo nad zasłaniającym twarz poetą:

48

Kustosz rano mnie znalazł jak nad matki grobem

z twarzą w dłoniach nad tym marmurem Niobe. Niobe!

Łatwo da się to pokazać, ale pewne szczegóły scenografii znów sprawią poważny kłopot. Dzisiejsze usytuowanie rzeźby, ustawionej dość wysoko na stole-szafie służącej za cokół, uniemożliwia bohaterowi przyjęcie zaprojektowanej w poemacie pozycji schylonej „nad” figurą, natomiast pozwala mu jedynie przed nią stanąć.

Tak się kończy *Koncert*, ale jeszcze nie cała część III *Nieboróm*, którą zamyka oznaczony gwiazdkami fragment, złożony z dwóch tetrastychów. Jest on konsolacyjnym uogólnieniem z motywami cierpienia zrównoważonego radością, mroku — światłem, śmierci — odrodzeniem. Tu jednak słowo zdecydowanie dominuje nad obrazem, retoryka przeważa nad obrazowaniem, wizja wygasa, natomiast pozostaje muzyka i głos aktora. Dlatego warto zatrzymać kamerę i oddać władzę absolutną słuchowi. Docieramy do z granicy wspólnoty literatury z filmem, za którą rządzą ich autonomie.

⁶ Lichański dokonuje śmiałej konkretyzacji, stwierdzając, że głowa Niobe zamieniła się w światło latarni morskiej, wiodącej do portu ocalenia (Lichański 2015: 95–96). Taka interpretacja motywu światła w opisanej scenie wydaje się jednak przesadna.

Bibliografia

- Galczyński Konstanty Ildefons (1979), *Niobe* [w:] tegoż, *Poezje*, t. 2, Czytelnik, Warszawa.
- Bergson Henri (1957), *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Eco Umberto (1972), *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, PIW, Warszawa.
- Friedman Norman (1955), *Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept*, „Publications of the Modern Language Association of America”, p. 1160, www.ihn.uni-hamburg.de/article/perspective [dostęp: 6.07.2018].
- Gronczewski Andrzej (1979), *Lampa czarnoksiężska i lampa laboratoryjna*, „Miesięcznik Literacki” nr 4.
- Has-Tokarz Anita (2006/2007), *Między słowem a obrazem. Afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna)*, „Folia Bibliologica” XLVIII.
- Hejmej Andrzej (2012), *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo UMK, Toruń.
- Helman Alicja (1980), *Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych* [w:] red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*, Ossolineum, Wrocław.
- Helman Alicja, Ostaszewski Jacek (2014), *Historia myśli filmowej. Podręcznik, słowo/obraz teorytoria*, Gdańsk.
- Hendrykowski Marek (1999), *Język ruchomych obrazów*, Ars Nova, Poznań.
- Hopfinger Maryla (1997), *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności i percepcji* [w:] red. M. Hopfinger, *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- Ingarden Roman (1972), *Kilka uwag o sztuce filmowej* [w:] red. M. Hopfinger, *Estetyka i film*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- (1988), *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, PWN, Warszawa.
- Jastrzębska Elżbieta (2018), *Głowa Niobe w Nieborowie i jej posąg w Rzymie*, docplayer.pl/11992303-Glowa-nieborowie-i-jej-posag-w-rzymie.html [dostęp: 24.06.2018].
- Jędrzych Marek (1980/1981), *Niobe Konstantego Ildefonsa Galczyńskiego — poemat o cierpieniu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” XXXV/XXXVI, 13, sectio F.
- Kulawik Adam (1968), „Uwertura” do poematu Galczyńskiego „Niobe”, „Ruch Literacki” z. 1.
- Kuźma Erazm (1980), *Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem. (Na przykładzie wczesnej fazy polskiej poezji awangardowej)* [w:] red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Ossolineum, Wrocław.
- Lichański Jakub Zdzisław (2015), „Niobe” Konstantego Ildefonsa Galczyńskiego: „Ty jesteś światłość świata”, Universitas, Kraków.
- Łotman Jurij M. (1983), *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno i T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Matuszewski Ryszard (1952), „Niobe” i „Wit Stwosż”, „Nowa Kultura” nr 5.
- Michałowski Piotr (2002), *Kwiaty polskie na torze rewolucji. Spóźniona premiera poematu Juliana Tuwima* [w:] red. D.D. Dąbrowska, P. Michałowski, *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- (2004), *Niedookreślone i nadokreślone. Między słowem a obrazem* [w:] red. S.T. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, Universitas, Kraków.

-
- (2009), „Benionski” i „Kwiaty polskie” — *reguły montażu (filmowego)*, „Ruch Literacki”, z. 6.
- Miczka Tadeusz (1999), *Słownik pojęć filmowych*, t. 9: *Ruch, czas, przestrzeń, montaż*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Plaźewski Jerzy (1982), *Język filmu*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Proszę nycieczki. Podróż, wyprawy i nycieczki* (2018), <https://proszewycieczki.wordpress.com/2017/09/13/nieborów-tajemnice-niobe>, [dostęp: 24.06.2018].
- Sławiński Janusz (1982), *O opisie* [w:] red. J. Błoński, J. Sławiński, *Studia o narracji*, Ossolineum, Wrocław.
- Stelmaszczyk Barbara (1970), *O muzyczności „Niobe” K.I. Galczyńskiego. Zagadnienie łączności między rodzajami sztuk pięknych*, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Tenczyńska Anna (2011), *Forma muzyczna w poezji („Niobe” K.I. Galczyńskiego)* [w:] red. E. Kasperski, E. Szczesna, *Komparatystyka dzisiaj, II: Interpretacje*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa.
- Wegner Jan (1954), *Nieborów*, Wydawnictwo Sztuka, Warszawa.
- Wyka Marta (1985), „Niobe” [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, PWN, Warszawa.
- (1983), *Wstęp* [w:] K.I. Galczyński, *Wybór poezji*, wyd. VI zm., (BN Seria I, nr 189), Ossolineum, Wrocław.
- Ziomek Jerzy (1980), *Powinowactwa literatury*, PWN, Warszawa.
- Żurawska Jolanta (2005), *Struktura muzyczna poematów Konstantego Ildefonsa Galczyńskiego* [w:] red. A. Kulawik, J.S. Ossowski, *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Galczyńskiego*, t. 1, Collegium Columbinum, Kraków.
-