

Paweł Jędrzejewski

WOKOŁ ILUMINACJI KRZYSZTOFA ZANUSSIEGO

Film jest sztuką znaków złożonych. „Znak filmowy nie istnieje w sensie skończonego wytworu materialnego, jest ciągłym procesem semiotycznym generowanym dzięki spotkaniu się ze sobą wielu znaków pochodzących z różnych znakowych systemów”¹. Każda klatka filmu rzutowana na ekran posiada cechy fragmentu rzeczywistości, którą utrwała, lecz nie jest tą rzeczywistością. Świat zawsze jest nadrzędny wobec swego wizerunku zarejestrowanego na taśmie filmowej. Zawsze go przekracza; nie daje się opisać „do końca” żadnym, najbardziej szczegółowym zespołem znaków ikonicznych. Wiąże się to z ciągłą obecnością elementu wyboru w procesie filmowania. Znaki ikoniczne, w przypadku filmu wzbogacone o dźwięk — ruchome obrazy wizualno-akustyczne są dla przestrzeni wyznaczonej przez nie zawsze skrótem, stanowią plan jej wyrażenia. Jednak nie chodzi tu wyłącznie o przestrzeń, którą w procesie odbioru dzieła filmowego, czynimy trójwymiarową i „wychodzącą” poza ekran, którą budujemy z rozsypanych w poszczególnych ujęciach fragmentów. Bardziej odpowiednim określeniem byłoby pojęcie czasoprzestrzeni. W podobny bowiem sposób rekonstruujemy, zestawiamy w trakcie odbioru fragmenty czasu „obrazowego” (termin J. Mukałowskiego) w czasie akcji, które to czasy nie są przecież współbieżne. Filmowe odpowiedniki rzeczywistości zestawiamy zgodnie z doświadczeniem fizycznym świata realnego w wymiarze potrójnym, a czas — zawsze w porządku tak, że wyprowadzamy z naszej wiedzy o rzeczywistości: w układzie zdarzeń przyczynowo-skutkowym i jako najpierw, wcześniej i później, potem. Zatem film jest również sztuką narracyjną. O filmie można mówić przecież tylko wówczas, gdy poszczególne kinogramy — znaki ikoniczne występujące po sobie dają w efekcie znaczenie dodatkowe, wyłączone dla ich zestawienia. Jednocześnie znaki ikoniczne, którymi po-

¹ J. Rek, *Problemy narracji filmowej*, Łódź 1978 (pr. doktorska, BUŁ).

sługuje się film, konstytuują swój sens w umyśle widza w formie werbalnej, zgodnie z ludzkim sposobem myślenia². Film więc, także z tego powodu — jak każde dzieło sztuki — istnieje zarówno ze względu na swego twórcę, jak i odbiorcę (adresata i nadawcę). Rzeczywistość, ekranowa czasoprzestrzeń funkcjonuje w filmie jako zespół znaków dzięki współtwórczej roli odbiorcy i twórczej roli narratora. Rzeczywistość obiektywna istnieje „sama dla siebie”; rzeczywistość w dziele sztuki musi podlegać twórczej interpretacji, aby dzieło stało się faktem artystycznym, kulturowym, a nie pozostawało jedynie tworem fizycznym. Jednocześnie taki stan rzeczy wywołuje szczególną sytuację: dzieło sztuki, a więc także dzieło filmowe (zwłaszcza dzieło filmowe) skazane zostaje na istnienie jakby wyłącznie poprzez fakt odbioru. Dzieło istnieje jako tekst tylko wówczas gdy jest odczytywane. W rzeczywistości „W kinie nie oglądamy świata jako takiego, lecz przez pryzmat znaczenia”³, ale jednocześnie przecież „[...] żaden człowiek nie patrzy nigdy na świat absolutnie czystym wzrokiem. Odbiera go za pośrednictwem określonego zespołu zwyczajów, instytucji i sposobów myślenia”⁴, które — dodajmy — są zmienne i zróżnicowane. Tekst artystyczny — w przeciwieństwie do naukowego — nie zawiera w sobie jednej, wyraźnie określonej, odautorskiej umowy jego odczytania: wydany zostaje w różnym stopniu (w zależności od kodów, do których odsyła) „na łaskę” odbiorcy. A zarazem „Im bardziej niejasna staje się umowa, tym wyraźniej zmienia się wartość znaku w «rękach» poszczególnych użytkowników”⁵. Dodać jeszcze należy w tym miejscu, że przekaz ikoniczny charakteryzuje się o wiele większym stopniem wieloznaczności niż na przykład przekaz werbalny. Jednocześnie — co już było stwierdzone — mniej lub bardziej dosłowny sens dzieła filmowego kształtuje się w naszej świadomości — w procesie odbioru i kontemplacji — w formie werbalnej, co wynika ze sposobu naszego myślenia. Dzieło filmowe podlega więc przekładowi na inny system znaków, jest w związku z tym narażone z dwu podstawowych powodów na niepełne lub niezgodne z intencją twórcy zrozumienie. Sytuacja ta zasygnalizowana występuje szczególnie silnie w tych sztukach, w których sens ideowy utworu pozostaje w kompetencjach fikcji artystycznej i rzeczywistości stworzonej lub zarejestrowanej w dziele. Odkrywanie znaczenia odwołuje się wówczas także do różnorodnych, nie sprecyzowanych hermeneutyk.

² O zjawisku „mowy wewnętrznej” pisze B. Eichenbaum, *Problemy stylistyki filmowej*, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972.

³ J. Tynianow, *Prawa kina*, [w:] *Estetyka i film*, s. 72.

⁴ R. Benedict, *Wzory kultury*, Warszawa 1966, s. 64.

⁵ P. Giraud, *Semiologia*, Warszawa 1974, s. 32.

Wydaje się, że opozycja tu sformułowana — jeżeli nawet nie wyrażana dosłownie, ale odczuwana intuicyjnie — jest jednym z najistotniejszych czynników powodujących znaczne przemiany w sztukach semantycznych, posługujących się narracją.

Życie ludzkie jest nieustającym, niezanikającym ciągiem alternatyw, które zostają przekształcone w wyborze w alternatywy następne. O charakterze alternatyw i wyborów decyduje zawartość skomplikowanego układu potrzeb i wartości, specyficznych dla poszczególnych kultur, formacji społecznych itd. Życie podlegające ciśnieniu rozlicznych wzorów i wartości ma charakter procesualny. Sztuka natomiast staje zawsze wobec zjawiska, jakim jest życie, przed problemem selekcji. „Utwór artystyczny reprezentuje sobą skończony model nieskończonego świata. Już choćby dlatego, że utwór artystyczny jest zasadniczo odbiciem nieskończonego w skończonym, całości we fragmencie, nie może być zatem budowany jako kopia obiektu z przysługującymi mu cechami. Utwór ten jest odbiciem jednej realności w drugiej, czyli zawsze przekładem”⁶. Powyższy cytat przenosi swój sens także na „oś”, którą dla rzeczywistości w dziele np. filmowym stanowi fabuła, na jakiej „umieszcza się” życie bohatera. Konieczność selekcji, stosowania wymogów „przekładu” (w znaczeniu wynikającym z cytowanego fragmentu) pozwala sztuce poprzez jej wytwory na dotarcie do prawd nieuchwytnych, np. językiem nauki. Pomiedzy jednak prawdami, jakie uzyskuje się wówczas, a nieczytelną magmą rzeczywistości, rozciąga się przestrzeń, na której często wartości, jakie kształtuje sztuka wprowadzane są do konstruowanego przez nią świata bez — mówiąc metaforycznie — jego bezpośredniego udziału i wiedzy (oczywiście sens tego zdania sprawdza się jedynie wtedy, gdy dzieło sztuki rozpatrujemy na tle najbardziej powszechnych zasad i konwencji dotychczasowych).

W sztuce, tak jak w życiu, sprzeczność wartości jest wyrażana i kształtowana w sprzecznościach postaw ludzkich. W sprzecznościach wyrażających pewien potencjalny stan rzeczywistości, poprzez określenie się wobec różnorodnych, absorbowanych przez postacie literackie i filmowe, wzorów przynależnych całości danej kultury, czy też określonych przez nieprzystawalność kultur, niewspółmierność w ich obrębie pełnionych przez postacie funkcji, wobec wielości ich motywacji. Problem tzw. „psychologii postaci” zawiera się zawsze w rozciągłości skali wartości i wzorców osobowościowych przynależnych pewnej kulturze; tylko „przez nią” może być odczytany. Fabuła jest więc w sztukach narracyjnych osią, na której sprzeczności tych postaw

⁶ J. M. Lotman, *Struktura chudożestwiennego fleksa*, Moskwa 1970, s. 256 — cyt. za: Rek, *op. cit.*

uzewnętrzniają się, a zarazem wynikają z niej, są z nią wewnętrznie i trwale sprzężone. Oczywiście zjawisko to charakteryzuje się różnym stopniem napięcia w zależności od gatunku literackiego, czy filmowego. „Fabuła powieści biograficznej [...] zasadza się bowiem cała na społecznej i charakterologicznej określoności bohatera, który w pełni wyraża się poprzez swój życiorys. Charakter bohatera i wątek jego życia muszą stanowić całość głęboko organiczną. Jest to podstawą powieści biograficznej: bohatera i otaczający go świat ulepia się z jednej gliny [...] Bohaterowie jako bohaterowie są zrodzeni z fabuły. Fabuła to nie tylko ich szata, to ich ciało i dusza⁷. Fabuła będąca w tym ujęciu formą istnienia bohatera, decyduje więc o wewnętrznej spójności dzieła literackiego, czy filmowego — wówczas, gdy pomiędzy sensem jaki nadaje się postaci, a jej działaniem następuje zgodność w ramach kulturowych (czyli także artystycznych) nakazów. Jednakże może zaistnieć sytuacja, w której postaci nie są określane wyłącznie przez własne, przynależne im sytuacje życiowe. Gdy bohater nie wyraża się jedynie przez swój życiorys. Możliwość operowania przez twórcę „tendencyjnym skrótem” jest jedną z możliwości stwarzania takiej sytuacji. Wynika to zresztą z naturalnego charakteru narracji, która zawsze ma cechy następstwa wobec zdarzeń jej podległych, jak i fragmentaryczności tych zdarzeń wobec wizji świata, jaka tworzy się w umyśle odbiorcy na podstawie uzyskanych o nim informacji. Istotny jest więc nie sam zabieg, ale stopień jego intensywności wobec ostatecznego sensu dzieła. Rzecz dotyczy wyboru (lub raczej doboru) wypadków, zdarzeń, które w filmie fabularnym (także powieści) ewokują nadrzędny sens (uzyskany w interpretacji w postaci werbalnej): bohater jest ukazany w sytuacjach życiowych przypisujących mu pewną postawę, niejako bez wysłuchania jego racji.

Podobny efekt może być wywoływany także w inny sposób. Przestrzeń filmowa, której fundamentalnym czynnikiem integrującym jest bohater, może być poszerzana o przestrzeń mu obcą, a mimo to złączoną z tą pierwszą w nierozdzielną znaczeniowo całość. Promieniowanie znaczenia ewokowanego przez tę przestrzeń (a konsekwentnie: czasoprzestrzeń) będzie asymilowane przez postać bohatera na mocy powszechnie przyjętych norm odbioru dzieła, wykształconych przez dotychczasowe dokonania filmu i literatury.

Niekiedy mamy do czynienia z dwoma sposobami konstrukcji sensu dzieła. Z obszaru literatury można by posłużyć się tu chyba przykładami *Czarodziejskiej góry* T. Manna, lub *Człowieka bez właściwości* R. Musila. W obrębie filmu stosowanie obydwu tych zabiegów stwierdzamy w filmie *Iluminacja* Krzysztofa Zanussiego.

⁷ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970, s. 157.

„[...] mam ambicje powrócić do pewnych poszukiwań formalnych (ściślej dramaturgicznych), których nieśmiało próby czynilem w *Strukturze kryształu*. Chodzi mi o narrację opartą na ostrym montażu, w którym poszczególne mało ważne wydarzenia ukazują się na mgnienie oka, a fragmenty które uważam za istotne rozrastają się o wiele szerzej”⁸ — pisał Zanussi we wstępie do noweli *Illuminacja*. Zdanie to zwraca uwagę na pierwszy aspekt sprawy, a więc na problem formuły przedstawienia losów bohatera.

Ponad dziesięcioletni okres życia bohatera przedstawiony zostaje w filmie w postaci kilkudziesięciu sekwencji — polega to na jakby „cytowaniu” fragmentów istotnych, co nie znaczy wcale, że zawsze tych rozwijających zdecydowanie akcję. Gdy bohater *Illuminacji* pojawia się w filmie w trakcie wykonywania czynności „typowych”, mamy do czynienia z wyraźną tendencją do skrótu, którego przykładem skrajnym są informacje z życia Retmana przekazywane przez materiały ikonograficzne. Natrafiamy więc na zjawisko polegające na ukazywaniu bohatera „wydobywanego” w znacznym stopniu z przysługującej mu czasoprzestrzeni, w trakcie sytuacji „znaczących” wobec sensu, który określa — jak przypuszczamy — kierunek docelowy fabuły. Już w samej sformułowanej koncepcji reżysera widać zamiar próby wydobywania z rzeczywistości znaczenia dającego się ująć werbalnie. Mamy więc do czynienia z rezygnacją z czasoprzestrzeni, która mogłaby nie potwierdzać zamierzonego sensu, lub jego wydobywanie utrudniać — powodować jego „zamazywanie”. Wiąże się to ze zjawiskiem polegającym na nieukrywaniu subiektywnego punktu widzenia kamery wobec pozornie „wylapywanych” z życia bohatera sytuacji, a nawet ze zjawiskiem przełamywania iluzji odtwarzania świata, jego rejestracji — w pełni przynależnych mu neutralnie cech wizualno-akustycznych. Iluzja ta zostaje zniwelowana już w pierwszym — jakże charakterystycznym momencie filmu. Od pierwszej chwili wprowadzenia na ekran postaci głównego bohatera, przekonujemy się na mocy naruszenia zasad pozornie „bezosobowej” narracji, że Retman nie ma być traktowany w tradycyjnych kategoriach. W otwierającej film scenie — sekwencji badania bohatera w gabinecie lekarskim (o czym dowiadujemy się dopiero później) — pierwsze ujęcie przedstawia Retmana stojącego, ubranego jedynie w kąpielówki. W warstwie odgłosów pojawia się dźwięk gongu (który będzie wieścił odtąd na przemian z akcentem muzycznym sytuacje szczególnie zasługujące na wyodrębnienie). Ten dźwięk gongu pochodzi spoza przestrzeni przedstawionej, nie daje się wyjaśnić jego obecności w logiczny sposób (tzn. tą logiką,

⁸ K. Zanussi, *Illuminacja*, „Kino” maj 1973, nr 89, s. 26.

która nakazywałaby poszukiwać jego źródła w gabinecie lekarskim). Zabieg ten powoduje, że bohater zostaje przedstawiony jako „obiekt”, jako „egzemplarz” — dystans narratora do postaci widoczny jest więc z miejsca, nie ukrywa on swojej obecności (aktywnej). Następne ujęcia pokazują fragmenty ciała bohatera, który odpowiada w tym czasie na pytania anonimowego głosu spoza ekranu: „imię? — Franciszek, nazwisko? — Retman, rok urodzenia? [...]” itd. Dopiero po pewnym czasie sytuacja nabiera znamion „życiowego prawdopodobieństwa”. Okazuje się, że byliśmy po prostu świadkami spisywania personaliów przed badaniem.

Formuła, którą określają zabiegi wprowadzone w przytoczonej sekwencji, pozostaje charakterystyczna dla całości sfery „fabularnej” filmu. Konsekwencją jest więc fakt układania i „wybierania” wydarzeń z życia bohatera według klucza „antydramaturgicznego” — to znaczy stanowią one jakby wyciąg z życiorysu, z ankiety personalnej. Zarazem samoistnie nie zdradzają one w sposób wystraszający — właśnie poprzez brak wyrażania sensu postaci w dramaturgicznych spięciach — motywów działania bohatera, który informuje o nich przecież *expressis verbis* w scenie zdawania egzaminu, gdzie pytania mają właśnie charakter „ankietowy”, oraz w scenach dyskusji z kolegą, lub rozmowy z dziekanem. Z redukcją życia do szeregu momentów istotnych mamy do czynienia w całości *Iluminacji*. Jednocześnie charakterystyczne jest, że sceny z dziejów bohatera układają się w ciąg nie zawierający miejsc „pustych”, jakkolwiek często znaczna liczba wypadków kondensowana jest w kilku ujęciach. Za przykład może tu posłużyć sekwencja poznania przez Retmana Agnieszki, która to sekwencja określona przez jednego z krytyków jako ta, gdzie stracono temat na film współczesny. Cała skomplikowana psychologicznie sytuacja sprowadzona zostaje do jedenastu krótkich ujęć. Widać więc wyraźnie, że chodziło tu jedynie o wypunktowanie przebiegu akcji, że zbiór czynności bohatera — konwencjonalnych i czytelnych — ma informować jedynie o tym, co się wydarzyło; że z czasoprzestrzeni wydobyty został jej sens dosłowy (zdarzyło się to i to). Zarazem traktowanie wydarzeń związanych postacią bohatera, jako świadomej stylizacji na podlegający komentowaniu życiorys, poświadcza kreowanie bohatera w funkcji postaci autentycznej — poprzez ikonografię — dokumenty „autentyczne”, związane z osobą Retmana, opatrzone często jego nazwiskiem. Ich funkcja jest jeszcze dodatkowa — użycie ich pozwala na rezygnację z cytowania z życiorysu bohatera następnych, „samoistnie” nieistotnych fragmentów.

Jednak z wręcz przeciwnym zjawiskiem spotykamy się w wielu sekwencjach filmu, w których akcja nie rozwija się w sposób istotny

(na mocy schematu życiorysu), ale które są ważne ze względu na informacje, jakie z nich wynikają, a służą charakterystyce bohatera. Przykład mogą stanowić tu choćby te sceny, w których Retman wypowiada się na temat swoich zamierzeń i wątpliwości, jak również te, które prezentują świat „z perspektywy” bohatera (np. sekwencja w schronisku po śmierci taternika, sekwencja w klasztorze itp.). Powstaje więc opozycja pomiędzy tym dwojakim sposobem „opowiadania” historii bohatera, powodowana faktem wprowadzania obszernych czasowo fragmentów z sytuacjami — umownie określając — „nieżyciorysowymi”, wśród krótkich ujęć ilustrujących przełomowe często wydarzenia z życia Retmana. W tej sytuacji następuje naturalne w odbiorze zwrócenie większej uwagi na te właśnie fragmenty, których konstrukcja (i znaczenie) wykracza poza scharakteryzowaną formułę przedstawiania losów bohatera.

Z drugiej strony mamy do czynienia w filmie Zanussiego z drugim, sygnalizowanym już zjawiskiem, a mianowicie z włączeniem do filmu czasoprzestrzeni przeniesionej jakby z „innego wymiaru” — posługującej się sensem jeszcze bardziej jednoznacznym, nierzadko wyrażanym werbalnie. Mamy tu na myśli te fragmenty filmu, jakie określone zostały przez reżysera mianem „eseistycznych”, a które działają silnie na sferę „fabularną”, na postać bohatera. „Niestereotypowe staje się dopiero to, co się w Franciszku dzieje i pytania, jakie stawia”⁹ — pisała krytyka, ale — co charakterystyczne — te cechy bohatera powstają w naszej świadomości dopiero w wyniku połączenia się obu sfer filmu podporządkowanych jego postaci. Posłużmy się tu przykładem, bodaj najbardziej czytelnym i reprezentatywnym. W momencie, gdy na ekranie pojawia się twarz bohatera w zbliżeniu, a później następuje panorama z twarzy na dłoń, następne ujęcie przedstawia ikonograficzny schemat dłoni z podręcznika chiromancji, po czym po serii paroklatkowych ujęć ilustrujących pewne momenty z przyszłości Retmana (wiedzowi jeszcze nie znanej, ale przeczuwanej), następuje scena wypowiedzi prof. Białynickiego na temat pojęcia czasu. Po monologu uczonego wracamy do sfery „fabularnej”, do bohatera — widzimy go na ławce w parku, w chwili, gdy Cyganika wróży mu „z ręki” (a scena ta jest cytatem z przeszłości, cytatem o czasie trwania dłuższym od czasu poprzednich „migawek” z przyszłości). Spotykamy się więc tu z ewidentnym nadaniem jednoznacznego sensu wieloznacznemu gestowi bohatera. Kontemplacja własnej dłoni nie musi wcale implikować problematyki czasu. Gdyby jednakże po pierwszym, opisanym tu ujęciu, nastą-

⁹ A. Jackiewicz, *Illuminacja Franciszka*, „Życie Literackie” 1973, nr 49 (1141), s. 15.

pilo to — przedstawiające scenę wróżenia, mielibyśmy do czynienia z charakteryzowanym powyżej pierwszym sposobem „wyostrzania” sensu poszczególnych działań bohatera i pojedynczych zdarzeń. Jednak cała seria ujęć „z przyszłości” stanowi jeszcze dodatkowy zabieg, umożliwiający potraktowanie tego sensu, jako wydobytego przy pomocy „wewnętrznej” obserwacji psychologicznej, bowiem stwarza ów zabieg pozór wnikięcia w świadomość bohatera. Wypowiedź fizyka stanowi jeszcze jedno, ostateczne, werbalne już sformułowanie i rozwinięcie znaczenia tego „wywoławczego” ujęcia (jakkolwiek funkcja tekstu wypowiedzi nie ogranicza się tylko do tej roli, posiada on wartość znaczeniową autonomiczną). Tak więc w żaden sposób nie określony w ramach własnej czasoprzestrzeni gest bohatera, zostaje zinterpretowany w zasadzie bez jego udziału, zostaje wyjaśniony przez następne ujęcia pochodzące z innej czasoprzestrzeni.

Sama historia bohatera — odczytywana jako dzieje współczesnego Jedermann — nie zawiera przecież jeszcze takiego sensu, jaki powstaje w umyśle odbiorcy ze skontaminowania znaczeń niesionych przez dwa „poziomy”, z których nadrzędnym okazuje się ów „fabularny” (o czym przekonuje odczytanie filmu przez krytykę). Na jakiej zasadzie podporządkowuje się w powszechnym odbiorze „fabule” fragmenty „eseistyczne”, dlaczego wynosi się ją nad całością? Wydaje się, że działa tu siła pewnego przyzwyczajenia, ukształtowana przez przeważającą liczbę dotychczasowych dokonań kina, a nakazująca upatrywanie sensu dzieła w obrębie tradycyjnego typu fabuły, rozumianej jako układ przyczynowo-skutkowy zdarzeń logicznie z siebie wpływających. Nie bez znaczenia jest tu także cecha powszechnego patrzenia na życie, naturalnego oceniania go „w kategoriach dobrze skonstruowanej powieści”¹⁰.

Jednakże zastrzeżenia budziłaby zgoda na cechy typowych oczekiwań i predyspozycji recepcyjnych odbiorców. Wybór znaczących chwil z życia bohatera i obecność fragmentów obcej czasoprzestrzeni (które występują w filmie pod wieloma postaciami, jakich omówienie przekracza wąskie ramy artykułu) nie wynika przecież wcale wyłącznie z potrzeb określanych zamierzoną konstrukcją psychologiczną postaci Retmana. Mylące i niesłuszne jest tu chociażby mechaniczne rozróżnianie sfery „fabularnej” i „eseistycznej” przy próbie analizy treści filmu¹¹. Zabieg „uściślenia” znaczeń przenosi punkt ciężkości na prob-

¹⁰ Pisze o tym U. Eco w *Dzieło otwarte*, Warszawa 1973, s. 214.

¹¹ Zagadnienie to poruszam w artykule, patrz P. Jędrzejewski, *Problem fabuły filmu Krzysztofa Zanussiego „Iluminacja”*, „Zeszyty Naukowe UŁ” 1979, S. I, z. 50.

lem budowy utworu. Zobowiązuje to do zwrócenia uwagi na szczególną rolę narratora. Jak pisał sam twórca: „W zasadzie film jest nieaktorski w swej konstrukcji — myśl wyraża się poprzez strukturę całości, a nie poczynania postaci”¹². Jednak to, w jaki sposób zabiegi zmniejszające wieloznaczność dzieła działają w kierunku przeciwnym wpływając jednocześnie na poszerzenie jego znaczeniowej pojemności, wykracza już poza zamierzenia tej pracy.

Instytut Teorii Literatury
Teatru i Filmu
Zakład Wiedzy o Filmie i Telewizji

Paweł Jędrzejewski

AUTOUR DE L' ILLUMINATION DE KRZYSZTOF ZANUSSI

L'article attire l'attention sur les tendances du film contemporain qui consistent en:

1) diminution de la polysémie de l'oeuvre par la formation de la destinée du héros exclusivement des fragments signifiants par rapport à l'expression intentionnée de l'oeuvre;

2) précision et élargissement du sens de l'oeuvre par l'introduction de l'espace temporelle n'appartenant pas au monde présenté, désigné par le sujet.

Ces procédés sont mis en pratique dans le film *l' Illumination* de Zanussi. Les séquences de ce film, choisies pour servir d'exemple, font objet d'analyse.

Dans les interprétations le sens de l'oeuvre est absorbé par le personnage du héros principal, comme cela a lieu dans le cas du roman biographique. Cependant l'emploi de différents espaces temporels exige qu'on prête l'attention à la construction de l'oeuvre de film et au rôle particulier du narrateur.

¹² K. Zanussi — wypowiedź cyt. za: Jackiewicz, *op. cit.*