



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Czas

**Author:** Tadeusz Miczka

**Citation style:** Miczka Tadeusz. (1998). Czas. W: T. Miczka (red.), "Słownik pojęć filmowych. T. 9, Ruch, czas, przestrzeń, montaż" (S. 51-94). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

# CZAS

Czas w filmie – termin określający wizualno-dźwiękowe zespoły cech, odzwierciedlające w kinie różne rodzaje trwania i przemijania postaci, zdarzeń, sytuacji oraz procesów, jakie zachodzą w rzeczywistości, ich artystyczne konkretyzacje i formy symboliczne.

Zespoły odpowiedników determinowane są ludzkimi zmysłami, wewnętrznym rytmem procesów biologicznych, czynnikami społecznymi, ewolucją kultury i nauki, która tworzy koncepcje dotyczące tej pierwotnej właściwości, określającej zachowanie wszystkich organizmów żywych i usytuowanie martwych przedmiotów, odkrywając ją w drodze badań empirycznych i przedstawiając w postaci abstrakcyjnego opisu. Problematyka czasu i związane z nią zagadnienia zawsze znajdowały się w centrum zainteresowania teoretyków filmu, ponieważ obraz ekranowy ukazuje zmienność i ciągłość świata, czyli cechy świadczące o umiejętnościach orientowania się człowieka w rzeczywistości i odczuwania jej dynamiki, a percepcja filmu mocno determinowana jest poczuciem trwania i przemijania.

W humanistyce czas traktowano zwykle dwojako, wyróżniając czas fizyczny – wtedy poszukiwano sposobów jego odmierzenia (rozważania na temat powstania, przemijania oraz umierania ludzi, zanikania przedmiotów, zjawisk i procesów), i czas subiektywny – jednostkowy i społeczny (rozważania na temat jego atrybutywnego charakteru i ontologicznego statusu, zawsze wtórnego wobec świata materialnego). Zdzisław Augustynek twierdzi, że „każda teoria czasu jest związana z określoną teorią fizyczną” (*Natura czasu*, 1975, s. 14). Potwierdzają to stanowisko prawie wszystkie główne kierunki badań humanistycznych i orientacje filozoficzne. Tylko eleaci negowali istnienie czasu, uznając niezmienną bytu. Demokryt umieszczał go w wieczności, Platon traktował go jako ruch wszechświata, rozpoczynający się wraz z powstaniem nieba. Arystoteles uważał, że jest on bytem obiektywnym i określał go w postaci liczby ruchu według relacji „przed” i „po”. Stoicy nazywali czas niesamoistną formą bytu, która stanowi nieskończenie podzielne *continuum*, a Epikur upatrywał w nim czystej formy świata zjawiskowego (*accidens accidensu*). Według Lukrecjusza, Sextusa Empiryka i Stobajosa czas jest zmianą refleksyjnie ku sobie skierowaną, a więc czasowość rzeczy oraz ich zmysłowe poznanie stanowią jedno i to samo. Radykalnej subiektywizacji czasu dokonano w wiekach średnich i w epoce nowożytnej. W rozważaniach św. Augustyna nie korespondował on z żadną rzeczywistością, ale wiązał się tylko z intelektem. Zdaniem Wilhelma Ockhama nie różnił się niczym od ruchu. Dla Blaise’a Pascala istniał tylko czas przeżywany, który jest dostępny ludzkiemu poznaniu w bezpośrednim intuicyjnym oglądzie. Dla Immanuela Kanta był formą zmysłowości daną człowiekowi *a priori*. Zdecydowanie realistyczną koncepcję czasu przedstawił Isaak Newton, który uważał, że jest on

bytem samoistnym, niezależnym od siebie ani od czegokolwiek innego. Dopiero teoria względności, zapoczątkowana przez takich relatywistów, jak Gottfried Wilhelm Leibniz i Henri Poincaré, a ostatecznie dopracowana przez Alberta Einsteina, zakończyła spory o to, czy czas ma charakter absolutny czy względny.

W tradycyjnej refleksji humanistycznej można wyróżnić trzy ogólne koncepcje czasu: pierwsza – uznawała jego jedność daną przez ruch, wieczność, Boga, intuicyjność spostrzegania lub ducha (m.in. teorie Arystotelesa, Platona, św. Augustyna, Schellinga, Kanta i Hegla), druga podkreślała jego jednostronną zależność od świadomości (np. teorie Henriego Bergsona i Edmunda Husserla), a trzecia – najbliższa fizyce relatywistycznej i mająca obecnie najwięcej zwolenników – głosi, że nie jest on bytem samoistnym, a jego ciągłość należy rozumieć jako jednorodne następstwo, które ma charakter ilościowy, co pozwala czas uprzestrzenniać i dzielić go na odcinki, na przeszłość, teraźniejszość i przyszłość.

W naukach o kulturze wszystkie ogólne koncepcje czasu miały wielu zwolenników i przeciwników, ale – jak zauważa Florian Znaniecki – nauki te badały każdy przejaw czasowości, uwzględniając „współczynnik humanistyczny” i „pod kątem jego ewolucji w dynamicznym i nieodwracalnym procesie doświadczenia go i używania przez wielość jednostek ludzkich poprzez cały czas jego trwania” (*Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój*, 1971, s. 240). Innymi słowy, prawie zawsze czas fizyczny przekształcano w czas społeczny, który miał charakter bardziej obiektywny wtedy, gdy traktowano go jako siłę zewnętrzną, tworzącą sferę konieczności i determinującą procesy społeczne, lub miał charakter bardziej subiektywny wtedy, kiedy odnosił się do pojęcia „gry”, jaką prowadzą ludzie między sobą i z otaczającą ich rzeczywistością. Pierwsza orientacja badawcza wskazywała na uzależnienie ludzkich zachowań i całej kultury od poczucia trwania oraz przemijania, druga zaś akcentowała aktywne przekształcanie czasu przez człowieka, a niekiedy uznawała nawet istnienie czasowego indeterminizmu. W rozważaniach nad czasem artystycznym prawie zawsze dominowała druga orientacja teoretyczna, twórczość bowiem ucieleśnia dążenie człowieka do neutralizowania, a nawet przelamywania wszelkich ograniczeń.

Gdy teoretyk filmu traktuje czas jako przedmiot swoich badań, znaczy to, że przede wszystkim stara się określić swoistość i specyfikę przekazu ekranowego, który jest zespołem dynamicznych obrazów, wsparty od 1928 roku dźwiękiem i mających charakter jednocześnie przedstawiający oraz narracyjny. [Za pomocą pojęcia „czas” dokonuje on opisu jednego z fundamentalnych aspektów przedstawienia, które ma poza tym wymiar przestrzenny, a także wywołuje iluzję ruchu i/lub dokonuje opisu aspektów wewnątrzfilmowych, związanych z odbiorem, rozwojem techniki i praktyk symbolizacyjnych, z utrwalaniem się nowych mitów i toposów, które poszerzają rozmiary znaczeniowego pola czasu (zob. PRZESTRZEŃ i RUCH). W każdym ujęciu teoretycznym uwzględnia się sprzężenie zwrotne między czasem i przestrzenią, czyli właśnie ruch, który ilustruje dynamikę tego procesu i ma swoje źródło w myśleniu i działaniu montażowym (zob. MONTAŻ), oraz

sposoby i systemy mierzenia czasu (np. kalendarze, zegary, pory dnia i roku oraz rytmy; zob. RYTM), odmiany i rodzaje czasu społecznego (np. czas mityczny, święty, świecki, jednorodny „pusty”, konkretny intersubiektywny, subiektywny fenomenologiczny czy czas określonej sfery rzeczywistości), podstawowe kategorie czasu społecznego (przeszłość, teraźniejszość i przyszłość), możliwości wspomnienia i przewidywania przyszłości oraz dialektykę ciągłości i nieciągłości życia oraz świata. Teoretycy interesują się również próbami, jakie podejmuje człowiek w celu przezwyciężania czasu, sposobami jego doświadczania przez jednostki i grupy społeczne, a także właściwościami czasu językowego, czasu aktu mowy i czasu aktu spostrzegania (np. tzw. horyzontem retencji – czyli „pamięci”, i protencji – a więc „tym, co się zapowiada”) oraz znaczeniami pojęć będących odpowiednikami postrzeżeń zmysłowych (np. symbolami, metaforami i metonimiami; zob. SYMBOL i METAFORA).

Teoretycy filmu wskazują na atrybutywny charakter czasu przedstawienia ekranowego i czasu jego odbioru, czyli na jego wtórność wobec świata materialnego i życia społecznego, która uwarunkowana jest przede wszystkim właściwościami tworzywa i materiału, sposobami projekcji oraz uwikłaniem czasu w mnogość znaczeń wywodzących się z różnych kultur i języków. Dokonując charakterystyki czasu filmowego, badacze zazwyczaj traktują go jako wyznacznik jednocześnie ilościowy i jakościowy ciągłości i nieciągłości świata, trwania i następstwa zdarzeń lub procesów oraz innych wartości, np. jako cechę kultury miejsca, informującą o zachodzących w niej zmianach, lub cechę kultury znakowej, posługującej się abstrakcyjnymi ujęciami wszystkich podstawowych parametrów rzeczywistości. Niekiedy opisują oni sytuacje przedstawiane na ekranie, w których czasowe uporządkowanie świata stanowi dominantę tematyczną, kompozycyjną lub narracyjną, niekiedy zaś próbują określać relacje między wymiarami czasowymi a konwencjami gatunkowymi, stylami i formułami kina autorskiego.

Na podstawie dotychczasowych badań można stwierdzić, że dominanty czasowe odgrywają szczególnie istotną rolę w kinie opartym na skrajnych formach „języka filmowego”. Na ogół teoretycy wyróżniają czas, który gwarantuje realizm przedstawienia ekranowego, i czas zagęszczony (skurczony lub rozciągnięty), charakterystyczny dla kina ekspresyjnego i kreatywnego, ale w ostatnim trzydziestolecu rzadko dokonują tego rozróżnienia w odniesieniu do kina popularnego, ponieważ coraz częściej skutecznie wymyka się ono czystym modelom opisowym i schematom interpretacyjnym.

Pierwsze refleksje na temat czasu w kinematografii dotyczyły „czasu historycznego”. Na przykład Bolesław Matuszewski w 1898 roku pisał: „Przyjdzie czas, kiedy złożone zostaną w serie portrety ludzi, którzy wywarli silny wpływ na życie epoki [...]. Żywa fotografia przestanie być wtedy sposobem zabijania czasu, a stanie się przyjemną metodą badania przeszłości. [...] ukazane jasno przez kinematograf skutki [autentycznych zdarzeń – T.M.] oświetlą jaskrawo ukryte w ich cieniu przyzyny [...]. Tak oto obraz kinematograficzny, w którym tysiąc klisz składa się na

jedną scenę, a który powstaje między źródłem światła a bielą ekranu, sprawia, że umarli ożywają i powracają nieobecni. Zwykła taśma celuloidowa, naświetlona, stanowi nie tylko dokument historyczny, lecz także część historii – historii, która nie umarła i do której wskrzeszenia nie trzeba geniuszu. Historia bowiem tylko zasnęła.” (*Une nouvelle source de l’Histoire. Création d’un dépôt de cinématographie historique*, s. 48–49). Matuszewski zwrócił również uwagę na relacje, jakie występują między dwoma czasami w każdym obrazie ekranowym, tzn. na różnicę między czasem przedstawianych zdarzeń a czasem sytuacji opowiadania o nich, czyli teraźniejszego czasu narracji.

Dla filmoznawczej refleksji nad czasem duże znaczenie miały rozważania francuskiego filozofa H. Bergsona, który ostatni rozdział swojej *Evolution créatrice* zatytułował *Kinematograficzny mechanizm myślenia i złudzenie mechanistyczne* (1907). Twierdził w nim, że człowiek nie przywiązuje się do wewnętrznych stanów rzeczy, ale umieszcza się na zewnątrz nich po to, aby skutecznie odbudowywać ich trwanie, a więc wprowadza w ruch rodzaj „kinematografu wewnętrznego”. Według niego zachodzi analogia między poznawaniem świata przez człowieka i filmowym sposobem postrzegania, w którym wrażenie *continuum* ruchu powstaje w następstwie nieciągłych zdjęć. Obraz filmowy nie przekazuje więc prawdziwej zmiany, ale tylko trwanie jednoczące wzajemne przenikanie się teraźniejszości i przeszłości. W następnych dziesięcioleciach teoretycy filmu wielokrotnie nawiązywali w swoich refleksjach do tej analogii, na ogół właściwie doszukując się w niej rozmaitych podobieństw między światem ekranowym i rzeczywistym. Ci badacze, którzy polemizowali z Bergsonem, zazwyczaj proponowali odmienne modele czasu, które ilustrowały różnice między tymi obydwoimi obrazami świata.

W 1908 roku Václav Tille, czeski teatrolog i komparatysta, uznał czas za jeden z najważniejszych czynników powodujących przekształcanie się filmu „fotografującego akcję” w „dramat kinematograficzny” (*Kinema*). Kilka lat później myśl o kinie tworzącym nowe formy czasu rozwinął Ricciotto Canudo, który traktował kino jako Siódmą Sztukę, czyli jako spadkobierczynię wszystkich tradycyjnych dziedzin twórczości artystycznej, zdolną do łączenia rytmów przestrzennych, pochodzących z plastyki, z rytmemi czasowymi, wywodzącymi się z poezji i muzyki (*Manifeste des Sept Arts*, 1911). Jedną ze sformułowanych przez niego tez głosiła, że kinematograf potrafi przedstawiać życie w formach pełniejszych, niż czyniły to sztuki tradycyjne, ponieważ rejestruje on ruch istot i rzeczy w dowolnej fazie ich egzystencji oraz jednoczesny rozwój kilku wydarzeń, co z wielokrotnia sumę doznań odbiorczych. Canudo podkreślał mocno, że czas w filmie różni się od czasu fizycznego, czyli ma po prostu charakter fikcyjny i powstaje dzięki odrzucaniu prawie wszystkich dotychczasowych norm artystycznych, które umożliwiały artystom jego naśladowanie.

Jeszcze większy zachwyt nad kreacyjną naturą „ożywionych fotografii” wyrażali futuryści rosyjscy (przede wszystkim Włodzimierz Majakowski i Borys Ławreniew) i włoscy (m.in. Filippo T. Marinetti, Bruno Corra, Arnaldo Ginna,

Emilio Settimelli, Giacomo Balla i Remo Chiti). W odróżnieniu od Canada byli zafascynowani możliwościami przekształcania w kinematografie czasu fizycznego w fikcyjny i wprowadzaniem do niego w wieloraki sposób czasu artystycznego. Majakowski odrzucał teatr tradycyjny jako sztukę „dnia wczorajszego”, ponieważ – jego zdaniem – martwe tło dekoracji scenicznej krępuje sztukę aktorską, która z istoty swej jest dynamiczna, i wierzył, że „tę ostrą sprzeczność eliminuje kino, w sposób harmonijny rejestrując rytm teraźniejszości” (*Teatr, kinematograf, futurizm*, 1912, s. 469). Z kolei włoscy futuryści marzyli o stworzeniu poli wizji, dynamizowaniu stanów rzeczy, materializowaniu stanów duszy, przypadkowości zdarzeń i o możliwości odrzucania każdej logiki (*La Cinematografia Futurista*, 1916). Porównywali obrazy ekranowe ze stanami snu, szaleństwa i hipnozy. Aby wyrazić te stany na ekranie, wprowadzali do fabuły motywy labiryntu, regeneracji i metamorfozy. Stworzyli kilka koncepcji czasu filmowego, m.in. formalną teorię neutralizacji czasu i model wieloplanowego czasu teraźniejszego. Za szczególnie wartościowy pod względem ekspresyjnym uważali czas cykliczny, a zwłaszcza jego odmianę zwaną *tempus reversus*, czyli czasem odwróconym. W swoich utworach ekranowych nakładali na siebie różne plany czasowe i często sięgali po motyw filmu w filmie, czasoprzestrzenie innych sztuk i po rozmaite sygnały, które wciągały widzów do „dialogicznej gry” czasowych znaczeń, co niekiedy wywoływało nawet wrażenie, że czas przedstawiony biegł nie tylko od początku do końca, ale również w kierunku odwrotnym. Wierzyli, że można zneutralizować jednokierunkowość czasu. Eksperymenty futurystyczne dały początek kinu onirycznemu i abstrakcyjnemu, które rozwijało się dynamicznie w dwóch następnych dziesięcioleciach w obrębie ruchów awangardowych.

Z entuzjazmem odnosił się także do kreacyjnych możliwości kinematografu Hugo Münsterberg, amerykański psycholog, który uważał, że magia obrazu ekranowego nie zna granic, ponieważ potrafi ją wywołać nawet operator obsługujący projektor, gdy odwróci film tak, aby akcja rozwijała się od końca do początku wydarzenia (*The Photoplay: A Psychological Study*, 1916). Jego zdaniem dramat kinowy nie podlega ograniczeniom świata rzeczywistego, natomiast dostosowuje zdarzenia ekranowe do form świata wewnętrznego, czyli „obiektywizuje” akty ludzkiej pamięci, wyobraźni, uwagi i emocji. Film osiąga więc ruchliwość charakterystyczną dla myśli, w której przeszłość i przyszłość mieszają się nieustannie z teraźniejszością. Swobodna gra mentalnych doznań, która prawie całkowicie odizolowana jest od rzeczywistości, obejmuje coraz szersze pole działania, by wkroczyć w dziedzinę słów i fantastyki. Na podstawie analizy techniki kinematograficznej deformacji świata realnego i jego wymiarów czasowych Münsterberg stworzył koncepcję „specyficzności” tworzywa filmowego.

Na fascynacji czasem filmowym próbował budować wizję kina przyszłości Dzigia Wiertow, który uważał, że można wreszcie atomizować zjawiska występujące w życiu codziennym, rozczłonkując je na „elementy pierwsze”, po czym ponownie zbierać je i łączyć w nowe całości, pokazując je w wielu aspektach zgodnie

z subiektywnym zamysłem reżysera (*Kinoki. Piereworot*, 1923). Twierdził, że twórcy byli dotąd zmuszeni do powielania schematu pracy, jaką wykonują ludzkie oczy. Pojawienie się kinematografu zapoczątkowało odchodzenie od tej tendencji, czemu dał wyraz w swojej koncepcji „kina-oka”, która zawierała opis możliwości wyodrębniania wypadkowej z chaosu ruchów i posługiwania się nią do tworzenia własnego, odrębnego ruchu i własnej, spotęgowanej wizji czasu i przestrzeni. Kamera, potraktowana jako „mechaniczne oko, eksperymentuje, rozciąga czas i połyka lata, nadając w ten sposób schematyczną wyrazistość długotrwałym procesom niedostępnym normalnemu oku” (CK, s. 21).

W latach dwudziestych zagadnienia dotyczące czasu przykuwały uwagę wszystkich teoretyków Siódmej Sztuki, ale najczęściej nie znajdowały się w centrum ich badań. Tylko nieliczni autorzy książek o kinie poświęcali im całe rozdziały lub większe fragmenty wywodów. Niewątpliwie najbardziej oryginalne i bogato udokumentowane uwagi na ten temat wyrazili radzieccy teoretycy montażu (zob. MONTAŻ). Wszystkie metody łączenia poszczególnych elementów filmu, które wymienił Siemion Timoszenko w swoim podręczniku reżyserii pt. *Iskusstwo kino i montaż filma. Wstuplienije w teoriju i estietiku filma* (1926), służyły w praktyce artystycznej wydłużaniu lub akceleracji czasu ekranowego. Metody umożliwiające zmiany miejsc, punktów widzenia kamery i planów, wyodrębnianie szczegółów, kontrastów, skojarzeń czy refrenów, koncentrowanie lub rozszerzanie różnych komponentów obrazu oraz montaż analityczny (pokazywanie tylko fragmentów akcji, polegające na przedstawianiu w kolejnych kadrach szczegółów i budujących ją scen) umożliwiały – według niego – przewycięzanie w kinie jednokierunkowości czasu akcji i rozciąganie granic terażniejszości w stronę przeszłości albo przyszłości.

Szczególnie odkrywcze były jego refleksje i uwagi dotyczące metod tworzenia czasu odwróconego oraz akcji równoległej i montażu wewnątrzkadrowego. Czas odwrócony powstaje wtedy, gdy artysta łączy kadr ukazujący zdarzenie z innym, którego akcja rozgrywa się w przeszłości. Jeśli reżyser nie poprzedzi tego ciągu kadrów napisem, to powinien zdarzenia minione ukazać wcześniej w czasie terażniejszym i później zastosować powtórzenie, ponieważ ono pozwoli na ich odwrócenie. Identyczną funkcję mogły pełnić zaciemnienia i rozjaśnienia oraz różne sposoby komponowania kadrów przedstawiających na przykład marzenia człowieka zagrożonego w zadumie. Przechodzenie bowiem od czasu przeszłego do terażniejszości, które nie zostało poprzedzone napisem, powinno się opierać na zauważalnej zmianie elementów przedstawienia bądź na wyrazistej charakteryzacji postaci. Timoszenko zachęcał twórców do częstszego niż dotąd stosowania montażu równoległego (ukazywania na przemian dwóch lub więcej akcji, toczących się symultanicznie w różnych miejscach lub w różnym czasie czy innej przestrzeni), ponieważ – mimo zderzania czasu terażniejszego z akcją, która rozgrywa się później – łatwiej można dzięki niemu wywoływać złudzenie jednoczesności. Zalecał również nakładanie na siebie kilku zdjęć w tym samym kadrze (forma montażu wewnątrzjęciowego) wtedy, gdy pokazuje się subiektywne przeżycia bohaterów.

Radziecki teoretyk opisał rytmy, jakie można tworzyć za pomocą tych metod, i sporządził trzy wykresy ruchów porządkujących przedstawienie filmowe: wykres zmian w czasie, wykres intensywności zmian w przestrzeni oraz wykres zmian w charakterze ruchów (zob. RYTM). Pierwszy wykres ilustrował odkładane na osi rzędnych długości kadru, mierzone w metrach, a na osi odciętych zaznaczone były jednostki ilustrujące upływ czasu, czyli kolejno następujące po sobie kadry. Punkt znajdujący się powyżej osi odciętych odpowiadał kadrowi dłuższemu, a umieszczony poniżej niej oznaczał kadr krótszy. Im bardziej krzywizna schodziła w dół, tym szybszy był montaż ujęć. Trudno uwierzyć jednak w to, że reżyserzy sporządzali wówczas podobne wykresy, natomiast z pewnością takie propozycje teoretyczne miały dużą wartość dydaktyczną i były przydatne w kształceniu przyszłych realizatorów filmowych.

W szkicu pt. *Kinoreżyssior i kinomateriał*, który radziecki reżyser Wsiewołod Pudowkin opublikował w tym samym roku, w którym ukazała się praca Timoszenki, szczegółowo uzasadnione zostały różnice między czasem filmowym, uwarunkowanym szybkością obserwacji oraz liczbą i czasem trwania poszczególnych elementów służących do interpretacji przebiegu danej akcji, a czasem realnym, potrzebnym do wykonania jakiejś czynności w życiu. Autor przypisywał szczególną rolę zbliżeniu w montażu konstruktywnym, czyli logicznym, ponieważ w zestawieniu trzech ujęć właśnie ono pełniło funkcję komentarza na temat przedmiotów, zdarzeń i przeżyć nie pokazywanych na ekranie (*Wriemja w krupnoj płanie*, 1932). Pomysł posłużenia się zbliżeniem w konstruowaniu czasu ekranowego przyszedł mu na myśl po wynalezieniu tzw. *zeit-lupy* (zwanej również *rapid-kamera*), czyli aparatu służącego do realizacji zdjęć przyspieszonych. Według niego koncentracja uwagi widza na jakimś szczególnie zmniejsza szybkość jego postrzegania i dlatego należy nie tylko eksponować w zbliżeniu fragmenty przestrzeni, ale również czasowe fazy ruchu zwalniające tempo akcji i „unieruchamiające” spojrzenie odbiorcy. Montaż ujęć nakręconych z różną szybkością, a także stosowanie w obrębie poszczególnych planów subtelnego stopniowania szybkości, puentowanego zbliżeniem, wywołują charakterystyczny rytm, wzbogacający doznania widza. Tego rodzaju triki filmowe, oparte na zwalnianiu lub przyspieszaniu akcji za pomocą zbliżeń, stwarzają również okazję do zobaczenia na ekranie rzeczy niedostrzegalnych w normalnej percepcji, a zarazem „uczusowiają” uśmiechy czy inne zachowania bohaterów, ich gestykulację i mimikę.

Rozproszone refleksje na temat czasu zawarł również Siergiej Eisenstein w artykułach poświęconych koncepcjom montażu i budowie utworów filmowych. W szkicu pt. *Kino czetyrioch izmierieniji* (1929) analizował montaż oparty na zasadzie nadtonu (czyli pojęciowym rezultacie konfliktów między skonkretyzowanymi wyglądami obiektów, ludzi i zjawisk przedstawianych na ekranie a ich wyobrażanymi formami istnienia w percepcji) i wyraził przekonanie, że wizualny nadton, który tworzy frazę filmową, jest elementem czwartego wymiaru, czyli czasu, pozwalającego cieniować myśli bohaterów i narratora, a zarazem oddziaływać na



system psychofizjologiczny widzów. Montaż oparty na zasadzie nadtonu był dla Eisensteina bardziej wyrafinowanym sposobem łączenia kadrów niż montaż metryczny, rytmiczny czy tonalny, stanowił kolejny etap w rozwoju systemu metod umożliwiających ich zestawianie ze sobą, ponieważ odzwierciedlał czas według kryteriów pochodzących spoza języka filmu. Montaż metryczny polegał na mechanicznym przyspieszaniu tempa przedstawienia, rytmiczny wznosił tempo pod wpływem treści wewnątrzkadrowej, a montaż oparty na tonacji opierał się na dominujących emocjonalnych tonacjach frazy, ale rewelacyjną – ostatnią w tym łańcuchu połączeń formą wyrazową sztuki filmowej, która miała dominować w przyszłości – był montaż intelektualny, tzn. łączenie kadrów na zasadzie konfliktu sąsiadujących ze sobą efektów intelektualnych (*Pierspiekiwy*, 1929). Wszystkie rodzaje montażu stwarzają „możliwość do atakowania najgłębszej istoty rzeczy i zjawisk”, mającej cztery wymiary, ale montaż intelektualny dotyczył ciągłości rozumowania i argumentacji, a więc bardzo różnił się od tradycyjnej ciągłości narracyjnej, osiągananej przez reżyserów. Eisenstein uznał go za najdoskonalszy i w ostatnim okresie swojej twórczości odrzucił prawie zupełnie tradycyjne pojęcia akcji i czasu filmowego. Zaproponował własne pojęcie czasu intelektualnego, czyli niezbędnego do wyłożenia pewnej tezy. Jako przykład przytaczał scenę masakry na odeskich schodach ze swojego **Pancernika Potiomkina** (1925), która została rozciągnięta z dwóch minut czasu rzeczywistego do sześciu minut czasu ekranowego. Podobny zabieg zastosował w scenie z **Października** (1927) przedstawiającej Kiereńskiego, wstępującego wielokrotnie na te same schody Pałacu Zimowego, ale ukazanego w różnych planach filmowych. Kategoria czasu była więc potrzebna Eisensteinowi przede wszystkim do przekraczania granic konkretności obrazu ekranowego, do stworzenia abstrakcyjnego języka filmowego i przesuwania procesu montażu ze sfery akcji do sfery skojarzeń. Oprócz futurystycznej teorii czasu Eisensteinowska koncepcja czasu intelektualnego była jedną z pierwszych teorii filmowych, która wskazywała na ważną rolę (dramaturgiczną, znaczeniową i estetyczną) czasu wewnętrznego w kinie. Radziecki twórca wspominał również o możliwości, jaką daje reżyserom korzystanie z literackich technik modyfikujących czas narracji i akcji, takich jak strumień świadomości i monolog wewnętrzny, uznając je za bardzo atrakcyjne dla kina.

Z osiągnięciami teoretyków montażu korespondowały rozważania przedstawicieli awangard filmowych. Nową estetykę Siódmej Sztuki tworzyli m.in. tacy reżyserzy francuscy, jak Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac, Henri Fescourt, Bernard Deschamps, krytycy – Jean Prevost, Fernand Divoire, Blaise Cendrars, René Jeanne, i malarze – Fernand Léger i André Lhote, rosyjscy formaliści, niemieccy fotografowie – Hans Richter, Walter Ruttmann i László Moholy-Nagy, szwedzki eksperymentator Viking Eggeling, przedstawiciele polskiej awangardy literackiej – Jalu Kurek, Tadeusz Peiper oraz Franciszka i Stefan Themersonowie. Hasłem wywoławczym wszystkich awangardowych estetyk była „poetyckość”, nazywana najczęściej „fotogenią” lub ekspresją filmową, pojmowana

jako plastyczna, rytmiczna albo muzyczna próba uchwycenia ruchu życia wewnętrznego i skryształizowania go na ekranie.

Na przykład Germaine Dulac traktowała czas artystyczny jako odmianę idei o metafizycznych wymiarach ruchu: „Istotą filmu – pisała – jest to, co kryje w sobie wieczność, albowiem wynika z istoty bytu: z Ruchu.” (*Films visuels et antivisuels*, 1927, s. 212). Jean Epstein za główny wyznacznik „fotogenicji” uważał wszelki ruch kumulowany i zagęszczany we wszystkich kierunkach, jakie są dostępne ludzkiej percepcji (*Le Cinématographe vu de L'Etna*, 1926). Twierdził, że człowiek widzi w przestrzeni zawsze trzy kierunki prostopadłe w stosunku do siebie, a w czasie postrzega tylko jeden kierunek – przechodzenie od przeszłości do przyszłości. Ale można – jak sądził – stworzyć przecież system połączeń, który łączyłby przestrzeń i czas tak, aby jeden kierunek czasu mógł się przeciąć z trzema kierunkami, należącymi do przestrzeni w punkcie między przeszłością i przyszłością, czyli w teraźniejszości „bez trwania”, która nie miałaby określonych rozmiarów. Wyraził to słowami: „Ruchomość fotogeniczna jest ruchomością w tym systemie przestrzeni i czasu, ruchomością odbywającą się jednocześnie w przestrzeni i czasie. Można więc powiedzieć, że aspekt fotogeniczności przedmiotu jest wynikiem jego zmienności w przestrzeni i czasie.” (CE, s. 31).

Czasem abstrakcyjnym interesował się Hans Richter, który w 1918 roku razem z Vikingiem Eggelingiem zrealizował dzieła malarskie, nazywane „obrazami rolkowymi”, które sugerowały istnienie rozciągłości czasowej nie dającej się utożsamić z potocznym odczuwaniem upływu czasu. Richter nakręcił później kilka filmów, w których zastosował typ logiki temporalnej opartej na intensywności i asocjacji momentów, przypominającej język snów syntetyzujący rytmy i przeciwyrtmy. Umożliwia ona – jak twierdził – wywoływanie wrażenia istnienia w kinie niepodzielnej jednostki czasowej (*Film*, 1923).

Różne formy czasu „fotogenicznego” i abstrakcji temporalnej proponowali również reprezentanci polskiej awangardy. Najczęściej nawiązywali oni do eksperymentów twórców francuskich. Jalu Kurka najbardziej inspirowały z kolei dokonania filmowe futurystów włoskich.

Bardziej tradycyjne stanowisko w sprawie czasu filmowego zajął Karol Irzykowski, polski krytyk i literaturoznawca, uważnie obserwujący dorobek awangard, który przeceniał literacki rodowód kina, chociaż jednocześnie wyrażał swoje uznanie dla fantazji i wyobraźni reżyserów (*Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, 1924). Cenił przede wszystkim twórcze przetwarzanie rzeczywistości, co zbliżało go trochę do zwolenników awangardowych koncepcji filmu. W jego teorii estetycznej kinematografu również najważniejsze były przebiegi czasu, przedstawiające bogactwo faktów materialnych, które odpowiada bogactwu procesów duchowych. To stanowisko doprowadziło go do postulowania nieograniczonej wolności twórczej, bardzo jednak specyficznie rozumianej, ponieważ miała ona zapewnić kinu przede wszystkim autonomię duchową. I okazało się, że ten warunek właściwie doskonale spełnia tylko kino rysunkowe, stanowiące emanację świata myślowego, w którym nie obowiązują rzeczywiste prawa czasu ani przestrzeni.

Irzykowski kładł nacisk na koncentrację materiału i zachęcał artystów do śmielszego stosowania elipsy typu literackiego. Czas wiązał z ruchem, który – jego zdaniem – odzwierciedlał widzialność obcowania człowieka z materią, ale w jego idealistycznej koncepcji sztuki montaż nie odgrywał dużej roli. Był przeciwnikiem montażu jawnego, krytykował wszystkie zabiegi twórcze, które zmieniały potoczny upływ czasu: „Kino – pisał – jest z reguły terażniejszością, jeżeli autor wstrzymuje akcję [...], aby opowiedzieć o tym co było, natychmiast robi jednej terażniejszości konkurencję drugą terażniejszością.” (DM, wyd. IV, s. 185).

Mało uwagi w swoich publikacjach filmoznawczych poświęcali czasowi artystycznemu rosyjscy formaliści, ale mimo to, uwzględniając dorobek teoretyków montażu i zwolenników fotogenii, ta kategoria zyskała w ich koncepcjach sztuki ekranowej wyrazisty językowy charakter. Borys Eichenbaum uważał, że o stylu filmu decydują przede wszystkim rodzaje zdjęć lub typy montażu i właśnie one wywołują złudzenie jedności czasu (*Problemy kinostylistiki*, 1926). Metoda krzyżowania paraleli obrazowych i narracyjnych urozmaica konstrukcję czasu, który jest nierozzerwalnie związany z przestrzenią. Sztuka filmowa odbierana w jednostce czasowej opiera się na regresywnej lub progresywnej artykulacji fraz, czyli na artykulacji całości montażowej, stanowiącej fragment utworu zorganizowany pod względem rytmicznym i semantycznym (zob. MONTAŻ). Połączenia fraz dokonuje się, wykorzystując relacje czasoprzestrzenne, które odgrywają rolę podstawowego związku znaczeniowego. Widz nie dostrzega ruchu kadrów, ale myśli przestrzennie i zauważa względną ciągłość czasu, ponieważ w kinie czasu się nie wypełnia, lecz się go realizuje, konstruuje. Zwolnienie albo przyspieszenie tempa akcji lub montażu daje swoiste poczucie czasu, wrażenie „potoku czasu”, który niekiedy dzięki zbliżeniom jak gdyby zatrzymuje się w miejscu i zachęca odbiorcę do kontemplacji. Jest to jeden z ważniejszych problemów syntaktyki filmowej, bezpośrednio związany z zagadnieniem „mowy wewnętrznej” widza, z jego aktywnym współuczestnictwem w tworzeniu semantyki kina.

O jedności czasu i przestrzeni jako znaczeniowej właściwości kadru pisał również Jurij Tynianow (*Ob osnowach kino*, 1926). Jego zdaniem trwanie kadru ma swoje źródło przede wszystkim w jego powtarzaniu, ponieważ przedłuża ono przedstawiane sytuacje. Relatywne znaczenia nadają czasowi także diafragmy i zaciemnienia, ale abstrahowanie znaczeń z czasu najskuteczniej osiąga się za pomocą zbliżeń lub akcentowania braku stosunku między przedmiotami (ich grupami) wewnątrz ujęcia. Pozaczasowy sens zbliżenia i innych środków wyrazu uwalnia kino od naturalizmu, oddala je od artykulacji powieściowej, a zbliża do poematu i liryki (zob. GATUNEK).

W latach dwudziestych i trzydziestych większość teoretyków za najbardziej specyficzną cechę czasu filmowego uznawała jego skokowość, ponieważ wywoływała ona wrażenie przemijania i spójności opartej na rytmach montażowych. Béla Balázs zwrócił uwagę na to, że przemijanie czasu powstaje dzięki „unieruchamianiu” obrazu, jego zaciemnianiu, rozjaśnianiu, stosowaniu zbliżenia lub przenikania, sy-

multanizmu i refrenu lub wmontowywaniu w dynamiczną scenę elementu statycznego (co może symbolizować wieczność), natomiast ciągłość czasowa jest w kinie tylko psychologicznym złudzeniem (*Der Geist des Films*, 1930). Węgierski badacz zachwycał się ekspresyjnością nowych czasów i przestrzeni ekranowych, pisał nawet o wrażeniach kosmicznych oraz o globalnej wizji świata jako typowych efektach kinematograficznych. Wyrażał nadzieję, że kumulacja nowych czasów i przestrzeni doprowadzi do powstania „filmu absolutnego”, takiego jakim był **Pies andaluzyjski** (1928) Luisa Buñuela, w którym logika zdarzeń zastąpiona została „prawdą psychologiczną”, opartą na logice skojarzeń wyobrażeniowych.

Wieloaspektowy obraz czasu, jaki powoli wyłaniał się z dorobku teorii filmu, na początku lat trzydziestych usystematyzował czeski językoznawca i estetyk Jan Mukařovský w rozprawie pt. *Čas ve filmu* (1933, która ukazała się drukiem dopiero w 1966 roku). Wyróżnił on trzy porządki czasowe:

- czas akcji filmu toczącej się w przeszłości;
- czas będący rezultatem ruchu obrazów;
- czas powstający dzięki ruchowi taśmy w aparacie projekcyjnym, czyli aktualizowany przez widza czas teraźniejszy, który jest współbieżny z czasem obrazowym.

Pierwsze dwa porządki są zakodowane w materiale filmowym i stanowią przedmiot odbiorczej interpretacji, która powstaje w czasie fizycznym, przeżywanym przez odbiorcę w kinie. Autor porównywał dzieło ekranowe z epiką, a także z dramatem i stwierdził, że w tych rodzajach literackich istnieje czas akcji i czas widza, w filmie zaś pojawił się po raz pierwszy nowy czas obrazowy, który nazwał czasem znakowym. Ta odmiana czasu, charakterystyczna dla liryki, w której oczywiście powstaje i przejawia się on w inny sposób, odpowiada czasowej rozciągłości dzieła i jest analogonem fabularnych związków obecnych w epice i w dramacie. Koncepcja Mukařovský'ego, która akcentowała pokrewieństwo filmu z epiką z powodu obecnej w nim fabuły, była jednak bardzo tradycyjna, nie uwzględniała bowiem istniejącego już w latach dwudziestych filmu „bez fabuły” i ówczesnych prób przeniesienia strumienia świadomości na ekran.

W zasadzie oprócz koncepcji montażu i niektórych propozycji awangardowych w latach trzydziestych teoretycy filmu nie dostrzegali i nie doceniali faktu, że kinematograf miał już możliwości narracyjne oraz fabularne prawie tak duże, jak literatura. Prawdopodobnie taka postawa badawcza miała swoje źródło w obserwacji przemian zachodzących w kinie po wprowadzeniu doń dźwięku, które spowodowały stagnację, a nawet regres w rozwoju dramaturgii i narracji filmowej. W kinie dominowały wtedy teatralizacja, oparta na jedności czasu i miejsca, oraz męcząca w długich scenach synchronia dźwięku i obrazu.

Psycholog Rudolf Arnheim w swojej pierwszej książce analizował klasyczny motyw trwania i przemijania czasu jako przykład opozycyjnego zderzenia techniki reprodukcji z ekspresyjnością sztuki, nie przywiązując większej wagi do łączenia dźwięków i słów z obrazami (*Film als Kunst*, 1933). Poszukiwał w kinematografie

możliwości osiągnięcia precyzji formalnej i traktował go jako sztukę wyłącznie symboliczną. Zasady montażu dzielił na techniczne, czasowe, przestrzenne oraz tematyczne. Szczególnie interesował go problem dość niezwykły, mianowicie zestawianie nieruchomej fotografii z ruchomymi obrazami ekranowymi. Był bowiem zdania, że normalne zdjęcie prawie nigdy nie wywołuje wrażenia absolutnego bezruchu – ludzie nie uważają czasu, w którym je oglądają, za czas, ale taka fotografia połączona z ruchomymi kadrami „działa jak kłótwa na żonę Lota”, ponieważ czasowy charakter kadrów przenosi się na obraz nieruchomy i czyni go „zamartłym”. Najbardziej cenił Arnheim czas zagęszczony, dlatego też dokładnie analizował sceny i sekwencje, które ilustrowały nieciągłość przedstawienia filmowego, pozytywnie wyróżnianą wcześniej przez radzieckich teoretyków montażu, formalistów i Balážsa.

Zagadnienie czasu poruszał również Carlo Ludovico Ragghianti, który zaliczał kino do grona sztuk plastycznych, a więc przestrzennych (*Cinematografo rigoroso*, 1933). Swoje rozważania rozpoczął zaprezentowaniem przemyśleń dotyczących nowych sposobów organizowania przestrzeni w szereg czasowy za pomocą modulacji światła, rytmu i zmiany kompozycji kadru, ponieważ zgodnie z intencją reżyserów te zabiegi służyły wyrażaniu i akcentowaniu poszczególnych etapów rozwoju treści uczuciowych. Z tego spostrzeżenia wyprowadził włoski historyk sztuki myśl o specyfice filmu, polegającej na rozwijaniu walorów formalnych w czasie, co – w świetle rozwijanej przez niego Croceańskiej teorii sztuki – oznaczało, że istnieją tylko pozorne różnice między rytmami ekranowymi, malarskimi i rzeźbiarskimi.

Według Ragghiantiego czas jest formą poznawania historii i konkretnego życia duchowego i występuje w każdej sztuce. W plastyce przyjmuje postać „czasu idealnego”, formę subiektywną i upodmiotowioną, natomiast w teatrze i w filmie występuje w formie uprzedmiotowionej, niemalże zmaterializowanej (*Cinema arte figurativa*, 1957). Każda sztuka ma odrębne właściwości, ale wszystkie mają identyczną naturę, ponieważ „Czas nie jest – jak utrzymywała stara filozofia metafizyczna – rzeczywistością obiektywną, bytem, ale konstrukcją umysłową, zdeterminowaną historycznie, zmienną. Jest tworem, który może stać się konwencją. Relatywność układów czasowych jest wytworem myślącego podmiotu i przenosząc ją na teren ekspresji w ogóle, a ekspresji filmowej w szczególności, okaże się, iż »czas« jako walor konstytutywny tejże ekspresji nie jest »czasem« obiektywnym i transcendentnym lub absolutnym czy boskim [...] ani też zwykłym konwencjonalnym i arytmetycznie podzielnym »trwaniem«, lecz historyczną modalnością języka, która nie posiada rzeczywistości poza własną, wewnętrzną koniecznością i inspiracją. Jest »czasem« subiektywnym i historycznym.” (WT, s. 105). O czasie można więc mówić tylko jako o fundamentalnej formie intuicji artystycznej, związanej ściśle z podmiotem, z jednostkową ekspresją. Tak rozumiana kategoria czasu posłużyła Ragghiantiemu do dowiedzenia, że każde dzieło cechuje się odrębną fizjonomią, a wszystkie dzieła mają identyczną naturę. Język filmowy ma charakter jednostkowy, integralny, ściśle związany z domeną intuicji i z indywidualnym podejściem reżysera

do poetyckości, a transpozycja konkretnych aktów twórczych w drodze abstrakcyjno-logicznej refleksji daje początek regułom, prawom i gramatykom sztuki ekranowej, daje początek temu, co włoski teoretyk nazwał systemem językowym X muzy. Czas jest – zdaniem Ragghiantiego – „językiem samym w sobie”. Czas egzystuje we wnętrzu człowieka, a jego „ruch” jest rytmem, za którego pośrednictwem aktualizuje się obraz, i to rytmem inaczej odczuwanym przez Chaplina, Pabsta czy Vidora, reżyserów najbardziej cenionych przez Ragghiantiego m.in. za twórcze podejście do czasu ekranowego.

W połowie lat czterdziestych niektórzy teoretycy nawiązywali w swoich rozważaniach poświęconych czasowi do Bergsonowskiej koncepcji kinematograficznego mechanizmu ludzkiego poznania. Na ich stanowisku zaważyły poglądy Bertranda Russella, angielskiego logika, matematyka i filozofa, który nie podzielał zdania francuskiego uczonego o ograniczoności modelu dotyczącego „pokawałkowanej” percepcji świata, i twierdził, że nieskończony ruch mógłby być doskonale przedstawiony na taśmie filmowej, która zawierałaby nieskończoną ilość kadrów i w której nigdy nie byłoby następnego ujęcia, ponieważ między dwoma dowolnymi kadratami istniałaby jeszcze ich nieskończona ilość (*A History of Western Philosophy*, 1945; cyt. za wyd. II – 1959, s. 805).

W tymże dziesięcioleciu w badaniach nad czasem w kinie dominowały dwie orientacje: fenomenologiczna i gramatyczna, które wywarły duży wpływ na rozwój teorii filmu w przyszłości. W 1947 roku Roman Ingarden, polski filozof i estetyk, opublikował artykuł na temat warstwowej budowy dzieła ekranowego (*Le temps, l'espace et le sentiment de réalite*), a włoski reżyser Renato May wydał książkę, uznawaną powszechnie za pierwszy kodeks warsztatu realizatora filmowego (*Linguaggio del film*).

Ingarden, przyjąwszy klasyfikację czasów dokonaną ponad trzydzieści lat temu przez Edmunda Husserla (*Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, 1893–1917), wyróżniał:

- czas jednorodny „pusty”, który można określać za pomocą formuł fizyczno-matematycznych jako „obiektywny” czas świata;
- czas konkretny, dający się naocznie uchwycić jako czas intersubiektywny, w którym żyjemy;
- czas ściśle subiektywny, czyli fenomenologiczny.

Autor analizował dynamikę czasu widowiska ekranowego, jaka powstaje w rezultacie przenikania się czasu fenomenologicznego, istniejącego w obrębie świata przedstawionego, i czasu konkretnego. Film traktował jako szczególny proces rozgrywania się zjawisk za pośrednictwem faz i fraz, tworzących ogólną strukturę czasową i różne postacie konkretnie zorganizowanego czasu. Szczególną uwagę zwracał na muzyczne komponowanie stanów trwania i przemijania, ponieważ czas w dziele muzycznym jest jakościowo określony (przez zabarwienie każdej chwili utworu oraz chwil poprzedzających i zapowiadających inne frazy), odznacza się również wewnętrzną konkretnością i tempem wykonania (szybkim lub powolnym),

co pozwala tworzyć różne typy organizacji czasowej (np. *presto* czy *andante*) i miary taktu rytmu zasadniczego. „Owo muzyczne uorganizowanie czasu przez twory czysto dźwiękowe może występować także w takich całościach czasowo rozpiętych, które nie są zbudowane w materiale dźwiękowym. Wskutek tego można i należy uogólnić pojęcie muzyki, znajdując zjawiska muzyczności także tam, gdzie »materiałem« prowadzącym do uorganizowania czasu są twory zgoła odmiennego określenia jakościowego. To właśnie zachodzi m.in. w utworach filmowych.” (TE, s. 215). Innymi słowy, właściwości rytmiczne ukazanych na ekranie ruchów, wyglądków rzeczy, dynamika akcji, tempo wypadków itd. składają się na zjawisko typowo muzyczne, które konstytuuje konkretny czas dzieła filmowego. Potęguje ten proces również muzyka towarzysząca obrazom ekranowym, co Ingarden szczególnie podkreślał, bardziej bowiem cenił kino dźwiękowe od niemego.

Na zupełnie inne dwa warunki umożliwiające przekształcanie czasu w filmie wskazywał Renato May (*Linguaggio del film*). Pierwszy, który nazywał „wejściem” lub „wyjściem” z planu, pozwalał na znikanie dużych fragmentów czasu i przestrzeni albo przechodzenie z jednego ujęcia do następnego, drugi dotyczył zróżnicowania ośrodków uwagi widza (powinna się ona skupiać raz na planie, innym razem na przestrzeni znajdującej się poza granicami kadru). May uważał, że takie efekty osiąga się najlepiej za pomocą cięcia, którego – jego zdaniem – nie można zastąpić ruchem kamery. Ruchy kamery i dźwięk opóźniają bowiem akcję filmu, nadając jej zarazem rytm sprzyjający percepcji obiektywnego czasu i obiektywnej przestrzeni. Czas dzielił na percypowany i przypuszczalny. Pierwszy jest dany i przedstawiony na ekranie obiektywnie w postaci figury montażowej, czyli występuje w granicach ujęcia albo w miejscach przejść montażowych, powstających dzięki powiększeniom lub pomniejszeniom. Wszystkie inne połączenia kadrów powodują pewną nieoznaczoność i odpowiadają czasowi skróconemu. Sformułowana przez Renata Maya reguła głosiła, że połączenia wykonuje się – jeśli to jest możliwe – w strefach nieoznaczoności, ponieważ dzięki łączeniu różnych ośrodków uwagi montaż staje się płynniejszy.

Inne reguły warsztatowe sprowadzał autor do kombinacji technicznych, twierdząc, że obiektywizm czasu przedstawionego może się opierać na chronologicznej akcji lub połączeniu scen opartym na ruchu. Montaż bowiem ogranicza narrację filmową do równoczesności, do następstwa zwykłego albo odwrotnego i do przywidzenia lub wspomnienia. Czynniki uboczne kompozycji czasu umownego są zdjęcia nakładane i montaż utajony. May dowodził również, że płynność czasu gwarantuje przede wszystkim montaż rytmiczny, oparty na szybkości akcji, szybkości, z jaką kamera realizuje zdjęcia, na ruchu wewnątrz kadru, długości ogniskowej obiektywu kamery i na pięciu kombinacjach cięć: następstwie długich ujęć (rytm wolny), następstwie ujęć krótkich (rytm szybki), przeplataniu ujęć długich krótkimi (rytm zmienny), następstwie ujęć coraz dłuższych (rytm zwolniony) oraz na następstwie ujęć coraz krótszych (rytm przyspieszony). May – podobnie jak większość teoretyków filmu – wyrażał przekonanie, że w kinie istnieje tylko czas

teraźniejszy i jedynie ten czas można przedstawiać. Jego specyficzne właściwości ujawnia styl dzieła, ponieważ czas nie jest związany z samą naturą obrazu ekranowego. Jest zawsze rezultatem określonego sposobu patrzenia na świat.

Interesujące uwagi na temat czasowych aspektów percypowania rzeczywistości za pośrednictwem kamery zawarła Maya Deren w swej książce pt. *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* (1946). Każdą filmową reprodukcję uznawała za obraz zawierający w sobie ukryte mity, idee i archetypy. Zdjęcia przyspieszone i zwolnione miały – według niej – istotną zaletę, a mianowicie ujawniały zjawiska niedostrzegalne gołym okiem, nie istniejące na ekranie, ale tylko w umyśle widza i uzyskujące wartość ekspresyjną wyłącznie w połączeniu z rozpoznawalną rzeczywistością fotograficznego obrazu. Obraz ruchu odwróconego bowiem nie wyraża przestrzennego ruchu wstecznego, lecz unieważnia czas. Deren traktowała film jako układ form czasowych (*a time-form*), układ przede wszystkim sekwencyjny, oparty na ruchu, wchodzący w dialektyczne związki z przestrzenią i nie podporządkowany montażowi, ale raczej decydujący o jego charakterze. W takim zespoleniu wielu elementów nie można wyodrębnić momentu, w którym naturalny czas i naturalna przestrzeń są przekształcane przez ruch, stając się czasem właściwym i właściwą przestrzenią utworu ekranowego.

W jej przekonaniu akcja równoległa oznaczała wszechobecność kamery odgrywającej rolę świadka, a nie rolę jej twórcy. Autorka uważała, że czas filmowy najczęściej modyfikuje przestrzeń, natomiast wszystkie zastosowane przez reżysera triki wzmacniają tylko naturalne cechy obrazu fotograficznego, jego dokładność i realność, oraz podnoszą jego autorytet. Wskazywała również na różnice między czasem kinematograficznym a rzeczywistym i literackim. Wynikają one z faktu, że kamera jako podmiot postrzegający i utrwalający obraz zmusza widza do przyjęcia roli „cenzora”, antycypującego logikę literacko-symboliczną przedstawienia i „psychoanalizującego” to wszystko, co uzna on za imaginatywne.

Na początku następnego dziesięciolecia powstała koncepcja uzasadniająca przełomową dla kultury literackiej rolę czasu filmowego. Jej autorem był Arnold Hauser, niemiecki socjolog kultury, który na podstawie teorii uprzestrzenniania czasu w kinie, wywiedzionej z filozoficznych rozważań Bergsona, zbudował teorię wpływu X muzy na literaturę (*Social History of Fine Arts and Literature*, 1951). Za zasadniczą cechę nowego pojmowania czasu uznał jego równoczesność opartą na uprzestrzennieniu, jakie nie występuje w żadnej innej sztuce. Czas i przestrzeń mają płynne granice: czas ma charakter *quasi-przestrzenny*, a przestrzeń *quasi-czasowy*, są więc samoistne i różnią się od fikcyjnego czasu i przestrzeni, jakie istnieją w literaturze, która wymaga od czytelnika wzmożonej aktywności myślenia i wyobraźni. Jednak konkretne ze swej natury obrazy ekranowe mogą zmienić przyzwyczajenia pisarzy i czytelników często obcujących z kinem. Mogą one bowiem wzbogacić arsenał środków literackich, umożliwiając kreowanie przestrzeni artystycznej za pomocą słów. W odróżnieniu od literatury, operującej gramatycznymi wyznacznikami czasu, film z punktu widzenia podmiotu poznającego dysponuje czasową



jednopłaszczyznowością: każdy fragment czasu ekranowego jest związany z terażniejszością, a więc brak mu odniesienia, które sytuowałoby relacje czasowe na osi przeszłość – terażniejszość – przyszłość. Narracja, kompozycja obrazu i montaż w zasadzie nie zmieniają tej czasowej specyfiki tworzywa kinematograficznego, ponieważ osiągają wymiar ponadczasowej terażniejszości. Zdarzenia rozgrywają się w czasie, który wchłania przeszłość i przyszłość, dlatego jedynym wyznacznikiem orientacji temporalnej jest w kinie fabuła: wtórnie nadaje ona obrazowi i kompozycji montażowej iluzję elastyczności czasowej.

O próbach rozbijania linearności czasu filmowego Hauser pisał: „[...] przestrzeń i czas są jak gdyby związane ze sobą wymiennością funkcji; w miarę jak przestrzeń się aktualizuje i przejmuje cechy czasowe, stosunki czasowe uzyskują charakter prawie przestrzenny, to znaczy pewną swobodę w kolejności swych momentów. Poruszamy się w czasowym środowisku filmu jak w przestrzeni, to znaczy pod względem kierunku całkowicie swobodnie; przechodzimy z jednej fazy czasu w drugą, jak się przechodzi z jednego pokoju do drugiego, rozdzielamy poszczególne etapy wydarzeń i grupujemy je według przestrzennych zasad porządku. Krótko mówiąc, czas traci tutaj z jednej strony swą nieprzerwaną ciągłość, a z drugiej – swój nieodwracalny kierunek.” (SH, s. 374). Czas można zatrzymać za pomocą zbliżeń, cofnąć dzięki retrospekcji, powtórzyć we wspomnieniach i przeskoczyć, przedstawiając wizję przyszłości. Zdarzenia jednoczesne można pokazywać jedno po drugim, a czasowo odległe – za pomocą kopiowania lub naprzemiennego montażu (wcześniejsze pojawiają się później, a późniejsze wcześniej). Literatura od dawna skutecznie rozbija linearność czasu opisywanych zdarzeń, ale dopiero doświadczenie filmu podsuwa jej pomysły na jego większe, prawie całkowite uprzestrzennienie, a dzięki temu – na opisywanie „niemożliwości odróżnienia i odgraniczenia środowisk, w których obraca się przedmiot”. Czas filmowy staje się więc wzorem dla sztuki nowoczesnej. Jego przeżywanie bowiem polega przede wszystkim na uświadamianiu sobie momentu, w którym się znajdujemy, czyli terażniejszości, i to prowadzi literaturę w stronę defabularyzacji motywów artystycznych, deheroizacji oraz depsychologizacji prozy i „stylu automatycznego”.

Psychologiczne i społeczne uwarunkowania czasu filmowego interesowały z kolei francuskich filmologów. Etienne Souriau, jeden z czołowych przedstawicieli tego kierunku, wyróżniał dwie formy artystyczne: „pierwszego” i „drugiego” stopnia (czyli ornamentacyjną, niezależną od znaczenia figuratywnego, oraz morfologiczny układ elementów przedstawionych na ekranie), i dwa typy korelacji zachodzących między nimi (stosunek prostego zestawienia i koegzystencji, stosunki podporządkowania, harmonii, stosunek kontrastu oraz relacje natury symbolicznej); na tej podstawie dokonał charakterystyki czasu w filmie (*Nature et limites des contributions positives de l'esthétique à la filmologie*, 1947; zob. PRZESTRZEŃ). Jego zdaniem w kinie istnieją dwie kategorie temporalne: obiektywny czas prezentacji filmofonicznej, czyli projekcji, i czas „świata ekranowego”, czyli czas odczuwany jako przynależny do przedstawionych zdarzeń, zwany diegetycznym lub narracyj-

nym, który w odróżnieniu od pierwszego jest subiektywny, niewymierny i nierytmiczny. Zmienność rytmu czasu diegetycznego zależy od charakteru korelacji między formami artystycznymi. Pojęcie rytmu proponował Souriau zastąpić terminem „agogika”, mającym odpowiedniki w muzycznym tempie (*andante, allegro, presto, agitato* i in.) i w tym punkcie jego koncepcja zbliżała się do fenomenologicznej teorii kina (np. do warstwowej koncepcji Romana Ingardena). Za równie ważny jak czas diegetyczny uważał autor czas filmofoniczny, ponieważ on również kieruje wewnętrznym życiem widza.

Psychologicznym konsekwencjom specyfiki czasu ekranowego w procesie odbioru filmu poświęcił uwagę René Zazzo (*Niveau mental et compréhension du cinéma*, 1949). W odróżnieniu od innych psychologów zainteresowanych kinem odrzucał on zdecydowanie porównywanie filmu z synkretycznością myślenia dziecięcego i mechanizmami snu, twierdząc, że psychologii myślenia nie można sprowadzić do psychologii dyskursu. Kamera dysponuje bowiem empiryczną ruchliwością, która nie jest ruchliwością oka, lecz wizji psychologicznej, i wraz z rozwojem kina poszerza jej granice do tego stopnia, że rozbija nawet tradycyjny ortoskopiczny aspekt rzeczy, by ukazać je w postaci osobliwej i nie dającej się przewidzieć. Język filmu przekształca ramy tradycyjnej przestrzeni oraz tradycyjnego czasu i osiąga w dziedzinie sztuki największą spontaniczność, ale jego czasowe i przestrzenne właściwości można skodyfikować i ukonstytuować w ludzkim języku.

Kodyfikacje czasu, jakich dokonali inni filmolodzy, nie świadczyły jednak o wspomnianej przez Zazzo spontaniczności czasu ekranowego. Francuscy teoretycy najczęściej posługiwali się podziałem czasu na *durée réelle* (rzeczywisty czas projekcji), *durée subjective* (subiektywny czas „lektury”) i *durée scenique* (czas przedstawianej akcji), zaproponowanym przez Henriego Wallona (*L'acte perceptif et le cinéma*, 1953). Jego rozproszenie zainteresowało ich dopiero wtedy, gdy analizowali psychologiczne uwarunkowania filmu w telewizji. To zagadnienie podjął Henri Dieuzeide, który normalny program telewizyjny nazwał „antyfilmem”, ponieważ przywraca on w dużym stopniu logikę odrzuconą przez kino (*Quelques problèmes posés par l'utilisation des films à la télévision*, 1956). Jego zdaniem filmy kinowe oglądane na „małym ekranie” tracą swoje specyficzne cechy temporalne.

Znacznie większym echem wśród teoretyków Siódmej Sztuki i w środowisku twórczym odbijały się refleksje André Bazina, który lansował koncepcję tzw. integralnego realizmu kinematograficznego (*Ontologie et langage*, 1958). Francuski badacz uważał, że film anektuje czas po to, aby wzmocnić obiektywizm obrazu ekranowego, a obraz rzeczy jest jednocześnie obrazem jej trwania. Cenił twórczość tych reżyserów, których określał jako wierzących w rzeczywistość (co w praktyce oznaczało przede wszystkim wiarę w głębię ostrości), a krytykował twórców wierzących w obraz (czyli zwolenników jawnego montażu). Postulował, aby realizowano filmy przedstawiające czas w ruchu nieodwracalnym, ponieważ wtedy rzeczywistość ekranowa ulegałaby minimalnej deformacji i stawałaby się odpowiednikiem totalnej reprodukcji. Zachwycał się m.in. tym, że szare i sepiowe cienie,

podobne do zjaw i prawie nieczytelne (niewidoczne), jakimi były tradycyjne portrety rodzinne, zamieniają się na ekranie w obrazy wzruszające obecnością życia zatrzymanego w trwaniu i uwolnionego od swego biegu dzięki mechanizmowi błędnie odtwarzającemu fotografie, a nie za pomocą artystycznych sztuczek. Fotografia bowiem nie tworzy „wieczności”, tylko balsamuje czas, ratując go przed samozniszczeniem. Czas znacznie mniej interesował Bazina jako surowiec lub element artystyczny, a bardziej jako szczególny bohater filmu. Na przykład w szkicu poświęconym twórczości Jacques’a Tatiego z przekonaniem dowodził, że bohater jego filmów żyje bezkształtnością czasu, ponieważ twórca przedstawia zdarzenia jednorodne, ujawniając tylko to, co oznaczają, ale uniezależnia je od siebie pod względem dramaturgicznym. Za najbardziej nieuczciwą grę wobec czasu i przestrzeni uważał Bazin montaż przyspieszający akcję i rytm przedstawienia. Dopiero ciągłość sceny ukazanej w jednym ujęciu przez Orsona Wellesa w **Obywatelu Kane** (1941) dała najwierniej odpowiadającą naturze kina kondensację czasową, którą uznał za odpowiednik czasu przeszłego niedokonanego, istniejącego w języku francuskim, i przeszłego częstotliwego, istniejącego w języku angielskim. Do porównania obydwu metod przedstawiania czasu posłużył się metaforami, twierdząc, że montaż odtwarza jedność czasu sprowadzoną do poziomego wymiaru i ma on dzięki temu jakby charakter geograficzny, a czas skierowany w głąb obrazu ma charakter geologiczny i odsłania głębsze znaczenia zawarte w filmie.

Drugim zwolennikiem estetyki treści i realizmu ideowego był Siegfried Kracauer, który przytaczał wiele argumentów przemawiających za tym, że film dąży do ogarnięcia i sugerowania naturalnego *continuum* czasoprzestrzennego, ponieważ jego funkcją nadrzędną jest utrwalanie fizycznej ciągłości egzystencji (*Theory of Film. The Redemption Physical Reality*, 1960). Kino nie może jej jednak w całej pełni zachować i dlatego poszukuje środków, które mogłyby ukryć jej brak. Do osiągnięcia tego celu wykorzystuje również montaż, ale mimo to film jest w niewielkim stopniu przekazem o charakterze intelektualnym, ponieważ jego naturalną skłonnością jest wyrażanie przede wszystkim ciągłości materialnej – „strumienia rzeczywistości” lub „potoku życia”. Ciągłość mentalna jest mu obca. Kracauer bardziej cenił czas występujący w formie „zapisu” czasu rzeczywistego, co było zgodne z reprodukcyjną funkcją kina, niż czas odkrywający życie wewnętrzne bohaterów lub zagęszczający dramaturgię. W swojej koncepcji *camera reality* zaznaczał jednak, że realizm filmowy nie polega tylko na ujawnianiu nierozzerwalnego związku świata ekranowego z aktualną rzeczywistością. Włączał do niej *flow of life*, czyli czas teraźniejszy ludzkiego życia, strumień zdarzeń, gestów i działań, przybierający formę nieokreślonego strumienia czasu, któremu charakter strukturalny nadawała dopiero pamięć. Jego zdaniem właśnie ten czas staje się wielkim tematem współczesnego kina. Tylko bowiem w filmie można pokazać „strumień świadomości”, nasycając obraz filmowy cytatami autentycznej aktualnej rzeczywistości, np. przez włączanie do filmu statycznej fotografii przedstawiającej fazę ruchu człowieka, co widz odbiera jako nagłe przejście od znaczącego *temps-durée* (czasu-trwania)

do mechanicznego *temps-espace* (czasu-przestrzeni). Kracauer uważał po prostu, że to, co przemija, powinno być zawsze przedstawione w miarę naturalnie i wiarygodnie. Dlatego krytykował reżyserów, którzy stosowali zdjęcia przyspieszone lub zwolnione, ponieważ pełnią one funkcję taką, jak zwykle zbliżenia (które nazywał „zblizeniami czasowymi”), prowadzące widza do „rzeczywistości w innym wymiarze”.

Na drugim biegunie realistycznej teorii sztuki filmowej sytuowała się koncepcja Edgara Morina, socjologa i antropologa, zafascynowanego trikami, cudownościami, fantastyką i metamorfozą rzeczywistości ekranowej (*Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, 1958). Nie analizował on czasu filmowego po to, aby usytuować go w jakimś systemie katalogowym, ani nawet nie starał się go zdefiniować. Pragnął tylko wskazać jego cechy strukturalne, które różniły go od czasu występującego w innych dziedzinach ekspresji artystycznej. Wyróżniał dwa etapy rozwoju Siódmej Sztuki: pierwszy – okres, w którym kinematograf posługiwał się „czasem chronologicznie rzeczywistym”, i drugi – zaczynający się wraz z nastaniem prawdziwego kina, które unicestwiło chronologię, zaczęło czas kondensować i rozciągać, nadając mu ciągłość zgodnie ze specyficznym, uzasadnionym artystycznie rytmem. Morin interesowało przede wszystkim kino, które opierało się na szybkim montażu oraz kontrastowych ruchach kamery i filmowanych obiektów, ponieważ mogło wtedy zwalniać bieg wypadków, symbolizować za pomocą przyspieszenia „niemal dosłownie ucieczkę czasu” i ukazywać „puste chwile” (tendencja do zatrzymywania trwania), a więc mogło czas „fałszować”, wywołując niespotykane gdzie indziej efekty fantastyczne, komiczne i „szekspirowskie”. Według niego kino powinno przede wszystkim przejaskrawiać naturalną płynność czasu i dzięki temu stwarzać wizje świata, w których wszystko podlega metamorfozie.

Morin nie tylko cenił czas, który można skracać i rozciągać, co pozwala swobodnie kojarzyć aktualne wydarzenia (ekstraspekacja), a także sytuować je w świecie całkowicie subiektywnym (introspekacja), ale szczególne wartości artystyczne przypisywał czasowi odwracalnemu. Zachwycał się możliwością podróżowania bez przeszkód od teraźniejszości do przeszłości (retrospekacja) i biegiem czasu do przodu, ale futurospekcję traktował jako odmianę retrospekcji, ponieważ uważał, że zapowiada ona powrót wspomnienia, które odbywa się w przyszłości. Jego zdaniem przeszłość i teraźniejszość przedstawiają na ekranie taki sam czas, ale nie był to – jak twierdziło wielu innych teoretyków – czas teraźniejszy, tylko przeszłość-teraźniejszość. W kinie dwa czasy nakładają się na siebie i powstają jakby z tej samej materii. Morin rozwinął tezę sformułowaną przez Etienne'a Souriau, która głosiła, że odzyskiwanie przeszłości jest specyficzną właściwością obrazu filmowego, której nie dzieli on z żadną inną sztuką, i dodawał, że przeszłość rozpraszającą i przechowującą się w przedstawionym świecie teraźniejszym urealnia magia widma ekranowego, ożywiająca z kolei mit o poszukiwaniu straconego czasu. Za najdoskonalszą konkretyzację tego mitu uważał możliwość wyświetlania filmu na odwrót, ten bowiem chwyt podkreśla i doprowadza do skrajności to, co jest samą istotą kina, czyli poruszanie się w dowolnych kierunkach

i z dowolną szybkością po drogach czasu, w którym przeszłość i teraźniejszość się utożsamiają.

Morin wyróżniał w kinie czas magiczny, czyli taki, który odwraca bieg rzeczy (jako przykład metamorfozy przywoływał obraz przedstawiający „cofanie się” kiełbasy do stanu wyjściowego, a więc do świni), i czas psychologiczny, który doprowadza do osmozy przeszłości, przyszłości i teraźniejszości. W podsumowaniu swoich rozważań na ten temat Morin pisał m.in., że kino odtwarza „czas ludzkiego umysłu bezustannie mieszającego z sobą i aktualizującego wspomnienia, wyobrażaną przeszłość i chwilę bieżącą [...]”. To Bergsonowskie trwanie, ta niemożliwa do zdefiniowania »chwila bieżąca« – odnajduje swoją definicję w kinie.” (KW, s. 88).

Podobną definicję czasu zawierały również *implicite* prace Bolesława Lewickiego, który rozwijał wątki z fenomenologicznej teorii filmu, zapoczątkowanej przez R. Ingardena. Pierwsze ogólne refleksje poświęcone tej problematyce opublikował autor w książce pt. *Budowa dzieła filmowego* (Warszawa 1935), ale pełną koncepcję przedstawił dopiero w artykule zatytułowanym *Gramatyka języka filmowego* (1959). Polski filmoznawca zmodyfikował Ingardenowską teorię dwuwarstwowej struktury dzieła ekranowego, zgodnie z którą można wyróżnić warstwę fotograficznie zrekonstruowanych wyglądnów i ciągów lub szeregów wyglądnowych oraz warstwę przedmiotów przedstawionych i ich losów. Twierdził, że w filmie istnieją trzy warstwy: warstwa elementów ujawnionych, którą tworzą układy plam świetlnych, dźwięki, wrażenia ruchów i kierunków, warstwa schematycznej przedmiotowości przedstawionej i warstwa „języka” kinowego, która jest konstruowana za pomocą środków technicznych (zbliżenia, deformacje optyczne i akustyczne, asynchroniczność itp.), służących wyrażaniu znaczeń.

Obrona przez Lewickiego strategia badawcza była jednak w jego pierwszych pracach „niegramatyczna”, ponieważ bardziej zwracał uwagę na aspekty estetyczne środków filmowych niż znaczeniowe. W późniejszych pracach stale oscylował między podejściem estetycznym a komunikacyjnym i semiotycznym do dzieła ekranowego. Po przepracowaniu swojej teorii stworzył system „gramatyki filmu” oparty na wyodrębnieniu w przekazie ekranowym czterech sfer: czterowarstwowego układu tworzywa, możliwości wyrazowych materialnego tworzywa, montażu, czyli nadrzędnej metody twórczości, oraz zespołu praw rządzących mechanizmem ludzkiej percepcji, który stanowi podbudowę właściwej gramatyki filmu. Według niego czas ekranowy ma swoje źródło w prawach rządzących ludzką strukturą psychofizyczną, ale w praktyce elementy gramatyczne filmu cechują się zawsze określonym kształtem o charakterze stylistycznym. Zdolność kina do przedstawiania świata fizycznego i wewnętrznego nazwał Lewicki reprezentatywnością filmu i określił jej podstawowe elementy, zamieniając tradycyjną triadę podstawowych parametrów: ruch / przestrzeń / czas, na triadę: materia / przestrzeń / czas. Pod pojęciem materii rozumiał wszystkie formy widzialnej rzeczywistości. Czas w jego koncepcji był jedną z trzech podstawowych sił organizujących formę filmową, ale pozostawał w stosunku konfliktowym do rzeczywistości i do pozostałych elementów reprezen-

tatywności, co – jego zdaniem – powodowało, że można go wyodrębnić w czystej postaci w trakcie analizy.

Gramatyka Lewickiego bardzo różniła się od charakterystycznych dla tego okresu teorii filmu gramatyk opracowanych przez innych autorów, takich jak Jean Leirens (*Le cinéma et le temps*, 1954), Marcel Martin (*Le langage cinématographique*, 1955) i Jerzy Płażewski (*Język filmu*, 1961). Leirens pisał przede wszystkim o symbolicznych wymiarach czasu i jego systemach przedstawienia w praktyce artystycznej. Martin porównywał czas występujący w literaturze i muzyce z czasem istniejącym w kinie i upatrywał jego filmowej specyfiki w dyskursywności „języka” ekranowego (zob. DYSKURS). Natomiast Płażewski próbował przede wszystkim udokumentować tezę o technicznej genezie estetycznych i emocjonalnych wyznaczników czasu filmowego.

Wszyscy wymienieni gramatycy wyróżniali dziesięć odmian czasu istniejącego w kinie. Były to: obraz trwania, czas terażniejszy, odchylenia od czasu rzeczywistego (kondensacja i rozciągnięcie), czas zatrzymany, czas rzeczywisty, upływ czasu, czas przeszły, czas przyszły i czas cykliczny (nazywany również częstotliwym). Ich zdaniem kino umożliwił człowiekowi, aby w pełni zatriumfował nad czasem, i jako jedyna sztuka potrafi uczasować obraz przestrzenny. Wiek XX jest epoką kinematografii i m.in. dzięki wynalazkowi braci Lumière’ów oraz Thomasa A. Edisona stał się epoką, w której toczą się głębokie spory filozoficzne o istotę czasu. Jako przykłady mające ilustrować autentyczny udział twórców filmowych w tejsze dyskusji autorzy gramatyk przywoływali wybitne dzieła zrealizowane przez mistrzów kina, takich jak Marcel Carné (zwłaszcza jako twórca **Wieczornych gości**, 1942) i Ingmar Bergman (najczęściej przywoływali **Letni sen**, 1950; **Tam, gdzie rosną poziomki**, 1958).

Za podstawową funkcję filmu związaną z kategorią czasu uznali gramatycy przedstawianie na ekranie obrazu trwania świata uwarunkowane reprodukcją naturą medium. Na tej bowiem funkcji opierają się wszystkie współzależności czasowe, które występują w filmie. Zdecydowanie odrzucali mało przydatny w praktyce twórczej podział na czas obiektywny i mechanicznie zdeformowany. Między Leirenssem a Płażewskim zaznaczała się jednak zasadnicza różnica zdań dotycząca natury zasady temporalnej, według której organizuje się świat przedstawiony. Teoretyk francuski uważał, że film jest zamknięty w swym ostatecznym kształcie i operuje wyłącznie czasem przeszłym. Płażewski za immanentną cechę obrazu filmowego uznawał terażniejszość. Dopiero jej deformacje umożliwiają tworzenie innych trybów i odmian czasowych. Polski filmoznawca dokonał klasyfikacji najczęściej stosowanych przez reżyserów deformacji, zaliczając do nich m.in. kondensację czasu związanego z narracją, która opiera się na ogromnej ilości małych elips (wizowie domyślają się, co wydarzyło się między kolejnymi kadrami), rozciągnięcie czasu, powstające dzięki ruchowi zwolnionemu (zabieg nierealistyczny) lub związaniu kilku oddzielnych czasów w ramach jednego czasu nadrzędnego (wyznaczającego rozpoczęcie i zakończenie danej sceny), i czas zatrzymany (tzw. stop-klatka). Za-

uważał, że w kinie czas rzeczywisty, który powstaje wskutek zrównania porządku temporalnego przedstawianych zdarzeń z ich czasem rzeczywistym, jest rzadko stosowaną formą deformacji ekranowego czasu teraźniejszego. Uptyw czasu sygnalizują najczęściej przejścia dialogowe, sfilmowane zegary lub nagłówki gazet, zestawienia zbliżeń tego samego przedmiotu, ujawniane zmiany wieku bohaterów lub tzw. sekwencje zagęszczone, czyli przeskoki temporalne dokonywane za pomocą muzyki, przenikań i różnych innych trików.

Czas przeszły ulega z kolei deformacji dzięki zjawisku określanemu jako „przeszłość w przeszłości”, które Płażewski nazywał „akcją retrospektywną”. Służy ona podkreślaniu różnic między czasem narracji a czasem wydarzeń. Gramatycy scharakteryzowali wiele technik umożliwiających wprowadzenie retrospekcji do akcji, m.in. niezwykłą formę czasu przeszłego współobecnego w jednym ujęciu z teraźniejszym, formę retrospekcji pozornej, wywołującą wrażenie przenoszenia się w subiektywny czas przeszły bohatera bez uciekania się do obiektywnego czasu przeszłego, i czas przeszły dźwiękowy.

Interesował ich również czas przyszły, który nie istnieje w warstwie obrazowej filmu, czyli futurospekcja sugerowana, i pozorny czas przyszły, związany z każdym manifestowanym przez reżysera oczekiwaniem. Leirens i Płażewski uznawali także za pełnoprawną formę „języka” filmowego czas cykliczny, czyli wskazujący na częstotliwość pewnych przedstawianych zjawisk. Coraz częściej bowiem można zobaczyć w kinie współczesnym użyte w sposób przekonujący sekwencje zagęszczone, refreny i spiralne konstrukcje dramatyczne, polegające na powtórzeniu pierwszej sceny jako ostatniej.

W latach sześćdziesiątych powstało jeszcze wiele gramatyk i retoryk filmu, ale nowe teorie nie wniosły oryginalnych spostrzeżeń do refleksji nad czasem. Znacznie ciekawsze okazały się koncepcje, które powstawały w ramach teorii *mimesis*, semiotyki, fenomenologii i zarysowane zostały w pracach poświęconych narracji.

Na uwagę zasługują poglądy Györgya Lukácsa, marksistowskiego estetyka, który w 1913 roku pisał: „Brak [...] »teraźniejszości« jest istotną cechą »kina«. Nie dlatego, że filmy są niedoskonałe, nie dlatego, że postaci muszą się dziś poruszać niemo, lecz właśnie dlatego, że są one ruchami i działaniami ludzi, a nie samymi ludźmi. To nie jest wada »kina«, to jest jego ograniczenie, jego *principium stiltationis* [...]. »Świat kina« jest życiem bez tła i perspektywy, bez rozróżniania ciężaru i jakości. Albowiem jedynie teraźniejszość udziela rzeczom losu i wagi, światła i lekkości: jest to życie bez miary i porządku, pozbawione istoty i znaczenia; życie bez duszy, całkiem powierzchowne.” (*Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos*, s. 34–35). Lukács nigdy nie zmienił swojego zdania na temat specyfiki kina, która – jego zdaniem – polegała na tym, że dzięki niemu „człowiek stracił duszę, w zamian za to zyskał jednak ciało”. Do „cielesnego” aspektu przedstawienia ekranowego powracał wielokrotnie w swoich następnych pracach, zwłaszcza tych napisanych w latach pięćdziesiątych, które ukazały się drukiem dopiero w 1963 roku. Na podstawie jego charakterystyki stworzył teorię procesu podwójnej *mimesis*, czyli

dezantropomorfizującego odbicia rzeczywistości na ekranie, które uzyskiwało wartości estetyczne dzięki technologicznej realizacji filmu (*Die Eigenart des Aesthetischen*).

Według węgierskiego teoretyka czysto technologiczna forma jest w kinie formą pierwotną i może być traktowana jako wizualne odbicie rzeczywistości. Natomiast forma estetyczna jest wyraźnie ograniczona w porównaniu z każdą inną dziedziną sztuki, ponieważ film sytuuje się bardzo blisko życia i realnego biegu czasu. Lukács uzasadniał tezę o możliwości odtwarzania czasu rzeczywistego na ekranie tym, że reprodukowany czas konkretny jest strukturą, której swoistość polega na odrębnym jakościowym zabarwieniu poszczególnych przedstawianych faz, wypełnionych zdarzeniami i procesami. Miał na myśli estetyczno-filozoficzny wyznacznik tego zabarwienia, który nazywał sensem naturalizmu. Odrzucał podział na czas subiektywny i obiektywny. Wyrażał również wiele wątpliwości na temat tzw. *quasi*-czasu, twierdząc, że w filmie istnieje zawsze czas realny: „[...] film jest jedyną sztuką, w której działanie i rzeczywisty przebieg czasu tworzą związek kategoriálny (czas, który mija między poszczególnymi scenami, bezpośrednio nie kształtowany, nie ma z tym problemem nic wspólnego).” (EF, s. 264). Innymi słowy, reżyser nie musi przedstawiać terażniejszości w takim ujęciu, w jakim nigdy nie występuje ona w świecie realnym, ponieważ w kinie i w rzeczywistości moment terażniejszości jest autentycznym momentem przechodzenia od przeszłości do przyszłości, co umożliwia widzom przeżywanie czasu minionego jako terażniejszości. Lukács starał się udowodnić, że poszczególne momenty przedstawienia ekranowego odpowiadają powszedniości życia, a jedynie treściowe i formalne powiązania, jakie między nimi istnieją, czynią je bardziej doniosłymi w porównaniu z życiem codziennym. Wielokrotnie powtarzał, że film nie może wyrażać głębszych treści duchowych, może natomiast dokonać artystycznej homogenizacji codzienności oraz używać plastycznej realności i oczywistości najbardziej wybujałej fantastyce, ale te nieograniczone możliwości transformowania „ciała” zawsze czynią z niego najpopularniejszy rodzaj sztuki mimetycznej.

Mimetyczną naturę obrazu filmowego podobnie charakteryzował Jean Mitry, zwolennik „realności bezpośredniej”, który język X muzy definiował jako system elementów audiowizualnych oparty na logice rzeczywistości, ale wykraczający poza jej bezpośrednie znaczenia dzięki zasadom rytmicznej ciągłości (*Esthétique et psychologie du cinéma*, t. I – 1963, t. II – 1965). Twierdził, że obraz filmowy jest „obrazem przeobrażonym”, tzn. że mimo swej naturalnej konkretności tworzy znaczenia symboliczne za pomocą plastycznych przetworzeń (do czego zmusza go dynamiczna zawartość kadru), które mają charakter dialektyczny (pojawiają się wtedy, gdy rozwija się ciągłość) i są podporządkowane rytmowi (zob. RYTM). Rytm traktował Mitry przede wszystkim jako sposób organizowania czasu według następstwa trwał alternatywnych, które pozostają ze sobą w relacji. Uważał, że podstawą rytmu filmowego jest arytmia, ponieważ czas trwania przedstawionych zdarzeń i ich intensywność nigdy się nie pokrywają. Arytmia nadaje ciągłość al-



ternowanym zmianom planów i trwał sekwencji; wiąże się ona bezpośrednio z kwestią „uwewnętrznienia” przekazu, czyli z wewnątrztekstowym ujawnianiem się instancji nadawczej (zob. NARRACJA).

Do fenomenologicznej natury czasu filmowego powrócił w polskiej teorii kina Andrzej Ochalski (*Struktury czasowe w dziele filmowym*, 1966). Nawiązywał do filozofii Edmunda Husserla, który rozróżnił jakościowe, konkretne i fenomenalne aspekty czasu wypełnionego zdarzeniami i procesami uporządkowanymi według dwóch kryteriów: współczesności i równoczesności. Umieszczając tak pojmowany czas w obrębie konkretyzacji ekranowej, autor wyodrębnił siedem filmowych perspektyw czasowych, czyli subiektywnych aspektów czasu, czyniąc jednak zastrzeżenie, że może ich być więcej. Były to: „skracanie się” odcinków czasowych i procesów, które się w nich toczą, wydłużanie się pewnych odcinków czasu i dokonywanie zmian dynamiki czasów w przypomnieniu, zmiana dystansu czasowego (każdy czasowy punkt widzenia ma określony czasowy wygląd danego procesu), zmiana charakteru dawności („zapadanie się w przeszłość”), jakościowe określenia przypomnień, „modyfikacja przeszłości” i zależność przypomnienia od następczego przypomnienia sobie faktów współczesnych.

Ochalski odrzucił Ingardenowskie pojęcie *quasi*-czasu dzieła filmowego, odwołując się do szczególnego uporządkowania faz potencjalnie przygotowujących ich ewentualne i rzeczywiste następstwo, zauważalne w konkretyzacji. Za istotniejszą cechę obrazu ekranowego uznał występującą w nim odrębną strukturę, jaką jest czas przedstawiony, który pojawia się w dwóch odmianach: subiektywnej i intersubiektywnej. I to – w jego przekonaniu – decyduje o możliwości uznania dzieła filmowego za twór intencjonalny. W dalszej części swoich rozważań Ochalski nazwał dzieło filmowe „przedmiotem intencjonalnym na krawędzi rzeczywistości”, tzn. że utwór ekranowy jest jedynym przedmiotem intencjonalnym, który nie zawiera „rzeczywistości intencjonalnie projektowanej” za pomocą np. tworców językowych, ale zawiera jej mechaniczną odbitkę. W związku z tym uznał, że w dziele ekranowym występuje odrębna, naczelna struktura czasowa, którą określił jako „autentyczny” czas utworu ekranowego. Czas ten przenika całość utworu i w powiązaniu z innymi strukturami tworzy nowe formy upostaciowania czasu, a zarazem nadaje dziełu „rytm” czasu konkretnego, czyli czasu realnego świata. W zależności od stopnia kreacyjności film oscyluje między „krawędzią rzeczywistości a krawędzią intencjonalności”, ale nie potrafi osiągnąć żadnej z nich.

Wszyscy semiotycy filmu potraktowali czas jako jeden z najważniejszych parametrów znakowej komunikacji audiowizualnej. Christian Metz zwrócił uwagę na jego podstawową rolę znaczeniową już w swojej pierwszej pracy, w której próbował zdefiniować tekst narracyjny (*Remarques pour une phénoménologie du narratif*, 1966). Wskazując na konieczność wyodrębnienia tekstu z otoczenia, twierdził, że rozwija się on co najmniej na dwóch płaszczyznach czasowych: relacyjnej, czyli w momencie opowiadania, i w samej akcji. Aby jakiegokolwiek zdarzenie mogło stać się przedmiotem aktu narracji, tzn. aby mogło zostać opowiedziane, musi się

ono najpierw wydarzyć. I z tego spostrzeżenia można wyprowadzić wniosek, że specyficzną i konieczną właściwością tekstu narracyjnego są transformacje czasowe: jedna płaszczyzna czasowa generuje inną. Taki proces transformacji cechuje opowiadania i to właśnie różni je od opisu, w którym za pośrednictwem elementów znaczących (*signifiants*) czasu wytwarzana jest przestrzeń, oraz różni je od obrazu, w którym dzięki *signifiants* przestrzeni powstaje przestrzeń. Istnieje zatem naturalna niezgodność między opowiadaniem a obrazem, ponieważ opowiadanie rozwija się w czasie i wymaga od widza, aby podążał w kierunku zaplanowanym przez reżysera, natomiast obraz ma charakter przestrzenny i wymaga jednoczesnej percepcji wszystkich elementów bez wyznaczonego wcześniej kierunku.

Metz rozwinął ten wątek w swojej tzw. wielkiej syntagmatyce filmu fabularnego (*Essais sur la signification au cinéma*, 1968). W obydwu poruszanych przez niego w tej książce kręgach zagadnień, czyli w semiologii wszelkich form narracyjnych (*semiologie de récit*) i w semiologii filmu fabularnego (*semiologie du cinéma*), ponownie zwracał uwagę na to, że opowiadanie jest zamkniętą sekwencją zdarzeń, której temporalność określa z jednej strony czas samych zdarzeń, a z drugiej – czas samego opowiadania o tych zdarzeniach. Szczególnie akcentował jednak problem często przez teoretyków nie zauważany i nie doceniany, a mianowicie to, że cechą charakterystyczną czasu narracji jest jego permanentny brak spełnienia i dokonania. Rozwijana w czasie sekwencja zdarzeń nigdy nie może osiągnąć stanu spełnienia w chwili opowiadania. Ona wszak zawsze się staje, rozwija, a więc przysługuje jej jedna tylko forma bytowania, którą jest tryb niedokonany. Ma to swoje konsekwencje zarówno dla całego filmu (zbioru sekwencji), jak i jego jednostek, planów nazwanych przez Metza „blokami rzeczywistości”, które nie dają się zredukować do elementów nieciągłych. Jego zdaniem prawdziwa diegeza pojawia się dopiero w swoistej grze planów, czyli w montażu (zob. DIEGEZA).

Transformacje czasu artystycznego interesowały również Piera Paola Pasoliniego wtedy, gdy formułował hipotezy wyjściowe poprzedzające próbę zdefiniowania językowej natury kina (*La paura del naturalismo. Osservazioni sul piano sequenza*, 1967). Włoski artysta i teoretyk traktował semiotykę bardziej jako filozofię życia i filozofię sztuki niż naukę. Z jej perspektywy patrzył na kino jako na technikę wizualno-dźwiękową, która wytwarza nieskończenie długi kadr-epizod, utrwalający to, co jest realne dla ludzkich zmysłów. Uważał, że taki kadr, który „kończy się wraz z naszym życiem”, odtwarza tylko czas teraźniejszy. Kino i rzeczywistość mają bowiem charakter ciągły, nie występują w nich włączenia i wyłączenia. Montaż natomiast, który – jego zdaniem – jest dla materiału filmowego tym, czym śmierć dla życia, decyduje o przechodzeniu od kina do filmu, czyli – innymi słowy – od języka do mowy. Film traktował Pasolini jako ciąg „włączeń” i „wyłączeń” fizjopsychologicznych, audiowizualnych i przestrzenno-czasowych, podporządkowanych koniecznej syntezie. Dlatego czas teraźniejszy przeobraża się w nim zawsze w czas przeszły, który twórca **Włóczykija** (1961) nazwał *praesens historicum* – „historyczną teraźniejszością”. Ukazywanie lub transformacja życia, czyli to, co kino oferuje, stanowi podsta-

wowy problem nowego realizmu, który pojawił się wraz z narodzinami włoskiego neorealizmu. Jeśli jednak film chce osiągnąć ciągłość, właściwą rzeczywistości, to musi wywołać złudzenie, które ludzkie zmysły odbierałyby jako następstwo czasów.

Pod koniec lat sześćdziesiątych nową orientację badawczą, zwaną psychosemiotyką, zapoczątkował Amerykanin Sol Worth, który szczególnie interesował się opozycją, jaka zachodzi między stosunkami znakowymi a uwarunkowanym kulturowo procesem percepcji (*Cognitive Aspects of Sequence in Visual Communication*, 1968). Zdaniem Wortha w ramach sekwencji filmowej następuje manipulacja znakami, która przekształca znaczenia „odczytywane” przez widzów, co pozwala badaczowi weryfikować kodowanie i dekodowanie z percepcyjnego punktu widzenia. Worth porównywał film ze snem. Sen traktował jako intrapersonalny sposób komunikacji za pośrednictwem sekwencji zdarzeń obrazowych. Film oferuje podobny sposób komunikacji, ale rozszerzony pod względem zakresu uwarunkowań interpersonalnych.

Worth wskazał pięć parametrów, które mogą stać się punktem wyjścia opisu elementów strukturalnych języka filmowego: obraz w ruchu, obraz rozciągnięty w czasie, obraz umieszczony w przestrzeni i w sekwencji, wraz z matrycą złożoną z dźwięku, koloru itd. Czas jest parametrem związanym z widmem, czyli z jednostką komunikacji filmowej, która znajduje się w ruchu i przestrzeni, oraz z sekwencją edemów (ujęć montażowych, z których wycięto pewne niepotrzebne fragmenty), tzn. że jest on funkcją widemu i główną operacją przeprowadzoną na edemie (zob. JĘZYK i MONTAŻ). Worth odróżniał czas wewnętrzny od rzeczywistego wówczas, gdy stanowił on funkcję widemu, oraz czas zewnętrzny od pozornego wtedy, kiedy miał on funkcjonalne znaczenie w sekwencji. Według niego czas widemu jest wymierny. Takie manipulacje nim, jak ruch zwolniony czy przyspieszony, są rzeczywiste i zewnętrzne, ponieważ możemy zmierzyć czas, w którym odbywa się ruch w widmie, i nie dajemy się oszukać czasowej wartości zachowania. Nawet zdjęcia poklatkowe, które niszczą ciągłość sekwencji, nie są parametrami czasu wewnętrznego widemu, są tylko parametrami czasu zewnętrznego sekwencji. Natomiast czas zewnętrzny jest pozorny. Nie można go zmierzyć, a jego poczucie wywoływane przez sekwencje edemów ma nikły związek z czasem ruchu przedmiotów widzianych na ekranie. Worth pisał w tym wypadku o doznaniu czasowym, z którego wnioskujemy, jakie jest i na czym polega całkowite działanie, nie widząc tego działania w całości.

W teorii Wortha kategoria czasu służyła w jednakowym stopniu opisywaniu samego widemu i charakteryzowaniu współzależności między widemami. Problem ten sytuował on w obrębie semantyki języka, ponieważ zrozumienie tego, jak funkcjonują parametry, okazuje się niezbędne do zrozumienia wydarzenia obrazowego, które z kolei jest sprawą centralną w procesie komunikacji.

Czasowi poświęcił znaczny fragment swej książki Noël Burch, który rozwinął wcześniejsze koncepcje gramatyków (*Praxis du Cinéma*, 1969). Pisał swoją książkę czternaście lat na podstawie obserwacji, jakie zebrał podczas realizowanych przez

siebie filmów. W układzie treści przypomina ona wcześniejsze gramatyki. Zawiera np. wyodrębniony rozdział poświęcony artykulacjom czasu i przestrzeni, ale w odróżnieniu od nich zawiera też tezę głoszącą, że problematyka narracji może być utożsamiana z zagadnieniem czasu filmowego (zob. PRZESTRZEŃ). Burch wskazał pięć rodzajów artykulacji czasowych, jakie powstają między dwoma dowolnymi zestawionymi ze sobą ujęciami:

- ciągłość czasową, opartą na połączeniu ujęcia i kontrujęcia (ujęcie wykonane pod kątem przeciwnym w stosunku do tego, z którego wykonane zostało poprzednie, stosowane najczęściej w scenach dialogowych);
- pominięcie części akcji za pomocą zauważalnej i wymiernej elipsy montażowej (czyli wyeliminowania pośrednich faz opowiadania przy jednoczesnym zachowaniu spójności przedstawienia ekranowego) lub skrótu czasowego;
- zastosowanie elipsy nieokreślonej, które pozwala dostrzec lukę czasową dzięki istnieniu elementu „zewnątrznego”, np. napisu lub zegara;
- próby odwracania czasu;
- zastosowanie retrospekcji.

Uważał, że ciągłość czasowa może, ale nie musi towarzyszyć ciągłości przestrzennej. Wyróżnił trzy rodzaje artykulacji przestrzennej (zob. PRZESTRZEŃ) i obliczył, że jest piętnaście podstawowych sposobów artykułowania dwóch ujęć, co stanowi wynik kombinacji przejść czasowych z przestrzennymi. Każde z tych rozwiązań może zapoczątkować prawie nieskończoną liczbę odmian ekranowej czasoprzestrzeni, opartych na zmianach rytmicznych, rekapitulacji, regresji, stopniowej eliminacji, cyklicznej repetycji i na wariacjach seryjnych. Burch dokonał klasyfikacji chwytów formalnych, z myślą o konieczności poszukiwania nowych możliwości strukturalnego organizowania czasoprzestrzeni (jakie stawiają te sposoby artykułowania dwóch ujęć), które skutecznie wyzwalałyby film z uzależnienia od form literackich. Jego zdaniem sztuka ekranowa osiągnie prawdziwą autonomię formalną dopiero wówczas, gdy będzie mogła konsekwentnie łączyć artykulacje czasowe i przestrzenne z treścią narracyjną.

Odrębne miejsce we współczesnej teorii X muzy zajmuje praca Alicji Helman pt. *O dziele filmowym* (1970), ponieważ ukazuje ona zjawisko ekranowe w przekroju materiałowo-techniczno-morfologicznym. Autorka nie wyodrębniła zagadnienia czasu, przyjmując założenie, że nie dominuje w nim ani czasowość, ani przestrzenność. Film cechuje wyłącznie nierozkładalna czasoprzestrzenność, którą można opisać za pomocą czynności zastępczych, takich jak wskazanie sposobów „uczastowania” postaci wizualnych i „uprzestrzennienia” przebiegów czasowych. W swojej argumentacji Helman powoływała się m.in. na teoretyczną koncepcję Istvána Nemeskürty’ego, który zastąpił „rytm” pojęciem „tempo”, twierdząc, że zmiana relacji między liniami, kształtami i barwami w istocie wyjaśnia, na czym polega przechodzenie od rytmu czasowego do przestrzennego. Zdaniem autorki uporządkowania czasoprzestrzeni filmowej nie dokonuje się mechanicznie, ponieważ ma ono na celu wprowadzenie do dzieła pewnego porządku z zewnątrz lub odnalezienie

i uwypuklenie porządku znajdującego się już w materiale. Innymi słowy, czasoprzestrzeń jest rezultatem rytmizacji zamierzonej przez realizatora albo rytmizacji, jaką odkrył on w rzeczywistości i przekazał strukturze ekranowej. Autorka zwróciła również uwagę na sposób równoczesnego organizowania obrazu filmowego przez kilka rytmów (m.in. przez tonacyjny, ruchowy i graficzny), które mają walory zarówno czasowe, jak i przestrzenne, oraz dokonała charakterystyki wielopostaciowej dynamiki przebiegów czasoprzestrzennych w przedstawieniu ekranowym (zob. RYTM).

Na początku lat siedemdziesiątych czas stał się jednym z głównych przedmiotów badań, jakie prowadzili radzieccy semiotycy kultury. Między innymi Jurij Łotman sformułował teorię „walki z czasem filmowym” (*Semiotika kino i problemy kinoestetyki*, 1973). Kino modeluje świat, ale wartość poznawcza modelu wzrasta w miarę powiększającej się swobody artysty w wyborze środków modelujących. Narzuciło ono artystom swoje rygory, ponieważ służyło odzwierciedlaniu rzeczywistości i nie można ich całkowicie odrzucić, pozostając jednocześnie na obszarze sztuki filmowej. Reżyserzy mogą tylko prowadzić walkę z tymi ograniczeniami i pokonać je, uciekając się do środków, jakie oferuje im samo kino. Łotman uważał, że w kinie istnieje jeden czas artystyczny, i za taki uznawał czas teraźniejszy, ale – dodawał – w opowiadaniu trzeba używać „czasowników”, dlatego reżyserzy poszukują różnych sposobów przekazywania form czasownikowych właśnie za pomocą czasu teraźniejszego. Wprowadzają akcję nierealną do rzeczywistości. Przytaczał wiele przykładów świadczących o możliwości anulowania bezwzględnej modalności świata rzeczywistego, tworzenia narracji ekranowej w postaci mowy pozornie zależnej i narracji w optatiwie (trybie wolicjonalnym). W kinie czas artystyczny okazuje się szczególnie ważny, „ponieważ oporność słowa pod tym względem jest znacznie niższa niż ruchomej fotografii. Wysilek, którego wymaga taśma filmowa, aby z automatycznego utrwalacza tempa życia przekształcić ją w artystyczny model czasu, odczuwany jest przez widza jako energia artystyczna, jako spotęgowanie napięcia i semantyki.” (SF, s. 158–159). Film – przekonywał Łotman – dzięki niemu może opowiadać o wszystkim, co kryje się w głębi ludzkiej pamięci.

Podzielał ten pogląd Wiaczesław Iwanow, który dokonał rewidacyjnego przeglądu dotychczasowych stanowisk teoretyków filmu na temat czasu (*Ritm, prostranstwo i wriemia w literaturie i iskusstwie*, 1974). Traktował on kino jako medium, które w sposób najbardziej naturalny umożliwia „osobiste” i psychologiczne ukonkretnianie następstwa czasu, i uważał, że jest to wystarczający powód, aby psychologia eksperymentalna interesowała się „pokawałkową” percepcją czasu ekranowego. Charakteryzując kino współczesne, podkreślał, że konstrukcje temporalne osiągają w nim coraz wyższy stopień semantycznej komplikacji, stając się źródłem oryginalnych efektów znaczeniowych, i chociaż współczesna nauka, a także sztuka zajmują się podobnymi zagadnieniami, to jednak proponowane przez nie rozwiązania są zupełnie inne.

W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych nastąpiło również szczególne zainteresowanie teoretyków kinem jako artystyczną formą snu. F. E. Sparshott łączył ten problem z dwuznacznością, która jest głównym wyznacznikiem stosunków czasoprzestrzennych panujących w filmie (*Basic Film Aesthetics*, 1971). Nawiązywał on do koncepcji Jeana Epsteina i Susan Langer (*A Note on Film*, 1953), gdy twierdził, że owa dwuznaczność powstaje w rezultacie łączenia przestrzeni ekranowej i narracyjnego charakteru czasu filmowego w sposób przypominający ich przeniesienie się we śnie. Akceptacja tej dwuznaczności nie prowadzi do powstania jakiejś nowej rzeczywistości, wynika bowiem częściowo z tego, że w filmie „rzeczywistość” traktuje się jako całość, częściowo jest ona wyrazem naszego zaufania do reżysera oraz do jego umiejętności panowania nad medium, po części zaś ma swoje źródło w zwykłej ludzkiej tolerancji wobec dwuznaczności.

Podobne stanowisko zajmował w tej sprawie Konrad Eberhardt, pisząc, że charakter obrazu ekranowego jest nieuchronnie symboliczny, ale nie ma żadnego słownika obrazów, ponieważ film nie jest snem, tylko naśladuje formy snu (*Film jest snem*, 1974). Kino zostało podporządkowane regułom, na jakich opiera się rzeczywistość pojawiająca się we śnie, a więc dominuje w nim czas psychologiczny, ale sen operuje paradoksalną chronologią bez czasu. Można uszeregować zachodzące w nim zdarzenia, jednak nie w linii prostej ani spiralnej i dlatego autor zaproponował zastąpienie pojęcia „czas psychologiczny” określeniem „czas mentalny”.

Przyczyn specyficznej płynności czasu ekranowego doszukiwali się również teoretycy w procesach związanych z różnymi aspektami psychologii twórczości i odbioru filmu. Na przykład Calvin Pryluck traktował ją jako istotną cechę znaczenia, jakie oferuje obraz ekranowy, a zarazem jako jeden z podstawowych mechanizmów, na których opiera się jego rozumienie (*Sources of Meaning in Motion Pictures and Television*, 1976; zob. GRAMATYKA). Porównywał czas fizyczny, obejmujący sytuację, w której rzeczywisty czas trwania wydarzenia pokrywa się z czasem przedstawionym, z czasem manipulowanym, charakteryzującym sytuację, w której między czasem trwania a jego przedstawieniem zachodzi rozbieżność. Jego zdaniem w zasadzie dowolnie można tworzyć szeregowe i wielostronne zestawienia czasów, ponieważ nie ma reguł określających wyraźne granice manipulacji. Czas fizyczny przeplata się więc swobodnie z czasem manipulowanym, a ogranicza to przenikanie tylko „zamknięty” repertuar logicznych możliwości powiązań czasoprzestrzennych w ramach pojedynczego zestawienia, poza jego zaś ramami – pewna liczba metod montażowych (zarówno w szeregu obrazowym, jak i w interakcjach między obrazem i dźwiękiem). Mogą je także ograniczać różne sposoby skracania czasu oraz jego rozciągania. Manipulowanie czasem w przestrzeni bliskiej (związanej z danym miejscem) i włączanie czasu manipulowanego w przestrzeń rozszerzoną (dotyczącą dowolnej liczby miejsc) nie stwarzają jednak widzom trudności w procesie rozumienia filmu.

Zdaniem Marie-Claire Ropars-Wuilleumier i Pierre’a Sorlina dynamiczna rzeczywistość ekranowa tworzy znaczenia dzięki dysponowaniu swego rodzaju „war-

tością dodatkową”, która jest produktem racjonalnych i celowych operacji twórczych, polegających przede wszystkim na czasoprzestrzennym uporządkowaniu narracji („*Octobre*” – *Écriture et idéologie*, 1976). Próbowali oni dowieść, że film zyskał rangę sztuki wtedy, gdy związał się z opowiadaniem, a potem szybko wykształcił dzięki montażowi swój „charakter pisma” (*écriture*), czyli swoją zdolność do ujmowania czasu, organizowania trwania i produkowania sensu na podstawie ruchu świadomości. Proces ten zapoczątkowali brightończycy (George Albert Smith i James Williamson) oraz twórcy szkoły szwedzkiej, a następne pokolenia twórców dokonały radykalnego otwarcia kina na rzeczywistość i doprowadziły do jego zetknięcia się z czasem naturalnym. Francuscy teoretycy mocno akcentowali literacki rodowód narracji filmowej i z nim wiązali specyficzny charakter czasu ekranowego.

Do teorii literatury odwoływał się także Seymour Chatman, który przedstawił strukturalistyczną koncepcję narracji filmowej (*Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, 1978). W strukturze przekazu ekranowego wyróżnił on elementy procesualne, czyli wydarzenia, oraz elementy statyczne, czyli opisy (zob. NARRACJA). W wydarzeniach wyodrębniał z kolei „rdzenie”, które tworzą podstawową konstrukcję opowiadania, i „satelity”, które ją dopełniają. Wszystkie elementy procesualne rozwijają się oczywiście w czasie. Chatman scharakteryzował je za pomocą kategorii zaproponowanych przez Gérarda Genette’a (w *Figures III*, 1972), którymi były: sposób uporządkowania, trwania i częstotliwość występowania w historii i w dyskursie. Czas organizuje strukturę elementów procesualnych, natomiast przestrzeń stanowi fundament, na którym powstaje opis zbudowany z elementów statycznych (zob. PRZESTRZEŃ).

Na czasowy wymiar dźwięków w filmie i jego znaczenie dla diegezy zwrócili uwagę David Bordwell i Kristin Thompson (*Film Art: An Introduction*, 1979). Dokonali oni rozróżnienia między dźwiękiem diegetycznym, czyli wchodzącym w relewantne relacje czasowe z obrazem, a dźwiękiem niediegetycznym (pozaekranowym), którego typowy przykład stanowi muzyka ilustracyjna. Ich zdaniem najczęściej stosowaną techniką tworzenia dźwięku diegetycznego jest symultaniczność. Prosty dźwięk diegetyczny cechuje ściśle zsynchronizowanie z obrazem, natomiast dźwięk przemieszczony poprzedza obraz lub jest w stosunku do niego opóźniony. Podobne relacje diegetyczne występują w przestrzennym wymiarze dźwięku.

Dotychczasowy dorobek teorii filmu zajmującej się czasem podsumował Gianfranco Bettetini w książce pt. *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi* (1979). Analizował on film jako tekst mający własny semiotyczny program komunikacyjny, który aktualizuje się w konkretnych okolicznościach (zob. TEKST). Według niego czas jest jednocześnie parametrem programu semiotycznego oraz percepcji, którą nazwał „lekturą”, i dlatego sytuuje się między semantyką a pragmatyką kina. Nadawca nie tylko umieszcza swoją audiowizualną „wypowiedź” wewnątrz czasu, ale tworzy ją również w czasie i programuje (kreuje) adresata, który nie jest obojętny wobec czasu; adresata podejmującego grę z czasem filmowym. W kinie jednak nadawca programuje czas lektury inaczej niż nadawca dzieła

literackiego. Tworzy temporalnie uwarunkowany semantyczny model komunikacji ikonicznej, co nigdy nie zdarzało się w sztuce tradycyjnej.

Pierwszy zespół problemów związanych z tą kategorią nazwał Bettetini „czasem o filmie i czasem w filmie” oraz dokonał charakterystyki różnych jego aspektów. Analizował czas przedstawienia i dyskursu, czas w przedstawieniu i w dyskursie, czas wypowiedzi filmowej i czas odbioru oraz kino jako aparat działający w czasie. Drugi zespół problemów określał jako „ikoniczność kina”, przez co rozumiał wzajemne związki, jakie zachodzą między czasem wypowiedzenia i czasem wypowiedzianego-wyrażonego, a także okoliczności decydujące o istnieniu granic autonomii obydwu czasów. Trzeci zestaw wyodrębnionych przez niego tematów dotyczył „czasu lektury przekazów audiowizualnych”, tzn. temporalnego aspektu języka i muzyki filmowej, czasu logiki dyskursu oraz logiki kina i filmu, czasu logiki *and next*. Zamykała go próba formalizacji całej sfery temporalności filmowej. W następnym fragmencie swoich rozważań objaśniał Bettetini takie pojęcia, jak *dictum* („rzecz powiedziana”), *modus* („tryb”) i *tempus* („odcinek czasu”), opisywał „temporalność tekstu filmowego”, czyli czas opowiadania, „stagnację narracyjną”, czas komentarza oraz czas istnienia i działania podmiotu wypowiedzi. Wszystkie postawione tezy weryfikował w trakcie analiz filmów Billy’ego Wildera, Alfreda Hitchcocka i Stanleya Donnena. Bettetini oddzielił problematykę dotyczącą „kina oznaczającego trwanie” od zagadnień związanych z „organizacją temporalną wypowiedzi filmowej”, twierdząc, że aby wywód teoretyczny mógł jednocześnie ogarnąć obydwa pola badawcze, należy jak najszybciej opracować nową strategię badań interdyscyplinarnych.

W latach osiemdziesiątych taka strategia jednak nie powstawała. W rozważaniach nad czasem najważniejszą rolę zaczął wszakże odgrywać podmiot widza filmowego. Świadczą o tym m.in. semiotyczne prace Hanny Książek-Konickiej, która przyjęła pragmatyczną perspektywę badawczą i za punkt wyjścia własnej teorii, oddającej istotę zjawiska ekranowego, uznała konieczność określenia minimum oraz maksimum percepcyjnego (*Semiotyka i film*, 1980). Interesowało ją to, co widz w obrazie rozpoznaje, identyfikuje i odróżnia, a co zależy przede wszystkim od tego, jak długo utrzymuje się identyczny, lub przynajmniej taki sam co do najistotniejszych elementów, układ bodźców wzrokowych. Semiotyczne kryterium minimum dotyczyło w tej kwestii czasu niezbędnego do rozpoznania znaków, a kryterium maksimum miało związek z przeżyciem jakości estetycznie doniosłych.

Autorka traktowała czas jako komponent przedstawienia ekranowego i jego odbioru, który może pełnić decydującą funkcję w procesie zrozumienia znaczenia obrazu. Według niej czasowość nabiera ważności dopiero wtedy, gdy mamy do czynienia z następstwem znaków, a więc z sekwencją. W odróżnieniu od percepcyjnego poczucia czasu, tę jego odmianę nazwała doznaniem trwania lub percepcyjną kategorią rytmu. Rytm filmowy polega na operowaniu czasem, czyli na dozowaniu go ze względu na to, co w obrazie powinno być rozpoznane i co w związku z tym ma widz przeżyć. Obowiązujące w tym zakresie prawidłowości można ustalić



jedynie dzięki badaniu trwania obrazów w ich ścisłej relacji z wizualną treścią i kontekstem, jaki tworzą względnie autonomiczne znaczeniowo całości sekwencyjne. Zwraçała uwagę na szczególnie istotną rolę kontekstu w procesie tworzenia znaczeń, pisząc: „[...] w obrębie wypowiedzi w sposób nieuchronny znajdują się dwa fakty [...]: fizyczny fakt będący splotem pewnych elementów (w najprostszym przypadku polegający na tym, że określona własność występuje w określonym miejscu i określonym czasie), oraz fakt świadomości, innymi słowy – czyjeś przeżycie owego fizycznego faktu, zachodzące w określonym psychofizycznym kontekście. Na ów psychofizyczny kontekst składają się: właściwości postrzegającego i wypowiadającego sąd podmiotu, miejsce oraz czas wypowiedzenia, zawsze różniący się od czasu faktu fizycznego chociażby o tyle, ile go potrzeba na postrzeżenie, przeżycie i wypowiedzenie stwierdzenia. Stąd w każdej, choćby tylko stwierdzającej wypowiedzi zawarte są dwa czasy – czas orzekania i czas w obrębie orzekania, dwa miejsca – miejsce orzekania i miejsce w obrębie orzekania, oraz dwie własności – własność stwierdzającego podmiotu i własność, której dotyczy stwierdzenie. Funkcję reprezentowania spełnia wypowiedź w stosunku do elementów faktu fizycznego, funkcję wyrażania – w stosunku do elementów określających fakt świadomości, czyli psychofizyczny kontekst stwierdzenia.” (SF, s. 221).

Najmocniej z kategorią podmiotu związał refleksje na temat czasu filmowego Stephen Heath, teoretyk reprezentujący orientację psychoanalityczną, który interesował się przede wszystkim „otwartością” procesu kształtowania się w kinie modelu widza (*Questions of Cinema*, 1981; zob. PODMIOT). W jego przekonaniu podmiot widza nie utrzymuje się w określonym miejscu ani czasie, jest bowiem zawsze implikowany opowiadaniem produkującym znaczenia symboliczne i elementy wyobrażone. Pisząc o „ruchu” widza realizującego jakby swój film, autor wprowadził do teorii kina pojęcie performaty podmiotu-czasu, które oznaczało czas złożony, powstający w wyniku fazowania, czyli powracania zmian lub ruchów między stałymi i nawarstwiającymi się na siebie dwoma momentami: między podmiotem-odbiciem (wyobrażeniem) i podmiotem-procesem (rezultatem symbolizacji).

Edward Branigan wiązał natomiast zagadnienie czasu z problematyką dotyczącą narracji filmowej (*Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, 1984). Uważał, że poziom narracji personalnej można zlokalizować w dziele ekranowym, ale tylko w związku z istnieniem poziomu narracji wszechwiedzącej i odpowiadających mu poziomów odbioru. Film tworzy zestaw pozycji podmiotowych, które zająć może widz, ale również widz rekonstruuje na własny użytek struktury nadawcze, sytuując siebie i nadawcę przede wszystkim względem przestrzeni. Fragment filmu odczytuje on jako przekaz pochodzący od konkretnego nadawcy wtedy, gdy takie elementy, jak źródło (odpowiednik miejsca), wizja („spojrzenie”), czas („przejście”), rama (granica oddzielająca przedstawienie od tego, co jest przedstawione), obiekt (zawartość obrazu) i umysł (ślady psychiki, inteligencji i świadomości nadawcy), są w dyspozycji konkretnej postaci ekranowej. We wszystkich rodzajach subiektywizacji narracyjnej niezmienny charakter mają: źródło, wizja i obiekt, a trzy pozostałe elementy

są niestałe. Można jednak wyróżnić cztery podstawowe formy czasu, trzy formy ramy i dwie formy umysłu, co w procesie kombinacji daje dwadzieścia trybów narracyjnych. Cztery z nich należą do kategorii narracji bezosobowej, co autora nie interesowało, szesnaście zaś tworzy różne rodzaje przekazów subiektywizowanych.

Z kolei André Gaudreault dokonał charakterystyki narracji w ścisłym powiązaniu z analizą czasu kinowego (*Narration et Monstration au Cinéma*, 1984). Wyodrębnił dwie formy podawcze tekstu narracyjnego: samą narrację, w której występuje czas przeszły, wynikający z dystansu czasowego między momentem opowiadania a momentem akcji, oraz pokazywanie, dla którego charakterystyczny jest brak tego dystansu, bo obydwa momenty nakładają się na siebie. Gaudreault polemizował z tymi teoretykami, którzy twierdzili, że w kinie istnieje tylko czas teraźniejszy, a wszystkie inne czasy są konstrukcjami sztucznymi i zostały stworzone jakby wbrew naturze tej sztuki. Jego zdaniem teraźniejszość dotyczy tylko pojedynczego ujęcia, natomiast fabuła i przedstawiana historia rozgrywają się w przeszłości. Na poziomie pojedynczego ujęcia autor wskazywał na istnienie dwóch faz czasowych: czasu rejestracji i czasu wyświetlania. Pierwsza jest charakterystyczna dla pokazywania, w którym zachodzi zdarzenie i jednocześnie jego percepcja. Druga cechuje narrację-projekcję, ponieważ w niej nieruchome fotogramy „ożywają” i zaczynają się sytuować w teraźniejszości. Na skrzyżowaniu spojrzenia narratora i widza powstaje luka, czyli różnica czasu, która umożliwiła częściowo ukierunkowane „poruszanie się” odbiorcy po tekście ekranowym.

W latach osiemdziesiątych zagadnienia dotyczące czasu znalazły się przede wszystkim w centrum zainteresowania narratologów, ale najwięcej oryginalnych myśli na ten temat wyrazili wtedy filozofowie i filmoznawcy, którzy czerpali inspiracje z fenomenologii. W stronę filozofii zwrócił się m.in. Gilles Deleuze, który w rozwoju sztuki filmowej wyróżniał dwie fazy: wczesną – zdominowaną „obrazami-ruchami”, i późniejszą, która preferowała „obraz-czas” zamieniający kategorie przestrzenne w postrzeżenia, działania i pobudzenia, umożliwiające wizualizację wszelkich ludzkich myśli (*Cinéma 1. L'Image-mouvement*, 1983; *Cinéma 2. L'Image-temps*, 1986; zob. PRZESTRZEŃ i OBRAZ). Druga faza zachodzi na pierwszą i trwa do dnia dzisiejszego. Autor nawiązywał do Bergsonowskiego pojęcia czasu, ale dokonał rozróżnienia jego aspektów, charakteryzując szczególnie dokładnie pierwszą cechę ruchu, czyli jego niepodzielność, która oznacza, że odbywa się on zawsze w teraźniejszości, a pokonywana dzięki niemu przestrzeń należy do przeszłości i staje się jednorodna. Kino opiera się na dwóch formach ruchu: na „ruchu rzeczywistym → konkretnym trwaniu” i na „nieruchomych przekrojach → czasie abstrakcyjnym”, nazywanych obrazami. Kadraż (tworzenie przestrzeni względnie zamkniętych), montaż (możliwość określania całości) i ujęcie (czyli „plan-ruch” albo „ruchomy przekrój” trwania) przemieniają przestrzenne obrazy ekranowe w obrazy czasowe. Dzięki ruchom przedmioty na ekranie zamieniają się miejscami, ale relacje między nimi wywołują w obrazie przełom jakościowy i dlatego czas jest całością relacji, wykracza poza sam ruch

i pojawia się w postaci obrazów-czasów (czyli obrazów-trwań, obrazów-zmian, obrazów-relacji, obrazów-objętości i in.). Najmniejszą rolę w filmie odgrywa czas istniejący w obrazie-postrzeżeniu (czyli w planach pełnych), większą czas obrazu-działania (charakterystyczny dla planów średnich), ponieważ „Postrzeżenie rozporządza przestrzenią w tym samym stosunku, co działanie czasem” (CI 2, s. 11). Natomiast czas subiektywny staje się właściwością obrazu-pobudzenia (którym najczęściej jest zbliżenie).

Zdaniem Deleuze'a subiektywne z natury rzeczy retrospekcje i wspomnienia mają swoje źródło w rozszczepianiu się czasu. Istnieje jednak głębokie ograniczenie obrazu-wspomnienia względem przeszłości, ponieważ rozpoznanie treści przedstawienia zawiera więcej informacji wtedy, gdy się nie udaje, niż wtedy, gdy się udaje. Innymi słowy, jest to czas, który nie pozwala przypominać wszystkiego do końca i wchodzi w związek z poczuciem *déjà vu*, obrazami ze snu lub z fantazmatami, a więc opiera się często na zaburzeniach pamięci i eksponuje porażki rozpoznawania. Kino od dawna próbowało zgłębić tajemnicę czasu i dlatego zajmowało się takimi fenomenami, jak amnezja, hipnoza, halucynacja, obłąd, wizja człowieka umierającego, koszmar czy sen. W jego krótkiej historii mieści się cała czasowa „panorama” przeszłości: w postaci obrazów „kroczących z zawrotną prędkością”, które ewoluowały od obrazów-wspomnień (mających charakter postrzeżeń) do obrazów-snów. Pierwsze – zawsze chciały być aktualne, drugie – przeciwnie. „[...] obrazy-sny zdają się polaryzować na dwóch biegunach, które można rozróżnić zgodnie z techniczną stroną ich realizacji. Jeden oddziałuje dzięki bogatym i przeładowanym środkom, ściemnieniom, zdjęciom nakładanym, dekadrazom, skomplikowanym ruchom kamery, efektom specjalnym i laboratoryjnym manipulacjom zmierzającym ku abstrakcji. Drugi, przeciwnie, jest bardzo skromny, operuje śmiałymi skrótami albo ciętym montażem, zmierzając do niekończącej się dygresyjności »wytwarzającej« sen, jednakowoż pomiędzy przedmiotami, które nie tracą sensu konkretności.” (CI 4, s. 6). Bez względu na zastosowane środki obraz-sen nigdy nie zapewnia w kinie rozróżnialności rzeczywiistości i wyobraźni.

Obraz filmowy nie istnieje w czasie terazniejszym, ponieważ największą energię czerpie z pokładów przeszłości i wytwarza ruch wirtualny za cenę jej ogromnego rozciągania. Próbując zilustrować rozciągliwość obrazu-czasu (bardzo charakterystyczną formę filmowego obrazowania), Deleuze posłużył się metaforą kryształu, która opiera się na akcentowaniu wielokrotności elementów przeciwnych, nie dających się od siebie oddzielić. Według niego w kinie współczesnym mniejszą rolę odgrywa już pośredni obraz czasu wypływającego z ruchu, a dominuje czas dający się rozdzielić na dwa przepływy: przepływ umykających terazniejszości i przepływ zachowanych przeszłości. Obecnie istnieją zatem dwa obrazy-czasy: jeden – oparty na przeszłości, i drugi – na terazniejszości. Są one jednak zawsze złożone i składają się na całość czasu, który pozwala przepływać terazniejszości, a jednocześnie zatrzymuje w sobie przeszłość, ponieważ „Między przeszłością, jako preegzystencją jako taką, a terazniejszością, jako nieskończeniem skurczoną przeszłością, znajdują

się wszystkie kręgi przeszłości, stanowiące wiele rejonów złóż i pokładów, rozciągniętych albo też skurczonych; każdy zaś rejon ma swe własne cechy, swe »zabarwienia«, swe »aspekty«, swe »wyjątkowości«, swe »połyskliwe punkty« i swe »dominanty«. Zależnie od natury wspomnienia, którego szukamy, musimy wskoczyć do tego lub innego kręgu.” (CI 5, s. 5). Takie paradoksalne cechy czasu niechronologicznego dostrzegał francuski filozof w „pierwszym wielkim filmie kina czasu” – w **Obywatelu Kane** Orsona Wellesa.

Deleuze w ostatniej części swojej pracy, nadal rozwijając myśl Bergsona, dowodził, że obraz-czas przechodzi w obraz-język i w obraz-myśl, ponieważ tym, czym jest przeszłość dla czasu, tym jest sens dla języka, a idea dla myśli. Po oswojeniu czasu niechronologicznego kino zaczęło posługiwać się obrazami-czasami, które miały inną naturę niż obrazy-czasu oparte na współlistnieniu pokładów przeszłości. Reżyserzy skupili uwagę na przedstawianiu jednoczesności punktów terażniejszości, korzystając z dwóch rodzajów chronoznaków: z aspektów (rejonów złóż) i akcentów (punktów widzenia). Znikające następstwa mijających terażniejszości komplikują odtąd to, co jest niewytłumaczalne, zamiast to wyjaśniać. Ten nowy poziom narracji osiąga czasami wysoki stopień nonsensu, np. gdy jedno i to samo zdarzenie rozgrywa się w różnych światach, w wersjach, które do siebie nie przystają i nie dają się ze sobą pogodzić. Obraz zostaje wtedy podporządkowany powtórzeniu-wariacji i odwraca się względem ruchu. Zanikanie (rozkład) obrazu-akcji i wynikająca z niego nierozróżnialność stwarzają możliwości konstruowania „architektury czasu” (przykładów dostarcza np. twórczość Alaina Resnais’go) lub „struktury pozbawianej czasu” (co występuje często w filmach Alaina Robbe-Grilleta).

Deleuze przywoływał przykłady wyłącznie z artystycznego kina autorskiego. Pomijał współczesne kino popularne, ale jego rozważania nad ewolucją filmowego obrazu-czasu rzuciły również nowe światło na kino najnowsze, które znajdując się pod wpływem telewizji i nowych mediów, coraz częściej przedstawia – pozbawione strukturalnego, a nawet znaczeniowego centrum – światy możliwe, oparte na grze różnych kombinacji czasowych.

Z perspektywy filozoficznej dokonała również charakterystyki czasu filmowego Maria Zeic-Piskorska, która w swoim artykule poświęconym tej tematyce zarzuciła teoretykom kina, że w rozważaniach abstrahowali od zagadnień prymarnych, zwłaszcza od ontologii zjawiska ekranowego (*Istota czasu filmowego – wstępne propozycje i ustalenia*, 1986). Autorka, która nie знаła jeszcze wówczas prac Deleuze’a, zwróciła uwagę na skrajność rozstrzygnięć dotyczących czasu filmowego, wynikającą z dwóch stanowisk zajmowanych wobec kina: traktowania go jako zjawiska albo kreującego, albo reprodukującego rzeczywistość. Ze względu na to, że relacje temporalne obrazu ekranowego są uwikłane zarówno w związku z czasem realnym, jak i fikcyjnym, próbowała ona ustalić charakter tych współzależności, wychodząc od koncepcji bytu Romana Ingardena i wprowadzając pojęcie „czasu realnego-konkretnego”, które odzwierciedla czas rzeczywisty, ale zawsze poddawany modyfikacjom w rezultacie montażu oraz stosowania innych filmowych technik opowiadania.

Maria Zeic-Piskorska zilustrowała podstawowe płaszczyzny komunikatu filmowego i odpowiadające im formuły czasowe za pomocą następującego zestawienia:

Nadawca	Dzieło	Odbiorca
Czas ← rzeczywistości profilmowej rejestrowanej ← przez kamerę.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Czas fizyczny, czyli czas trwania filmu.</li> <li>2. Ontologia czasu filmowego wynikająca ze specyfiki tworzywa.</li> <li>3. Relacje czasowe świata przedstawionego.</li> <li>4. Idea czasu zawarta w dziele (tzw. filozofia czasu).</li> </ol>	Konkretny subiektywny ← czas odbioru filmu.

Zestawienie relacji temporalnych świata rzeczywistego i filmu uzupełniła autorka refleksjami na temat konsekwencji przyjmowania znakowego charakteru obrazu ekranowego i możliwości przechwytywania struktury czasu realnego przez kino. Jej zdaniem odmiennosc atrybutów obydwu zjawisk wymaga zdecydowanego ich oddzielenia w wymiarze ogólnej teorii poznania. Można mówić o zupełnie innym poznaniu w odniesieniu do rzeczywistości i do filmu oraz o całkiem innym ich odbiorze. Natomiast w kwestii dotyczącej wprowadzenia czasu realnego do dzieła należy przyjąć, że ulega zmianie jego status ontologiczny, ponieważ czas realny przekształca się z jednostki abstrakcyjnej w jednostkę konkretną, tzn. że może być doświadczany przez człowieka dzięki kinu i w trakcie percepcji znowu zamieniany na subiektywny czas psychiczny. Czas realny ulega więc w filmie podwójnemu ufizykalnieniu: jednocześnie zostaje maksymalnie zobiektywizowany i staje się kategorią zewnętrzną, w pewnym stopniu wymiarną, ale nie mającą analogii w ludzkim doświadczeniu, i zostaje wpisany w mierzalne jednostki czasu fizycznego. „Pierwszy człon realizuje fizykalną formę czasu realnego (aspekt substancjalności), drugi – fizyczne trwanie realnego czasu (aspekt mierzalności). Właśnie ten trudny do usystematyzowania zestrój czasowości, któremu można by nadać sumaryczne miano fizykalnego wymiaru czasu realnego, stanowi o oryginalności relacji temporalnych zjawiska filmowego.” (ZI, s. 155).

Zdaniem autorki nad ontologią tworzywa nadbudowuje się ontologia utworu ekranowego i ta ontologiczna dwustopniowość umożliwia ukazywanie w kinie stanów czasowych nieosiągalnych w innych sztukach. Dzieje się tak dlatego, że już pierwszy rodzaj ontologii stwarza okazję do pozajednostkowego uchwycenia fizykalnego momentu terażniejszości, który w rzeczywistości jest tylko subiektywnym doznaniem jednostki. Kino dzięki rejestracji dysponuje czasową jednopłaszczyznowością i z perspektywy podmiotu poznającego każdy fragment czasu filmowego – to terażniejszość. Nie ma w nim punktu odniesienia, który umieszczałby relacje czasowe na osi przeszłość – terażniejszość – przyszłość. Jedyne wyznaczniki orien-

tacji temporalnej stanowi fabuła, która wtórnie nadaje montażowej kompozycji „iluzję elastyczności czasowej”. Dzieło można więc podzielić na dwie warstwy strukturalne: pierwsza charakteryzuje się jednopłaszczyznowością i jest związana z ontologią filmu, druga zaś dysponuje elastycznością relacji czasowych w ramach świata przedstawionego.

Maria Zeic-Piskorska zwracała szczególną uwagę na atrybut kreacyjności układów temporalnych, obecnych na wszystkich poziomach dzieła ekranowego, ponieważ uważała, że nie można ich utożsamiać ani porównać z żadnym zjawiskiem występującym w rzeczywistości czy w świecie artystycznym. W kinie fabularnym bowiem czas autentyczny samorzutnie oddala się od rzeczywistości i staje się kategorią artystyczną, ale konkretny subiektywny czas odbioru fizykalnej czasoprzestrzeni, istniejącej pozornie w postaci analogonu realności, decyduje o tym, że fikcyjny czas świata przedstawionego traktuje się jako czas autentyczny. Zwielokrotniona iluzja zamyka więc w filmie koło realizacji czasowych i stanowi o ich wyjątkowości.

Na wyjątkowość czasu filmowego zwracał również uwagę Łukasz A. Plesnar w swojej – zorientowanej fenomenologicznie – pracy teoretycznej pt. *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego* (1990). Odwoływał się on do koncepcji reprezentujących tzw. umiarkowany monizm zdarzeniowy (m.in. do rozpraw Hansa Reichenbacha, Henriego Mehlberga i Kazimierza Ajdukiewicza), których zwolennicy uznają, że klasy abstrakcji relacji równoczesności w zbiorze zdarzeń, zwane momentami, tworzą zakres struktury czasu przedstawionego, a jego charakterystykę stanowi określona na tym zbiorze relacja „wcześniej”. Czas przedstawiony wykazuje wszystkie formalne właściwości czasu fizycznego, co pozwala jego stosunek do zdarzeń przedstawionych potraktować tak samo, jak stosunek czasu fizycznego do świata zdarzeń fizycznych. Czas przedstawiony w filmie nie jest jednak jednorodny, ponieważ osiąga różne stopnie wewnętrznej integracji. Autor wyróżnił w jego obrębie:

- czas przedstawiony I stopnia – usytuowany na najniższym poziomie integracji, który jest przede wszystkim rezultatem działania kreującej funkcji montażu (montażu według zasad ciągłości czasowej, symultaniczności i rozłączności czasowej);
- czas przedstawiony II stopnia – osiągający znacznie wyższy poziom integracji, ponieważ obejmuje interwał zawarty między dwoma momentami, reprezentującymi najwcześniejsze i najpóźniejsze zdarzenia umieszczone w ramach warstwy przedstawionej i ukazane wizualnie, co nadaje mu charakter „wyobrażeniowy” i umożliwia wypełnienie „luk czasowych” powstających na styku ujęć w niektórych rodzajach czasu przedstawionego I stopnia;
- czas przedstawiony III stopnia – nadbudowany w ramach warstwy przedstawionej na czas poprzedni, który wzbogaca faktami językowymi (sformułowaniami werbalnymi w rodzaju wypowiedzi postaci, tekstów gazetowych, listów, śpiewanych piosenek itp.), co w rezultacie tworzy również czas ewokowany.

Plesnar dokonał charakterystyki sposobów operowania czasem przedstawionym I stopnia. Wskazał dwa warianty ciągłości czasowej ujęć (gdy interwały czasu kon-

stytuowane przez ujęcia mają dokładnie jeden element wspólny) – ciągłość progresywną i regresywną, dwa typy montażu według zasady symultaniczności czasowej (gdy interwały czasowe mają co najmniej dwa momenty wspólne) – symultaniczność częściową i całkowitą (mają one kilka wariantów), oraz dwa odmienne warianty montowania ujęć według zasady rozłączności czasowej (gdy interwały czasu nie mają żadnego elementu wspólnego) – progresywną i regresywną rozłączność czasową. Wymienione typy montażu służą nie tylko do łączenia ujęć, ale również do tworzenia ich szeregów, które zespalają w całość zamknięte ciągi zdarzeń i działań. Rozpoznanie stosunków między ujęciami i ich szeregami ułatwiają wskazówki wprowadzone do filmu przez reżysera, np. komentarz, określone zjawiska montażowe (roletki, odwrotki, zaciemnienie itp.), elementy struktur fabularnych (zbliżenia np. tarczy zegara lub kalendarza), wypowiedzi postaci, odmienne interwały audialne i wizualne (powstaje wówczas „luka czasowa”) oraz informacje przestrzenne (np. ujęcia prezentujące działania tej samej osoby w różnych miejscach).

Czas przedstawiony II stopnia, w odróżnieniu od poprzedniego, który każdemu widzowi ukazuje te same zdarzenia i zjawiska, operuje natomiast miejscami nieodokreślenia i ma w dużej mierze charakter subiektywny. Jest uzależniony od sposobu kojarzenia, jakiego dokonuje indywidualny odbiorca. Częściowo determinuje go również skończony zbiór potencjalnych zdarzeń, które nie są ukazane naocznie, ale mogą zostać przez widza zrekonstruowane. Istnieje on w związkach ze zmiennymi konwencjami filmowymi.

Na podstawie charakterystyki czasu i przestrzeni stworzył Plesnar fenomenologiczny model czasoprzestrzeni filmowej (zob. PRZESTRZEŃ). Pod tym pojęciem rozumie on strukturę relacyjną, której uniwersum stanowi zbiór zdarzeń przedstawionych, a charakterystykę – określona na tym zbiorze relacja koincydencji czasowo-przestrzennej. Opierając się na takich samych kryteriach, można ustalić trójstopniową skalę przestrzeni i czasu, a zarazem uzyskać analogiczne rezultaty i dlatego – jego zdaniem – można również mówić o istnieniu czasoprzestrzeni przedstawionej I stopnia, II stopnia oraz III stopnia. Liczba relacji czasoprzestrzennych jest równa iloczynowi liczb relacji czasowych (3 główne i 9 podrzędnych wariantów relacji temporalnych) oraz przestrzennych (2 główne i 5 pobocznych typów relacji przestrzennych). Ogólna liczba możliwych połączeń między dwoma ujęciami lub ich grupami wynosi na poziomie czasoprzestrzeni przedstawionej I stopnia odpowiednio 6 i 45. Szczegółowy wykaz relacji ilustruje zamieszczona w jego książce tabela. Gdy w dziele ekranowym liczba relacji czasoprzestrzennych ulega radykalnemu ograniczeniu (np. w pierwszym, najbardziej prymitywnym okresie rozwoju kina), wówczas prosta i ciągła czasoprzestrzeń I stopnia równa się czasoprzestrzeni przedstawionej II, a nawet III stopnia. Dzięki rozwojowi montażu w kinie występują prawie wszystkie wyszczególnione relacje czasoprzestrzeni przedstawionej I stopnia oraz relacje bardziej złożonych czasoprzestrzeni II i III stopnia.

Od początku lat osiemdziesiątych zagadnienia dotyczące czasu filmowego często stanowiły przedmiot odrębnej analizy, której dokonywali filmoznawcy reprezen-

tujący określone orientacje filozoficzne. Wydaje się, że w przyszłości ta tendencja badawcza również będzie obecna w teorii filmu. Na razie problematyka czasu najmocniej wiąże się z techniką i metodologią nauk społecznych, ponieważ kino znajduje się pod silną presją neotelewizji (która, w odróżnieniu od paleotelewizji, naśladuje rytm dnia codziennego i oddala się od strategii pedagogicznych), a także cyfrowych sposobów tworzenia świata ekranowego, umożliwiających konstruowanie nowego czasu „realnego” dzięki prędkości pracy komputera pokrywającej się z procesem, do którego sterowania został on użyty. Coraz częściej kino znajduje się w sytuacji, w której analiza, obliczanie i sterowanie procesem zachodzą na siebie bez przesunięcia w czasie. „Za pomocą »procedury czasu realnego« – pisze Thomas Wimmer – można osiągać jakościowo nowe stopnie w komunikacji medialnej. Opcją przyszłej rzeczywistości medialnej powinien stać się »czas realny« interakcji między ekranem a widzem, tak jak na poziomie fikcji rozegrał to Woody Allen w **Purpurowej Róży z Kairu** (1984). »Procedura czasu realnego« wykorzystuje przy tym techniczny stan rzeczy, stanowiący o tym, iż odpowiednio sprawny komputer może przedstawić przebieg dowolnego procesu w tym samym czasie, w jakim proces ten zachodzi w rzeczywistości empirycznej. »Czas reakcji« urządzenia kurczy się do zera. Jeśli »procedurę czasu realnego« połączyć z innymi zaprezentowanymi możliwościami, jakie oferuje procesor, wizja funkcjonalnie sprawnego, interaktywnego systemu komunikacji jest – jak się wydaje – w zasięgu ręki.” (*Fabrikation der Fiktion? Versuch über den Film und die digitalen Bilder*, 1991, s. 195–196). Jeśli „procedurę czasu realnego” połączyć z ambicjami i możliwościami współczesnego kina, wizja nowego systemu komunikacji filmowej również znajduje się w zasięgu ręki.

## BIBLIOGRAFIA

1. Arnheim Rudolf, 1933, *Film als Kunst*, Berlin. Przekład polski Wandy Wertenstein: *Film jako sztuka*, Warszawa 1961 (FK).
2. Augustynek Zdzisław, 1975, *Natura czasu*, Warszawa.
3. Balázs Béla, 1930, *Der Geist des Films*, Halle. Przekład polski Karola Junga (fragmenty), (w:) Balázs Béla, *Wybór pism. Wybór oraz studium wstępne Aleksandra Jackiewicza*, Warszawa, I – 1957, II – 1987, (WP).
4. Bazin André, 1958. *Ontologie et langage*, (w:) Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma*, t. I, Paris. Przekład polski Bolesława Michałka: *Ontologia języka filmowego*, (w:) Bazin André, *Film i rzeczywistość*, Warszawa 1963.



5.  
Bergson Henri, 1907, *Evolution créatrice*, Paris. Przekład polski Floryana Znanieckiego: *Ewolucja twórcza*, Warszawa 1913 (ET).
6.  
Bettetini Gianfranco, 1979, *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*, Milano.
7.  
Bordwell David, Thompson Kristin, 1979, II – 1985, *Film Art: An Introduction*, New York.
8.  
Branigan Edward, 1984, *Point of View in the Cinema, A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin, New York, Amsterdam.
9.  
Burch Noël, 1969, *Praxis du Cinéma*, Paris. Przekład polski Jolanty Mach: *Teoria reżyserii filmowej*, Warszawa 1983. Przekład angielski: *Theory of Film Practice*, 1973, New York, Washington.
10.  
Canudo Ricciotto, 1911, *Manifeste des Sept Arts*, Paris. Przedruk (w:) *L'Usine aux images*, Paris 1927.
11.  
Chatman Seymour, 1978, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca.
12.  
Deleuze Gilles, 1983–1986, *Cinéma 1. L'Image-mouvement; Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris. Przekład polski (fragmenty) Jakuba M. Godzimirskiego: *Tezy o ruchu. Pierwszy komentarz do Bergsona*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 1; Francine Blusztajn: *Obraz-ruch i jego trzy warianty. Drugi komentarz do Bergsona*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 2; *Od wspomnienia do snu. Trzeci komentarz do Bergsona (1)*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 3; *Od wspomnienia do snu. Trzeci komentarz do Bergsona (2)*, „Kwartalnik Filmowy” 1993/1994, nr 4; Francine Uśpieńskiej: *Punkty terażniejszości i pokłady przeszłości. Czwarty komentarz do Bergsona (1)*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 5; *Punkty terażniejszości i pokłady przeszłości. Czwarty komentarz do Bergsona (2)*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6; G. A. Lopesa Cardosa: *Punkty terażniejszości i pokłady przeszłości. Czwarty komentarz do Bergsona (3)*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8 (CI 1, 2, 3, 4, 5).
13.  
Deren Maya, 1946, *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, New York.
14.  
Dieuzeide Henri, 1956, *Quelques problèmes posés par l'utilisation des films á la télévision*, „Revue Internationale de Filmologie”, nr 26.
15.  
Dulac Germaine, 1927, *Films visuels et antivisuels*, „Le Rouge et le Noir”, nr 7. Cyt. za Zbigniew Czeczot-Gawrak, *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895–1945*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1977.
16.  
Eberhardt Konrad, 1974, *Film jest snem*, Warszawa.
17.  
Eichenbaum Boris, 1926, *Problemy kinostilistiki*, (w:) *Poetika kino*, Eichenbaum Boris (red.), Moskwa. Przekład polski Barbary Grabowskiej: *Problemy stylistyki filmowej*, (w:) *Estetyka i film*, Helman Alicja (red.), Warszawa 1972 (EF).

18.  
Eisenstein Siergiej, 1929, Kino czteryioch izmierieniji, „Kino” 27. III. Przekład polski Mieczysława Kumorka: Film czwartego wymiaru, (w:) Eisenstein Siergiej, Wybór pism, Dreyer Regina (red.), Warszawa 1959.
19.  
Eisenstein Siergiej, 1929, Pierspiektiwij, „Iskusstwo”, nr 1–2. Przekład polski Ireny Nomańczukowej: Perspektywy, (w:) Eisenstein Siergiej, Wybór pism, Dreyer Regina (red.), Warszawa 1959.
20.  
Epstein Jean, 1926, Le cinématographe vu de l’Etna, Paris. Przedruk: Epstein Jean, Écrits sur le cinéma, t. I, Paris 1974 (CE).
21.  
Gaudreault André, 1984, Narration et Monstration au Cinéma, „Hors Cadre” 2, printemps.
22.  
Hauser Arnold, 1951, Social History of Fine Arts and Literature, New York, London. Przekład niemiecki: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1958. Przekład polski (z wyd. niemieckiego) Janiny Ruszczykówny: Społeczna historia sztuki i literatury, t. I i II, Warszawa 1974 (SH).
23.  
Heath Stephen, 1981, Questions of Cinema, London. Przekład polski (rozdz. IX) Alicji Helman: Język, obraz i dźwięk, (w:) Film: Język – rzeczywistość – osoba, Helman Alicja, Ostaszewski Jacek (red.), Warszawa 1992.
24.  
Helman Alicja, 1970, II – 1981, O dziele filmowym, Kraków.
25.  
Husserl Edmund, 1893–1917, Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins, Rudolf Boehm (red.), Husserliana Bd. 10, Haag 1966.
26.  
Ingarden Roman, 1947, Le Temps, l’espace et le sentiment de réalite, „Revue Internationale de Filmologie”, nr 1. Wersja polska: Kilka uwag o sztuce, (w:) Ingarden Roman, Studia z estetyki, t. II, Warszawa 1958 i Estetyka i film, Helman Alicja (red.), Warszawa 1972 (EF).
27.  
Irzykowski Karol, 1924, Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina, Kraków. Wyd. IV, Warszawa 1977 (DM).
28.  
Iwanow Wiaczesław, 1974, Kategorie wriemieniji w iskusstwie i kulturze XX wieka, (w:) Ritm, prostranstwo i wriemia w literaturze i iskusstwie, Mejłach B. (red.), Leningrad 1974. Przekład polski Wiktorii Krzemień: Kategorie czasu w sztuce i kulturze XX wieku, (w:) Znak, styl i konwencja. Wybrał i wstępem opatrzył Michał Głowiński, Warszawa 1977.
29.  
Kracauer Siegfried, 1960, Theory of Film. The Redemption of Physical Reality. Przekład polski Wandy Wertenstein: Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości, Warszawa 1975.
30.  
Książek-Konicka Hanna, 1980, Semiotyka i film, Wrocław.

31.  
Leirens Jean, 1954, *Le cinéma et le temps*, Paris.
32.  
Lewicki Bolesław, 1959, *Gramatyka języka filmowego*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 1.
33.  
Lukács György, 1913, *Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos*, „Frankfurter Zeitung”, nr 251. Cyt. za Gwóźdź Andrzej, *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Katowice 1990 (PW).
34.  
Lukács György, 1963, *Die Eigenart des Aesthetischen*, Neuwied. Przekład polski (fragment) Krystyny Krzemień: *Film*, (w:) *Estetyka i film*, Helman Alicja (red.), Warszawa 1972 (EF).
35.  
Lotman Jurij, 1973, *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*, Tallin. Przekład polski Jerzego Faryny i Tadeusza Miczki: *Semiotyka filmu*, Warszawa 1983 (SF).
36.  
Majakowski Władimir, 1912, *Teatr, kinematograf, futurizm*, (w:) Majakowski Władimir, *Ukaz soczinielij*, t. 1, Moskwa 1947, oraz *Sobranije soczinielij*, Woroncow W., Kuzniecowa F. (red.), Moskwa 1978, t. 11. Przekład polski Barbary Stempczyńskiej: *Teatr, kino, futurizm*, (w:) *O dramacie*, t. II: *Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki. Manifesty. Komentarze. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*, Udalska Eleonora (red.), Warszawa 1993.
37.  
Marinetti Filippo Tommaso, Corra Bruno, Settimelli Emilio, Ginna Arnaldo, Balla Giacomo, Chiti Remo, 1916, *La Cinematografia Futurista*, Milano. Przedruk (w:) Verdone Mario, *Cinema e letteratura del futurismo*, „Bianco e Nero” 1970. Przekład polski Ireneusza Dembowskiego (fragmenty): *Kinematografia futurystyczna*, „Kultura Filmowa” 1971, nr 10; Zbigniewa Czeczota-Gawraka (fragmenty), (w:) Czeczot-Gawrak Z., *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895–1945*, Wrocław 1977; Tadeusza Miczki: *Kinematografia futurystyczna*, „Film na Świecie” 1986, nr 325–326 (KF).
38.  
Martin Marcel, 1955, *Le langage cinématographique*, Paris.
39.  
Matuszewski Bolesław, 1898, *Une nouvelle source de l'Histoire*, Paris. Przekład polski Bolesława Michałka: *Nowe źródło historii*, (w:) Bolesław Matuszewski i jego pionierska myśl filmowa. *Dokumenty i wstępne komentarze*, oprac. Zbigniew Czeczot-Gawrak, Warszawa 1980 (NZ).
40.  
May Renato, 1947, *Linguaggio del film*, Roma. Przekład polski Wiesława Arcta: *Język filmu*, Łódź 1956.
41.  
Metz Christian, 1966, *Remarques pour une phénoménologie du Narratif*, „Revue d'Esthétique”, T. 19, Paris.
42.  
Metz Christian, 1968, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris. Przekład angielski Michaela Taylora: *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, New York 1974.
43.  
Mity Jean, 1963, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. I: *Les Structures*, Paris (EP).

44.  
Mitry Jean, 1965, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. II: *Les Formes*, Paris (EP).
45.  
Morin Edgar, 1958, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris. Przekład polski Konrada Eberhardta: *Kino i wyobraźnia*, Warszawa 1975 (KW).
46.  
Mukařovský Jan, 1933, *Čas ve filmu*, (w:) Mukařovský Jan, *Studie z estetiky*, Praha. Przekład polski Czesława Dondziły: *Czas w filmie*, (w:) *Estetyka i film*, Helman Alicja (red.), Warszawa 1972 (EF).
47.  
Münsterberg Hugo, 1916, *The Photoplay: A Psychological Study*, New York; reedycja: *The Film. A Psychological Study*, New York 1970. Przekład polski Alicji Helman: *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, Łódź 1990 (DK).
48.  
Ochalski Andrzej, 1966, *Struktury czasowe w dziele filmowym*, (w:) *Wstęp do badania dzieła filmowego*, Jackiewicz Aleksander (red.) Warszawa.
49.  
Pasolini Pier Paolo, 1967, *La paura del naturalismo*. Przekład polski Kazimierzy Fekecz: *Strach przed naturalizmem*, „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 2.
50.  
Plesnar Łukasz, 1990, *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków.
51.  
Płażewski Jerzy, 1961, II – 1992, *Język filmu*, Warszawa.
52.  
Pryluck Calvin, 1976, *Sources of Meaning in Motion Pictures and Television*, New York. Przekład polski Jolanty Mach: *Źródła znaczenia w filmie i telewizji*, Warszawa 1988.
53.  
Pudowkin Wsiewołod, 1926, *Kinoreżyssior i kinomatieriał*, Moskwa. Przekład polski Marii Wisłowskiej z języka niemieckiego (*Filmregie und Filmmanuskript*, Berlin 1928): *Reżyseria filmowa i scenopisarstwo*, (w:) Pudowkin Wsiewołod, *Wybór pism*, Dreyer Regina (red.), Warszawa 1956.
54.  
Ragghianti Carlo Ludovico, 1933, *Cinematografo rigoroso*, „Cine-Convegno” (CA).
55.  
Ragghianti Carlo Ludovico, 1952, II – 1957, *Cinema arte figurativa*, Torino. Cyt. wg tłum. Marii Kor-natowskiej, (w:) *Dwa bieguny włoskiej teorii filmowej*, (w:) *Współczesne teorie filmowe*, Helman Alicja (red.), Warszawa 1968 (WT).
56.  
Richter Hans, 1923, *Film*, „De Stijl”, nr 5.
57.  
Ropars-Wuilleumier Marie-Claire, Sorlin Pierre, 1976, „Octobre” – *Écriture et idéologie*, Paris.
58.  
Russell Bertrand, 1945, *A History of Western Philosophy*, London. II – New York 1959 (HW).

59.

Souriau Etienne, 1947, *Nature et limites des contributions positives l'esthétique á la filmologie*, „Revue Internationale de Filmologie”, nr 1. Przekład polski Zbigniewa Czczota-Gawraka: Charakter i granice pozytywnego wkładu estetyki do filmologii, (w:) *Estetyka i film*, Helman Alicja (red.), Warszawa 1972 (EF).

60.

Sparshott F. E., 1971, *Basic Film Aesthetic*. Cyt. wg Mast Gerald, Cohen Marshall, *Film Theory and Criticism*, New York 1974.

61.

Tille Václav, 1908, *Kinema*, „Novum”, nr 21–23.

62.

Timoszenko Siemion, 1926, *Iskustwo kino i montaż filma. Wstuplienije w teoriju i estietiku filma*, Leningrad.

63.

Tynianow Jurij, 1926, *Ob osnovach kino*, (w:) *Poetika kino*, Eichenbaum Boris (red.), Moskwa. Przekład polski Barbary Grabowskiej: *Prawa kina*, (w:) *Estetyka i film*, Helman Alicja (red.), Warszawa 1972 (EF).

64.

Wallon Henri, 1953, *L'Acte perceptif et le cinéma*, „Revue Internationale de Filmologie”, nr 13.

65.

Wiertow Dziga, 1923, *Kinoki. Piereworot*, „Lef”, nr 3. Przekład polski Tadeusza Karpowskiego: *Kinocy. Przewrót*, (w:) Wiertow Dziga, *Człowiek z kamerą. Wybór pism*, Warszawa 1976 (CK).

66.

Wimmer Thomas, 1991, *Fabrikation der Fiktion? Versuch über den Film und die digitalen Bilder*, (w:) *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Rötzer Florian (red.), Frankfurt/M. Przekład polski Jacka Ostaszewskiego: *Fabrykowanie fikcji? Próba opisu filmu i obrazów cyfrowych*, (w:) *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, Gwóźdź Andrzej (red.), Kraków 1994.

67.

Worth Sol, 1968, *Cognitive Aspects of Sequence in Visual Communication*, „Audiovisual Communication Review”, nr 16. Przekład polski Lucyny i Wojciecha Kalagów: *Poznawcze aspekty sekwencji w komunikacji wizualnej*, „Kino” 1977, nr 4.

68.

Zazzo René, 1949, *Niveau mental et compréhension du cinéma*, „Revue Internationale de Filmologie”, nr 5.

69.

Zeic-Piskorska Maria, 1986, *Istota czasu filmowego – wstępne propozycje i ustalenia*, (w:) *Zagadnienia interpretacji dzieła filmowego*, Trzynadłowski Jerzy (red.), Wrocław (ZI).

70.

Znanięcki Floryan, 1971, *Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój*, Warszawa.