



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

Title: Przestrzeń

Author: Tadeusz Miczka, Elżbieta Ostrowska

Citation style: Miczka Tadeusz, Ostrowska Elżbieta. (1998). Przestrzeń. W: T. Miczka (red.), "Słownik pojęć filmowych. T. 9, Ruch, czas, przestrzeń, montaż" (S. 95-143). 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

PRZESTRZEŃ

Przestrzeń w filmie – termin określający wizualno-dźwiękowe zespoły cech, które odzwierciedlają na ekranie odległości istniejące w świecie rzeczywistym, ich konkretyzacje artystyczne i formy symboliczne. Tego rodzaju zespoły odpowiedników są uzależnione od ludzkich zmysłów, przede wszystkim od widzenia i poznania cielesnego (od kinestezji i motoryki), oraz od czynników społecznych, zwłaszcza estetycznych i etycznych, które są wytworami kultury. Teoretycy kina interesowali się tą problematyką od narodzin „ożywionych fotografii”, ponieważ już w 1895 roku stało się oczywiste, że obraz ekranowy intensyfikuje doznania wzrokowe i cielesne człowieka, które ściśle wiążą się z jego umiejętnościami orientowania się w rzeczywistości.

W tradycyjnej refleksji humanistycznej przestrzeń traktowano dwojako: określała ona środowisko geograficzne, w którym ludzie żyją, czyli siłą zewnętrzną, tworzącą sferę bezwzględnej konieczności i determinującą procesy społeczne (oczywiście – w różnym stopniu, o czym świadczą m.in. teorie Hekataiosa z Miletu, Eratostenesa z Kyreny, Michela Montaigne’a, Francisca Bacona, Charles’a de Montesquieugo, Hipolita Taine’a, Friedricha Ratzela, Edmonda Desmoulinesa, Helwecjusza i Paula Holbacha), oraz odnosiła się ona – zgodnie z koncepcją dialektycznego myślenia Georga Hegla i jego uczniów – do pojęcia „gra”, jaką ludzie prowadzą z odległościami. W tym drugim ujęciu zasady gry weryfikowało potoczne doświadczenie. Pierwsza orientacja wskazywała na uzależnienie ludzkich zachowań i całej kultury od przemieszczania się i pokonywania odległości, druga zaś akcentowała aktywne przekształcanie przestrzeni przez człowieka, a nawet czasami głosiła przestrzenny indeterminizm. W rozważaniach nad przestrzenią artystyczną dominowała zawsze druga orientacja teoretyczna, ponieważ twórczość wyraża dążenie ludzi do neutralizowania lub przełamywania ograniczeń fizycznych i poznawczych.

W naukach o sztuce najczęściej mówi się o przestrzeni zamkniętej w granicach wyznaczanych metafizyczną rzeczywistością ludzkiej wyobraźni lub o obszarze mającym wymiary konstrukcji geometrycznych, w którym funkcjonują prawa kinematyki. Pierwszy typ refleksji uprawiał m.in. Gaston Bachelard, gdy w *La poétique de l'espace* (1961) pisał o przestrzeniach „językowych”, „poetyckich”, „bronionych”, „kochanych”, „sławionych” i „intymnych”. Drugi bliższy był m.in. Januszowi Sławińskiemu, który w szkicu pt. *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* (1978) posługiwał się pojęciami „przestrzeń tradycji”, „przestrzeń życia społecznego” i „przestrzeń pozasłowna” oraz używał takich określeń, jak „płaszczyzna”, „rejon”, „strefa”, „odcinek”, „granica”, „poziom” i „pole”.

Badania przeprowadzone przez dwudziestowiecznych psychofizjologów i socjologów kultury (m.in. Edwarda J. Halla) dowiodły, że w życiu człowieka prze-

strzeń wizualna odgrywa bardzo ważną rolę, a niektóre media, zwłaszcza kino, wywołują wrażenie realności i „przedłużają” działanie różnych organów ludzkiego ciała. Dzięki nim widzowie mogą np. penetrować miejsca, w których się nie znajdują i w których nigdy się znaleźć nie mogą. Te możliwości są jednak zawsze ograniczane tworzywem i fizycznymi parametrami percepcji obrazów ekranowych. Przestrzeń przybiera więc w kinie różne formy bytów wewnątrzfilmowych (wewnątrztekstowych), a także zewnątrzfilmowych (zewnątrztekstowych) i wraz z rozwojem techniki, praktyk symbolizacyjnych oraz dzięki nowym mitom i toposom poszerza rozmiary własnego pola semantycznego.

Gdy teoretyk filmu traktuje przestrzeń jako przedmiot swoich badań, to znaczy, że stara się określić swoistość i specyfikę przekazu ekranowego, który jest zespołem dynamicznych obrazów, mających jednocześnie charakter przedstawiający i narracyjny. Innymi słowy, za pomocą tego pojęcia dokonuje on opisu jednego aspektu ramy mieszczącej w sobie różnorodną i pozornie trójwymiarową rzeczywistość, którą oglądają widzowie, ale interpretuje ją, uwzględniając zawsze drugi aspekt rzeczywistości i przedstawienia ekranowego, czyli czas, powszechnie uznawany za czwarty wymiar czasoprzestrzennego *continuum*. Między czasem i przestrzenią zachodzi sprzężenie zwrotne, na co zwracał uwagę m.in. Henri Bergson, zauważając, że „kiedy przypisujemy trwaniu jakąkolwiek jednorodność, wtedy wprowadzamy do niego niepostrzeżenie przestrzeń” (*Evolution créatrice*, 1907). Dynamikę tego procesu ilustrują różne formy ruchu (zob. RUCH), czyli zmiany i następstwa uwarunkowane czasem oraz przestrzenią, które mają swoje źródło w myśleniu i działaniu montażowym (zob. MONTAŻ), tworzą związki między wszystkimi elementami obrazu ekranowego, przede wszystkim między podmiotem autora (zob. PODMIOT) i podmiotem odbiorcy, oraz między bohaterami filmu, zdarzeniami, dźwiękami *etc.*, i nadają im różne kształty, a także znaczenia na poziomach ikonicznym i narracyjnym (zob. NARRACJA) oraz rozmieszczają postrzegalne zmysłowo odpowiedniki pojęć, np. symbole, metafory i metonimie (zob. SYMBOL, METAFORA i METONIMIA) w określonych rytmach (zob. RYTM).

Oczywiste jest więc duże zainteresowanie, jakie kategorią przestrzeni wykazują twórcy teorii montażu, choć i przedstawiciele innych orientacji badawczych również często skupiali uwagę na atrybutywnym charakterze przestrzeni, czyli na jej wtórności wobec świata materialnego i życia społecznego, determinowanej właściwościami materiału i tworzywa filmowego, oraz na jej uwikłaniach w mnogość znaczeń zakorzenionych w różnych językach. Dokonując charakterystyki przestrzeni, traktowali ją jako wyznacznik odległości i innych wartości, np. jako cechę kultury miejsca, informującą o lokalizacji ludzi, przedmiotów i zdarzeń na ekranie, oraz cechę kultury znakowej, posługującej się abstrakcyjnymi ujęciami podstawowych parametrów rzeczywistości. Czasami teoretycy opisywali sytuacje przedstawione w filmie, w których przestrzenne uporządkowanie świata stanowiło dominantę kompozycyjno-tematyczną, co zdarzało się najczęściej w kinomalarsztwie i tzw. kinie czystym albo strukturalnym (np. kubistycznym lub abstrakcyjnym). Wielokrotnie

próbowali również określać relacje, jakie zachodzą między dominantami przestrzennymi i konwencjami gatunkowymi (zob. GATUNEK) oraz modelami kina autorskiego (zob. AUTOR), w których przestrzeń nabierała dodatkowego znaczenia dzięki długim, prawie statycznym ujęciom i powoli rozwijającemu się opowiadaniu lub dynamicznemu montażowi, stwarzającemu nowe układy spacialne, nie występujące w percepcji pozafilmowej. Na podstawie tych badań teoretycy doszli do przekonania o szczególnej roli dominant przestrzennych w kinie opartym na skrajnie przeciwnych formach „języka filmowego”.

Ogólnie rzecz biorąc, w teorii Siódmej Sztuki rozległy zespół zagadnień, które wiążą się z tym pojęciem, rozpatrywany jest zwykle z dwóch punktów widzenia: albo teoretycy poszukują analogii między światem ekranowym i rzeczywistością, albo wskazują specyficzne cechy przestrzeni artystycznej wykreowanej przez twórców. Pierwszy punkt widzenia otwiera drogę do tworzenia różnych koncepcji filmowego „realizmu przestrzennego”. Realizmem zafascynowani są ci teoretycy, którzy nadwartościowują w dziejach sztuki filmowej rolę tzw. nurtu lumièr’rowskiego (kina faktów) i w każdym przedstawieniu ekranowym dostrzegają przejawy reprodukcyjnego działania kamery oraz ekipy realizatorów. Natomiast na ekspresji przestrzennej skupiają uwagę przede wszystkim zwolennicy kreacyjności filmowej, mającej swoje źródło w fantasmagoriach Georges’a Méliès’go (w kinie fikcji).

Przedstawiciele pierwszej orientacji badawczej w zasadzie utożsamiają przedmioty filmowe z treścią obrazu ekranowego i sprowadzają na poziomie przestrzeni do jednego mianownika świat sztuki i świat widza, ponieważ – ich zdaniem – kryterium realizmu decyduje o rozmieszczeniu przedmiotów na ekranie w sposób zbliżony do ich dyslokacji w przestrzeni rzeczywistej. W takim ujęciu umowność (sztuczność) przedstawienia filmowego jest również akceptowana, ale tylko wtedy, gdy nie podważa wiary w jego realizm. Teoretycy ci bowiem przyjmują założenie, że w przestrzeni ruchomych obrazów obowiązują te same prawa, które warunkują poruszanie się i orientację człowieka w rzeczywistości. Ten nurt refleksji generuje zazwyczaj teorie, w których zasadniczy rys przestrzeni ujmowany bywa jednak synchronicznie, czyli w postaci pewnej struktury dającej się wyodrębnić z całości przekazu filmowego.

Reprezentanci drugiej orientacji badawczej wykorzystują natomiast strategie opisowe i interpretacyjne, które umożliwiają wskazywanie różnic między fizycznie istniejącymi ludźmi, przedmiotami, między zdarzeniami, sytuacjami i procesami a ich filmowymi ekwiwalentami. Skupiają oni uwagę na sposobach zagęszczania ekspresji przestrzennej i najczęściej odkrywają jej źródło w intuicji, natchnieniu, światopoglądzie, programie artystycznym, ideologii lub w doświadczeniu życiowym reżysera. Zasadnicze rysy przestrzeni ujmują w perspektywie diachronicznej oraz dość precyzyjnie określają w postaci funkcji zewnątrzfilmowych, czyli na zasadzie analogii do innych sztuk przestrzennych, lub jako rezultat stosowania przez artystów technik twórczych, które pochodzą z innych dziedzin ekspresji. Ci teoretycy opisują więc przede wszystkim genetyczne i typologiczne zależności, jakie zachodzą między

sztukami, które oferują odbiorcom wzrokowe wyobrażenia i konkretyzacje rzeczywistości, po czym odwołują się do ich orientacji lokomocyjno-motorycznej za pośrednictwem konwencji, form symbolicznych lub schematów myślowych.

Rzadko jednak teoretycy tworzyli czyste modele przestrzeni filmowej, najczęściej oscylowali w stronę jednej lub drugiej orientacji badawczej, ponieważ analizowane przez nich dzieła konkretnych twórców, szkół czy kierunków ujawniały swoistość kina polegającą na tym, że przestrzenność jednego lub drugiego typu pozostaje właściwie w sprzeczności z samą jego naturą i jest mu sztucznie narzucana przez artystów. Jednak prawie zawsze, mimo różnych niekonsekwencji metodologicznych, a nawet wtedy, gdy zagadnienie przestrzeni sytuowali teoretycy na marginesie rozważań na inny temat, starali się precyzować specyficzne typy konstrukcji świata ekranowego, dając wyraz przekonaniu, że są one niemożliwe do zrealizowania w innym tworzywie, ponieważ są ściśle zespolone z kinematograficznym poczuciem czasu i ruchu.

Na wyjątkowy charakter przestrzeni w „ruchomych fotografiach” zwrócił już w 1908 roku uwagę Václav Tille, gdy pisał o różnych kątach widzenia kamery i sposobach fragmentaryzacji scen filmowych, wzbogacających repertuar środków artystycznych, jakimi dysponowały sztuki tradycyjne, oraz o technice umożliwiającej wywoływanie wrażenia przemieszczania się ludzi i przedmiotów na ekranie (*Kinema*). Kilka lat później Ricciotto Canudo próbował dookreślić współczynniki ruchu, które nazywał „cudownymi środkami wyrazu Siódmej Sztuki”, wyrażając przekonanie, że w niedalekiej przyszłości pozwolą one kinematografistom realizować obrazy odzwierciedlające wszystko to, co może stworzyć skłonna do fantazjowania ludzka wyobraźnia (*Manifeste des Sept Arts*, 1911). Wierzył on w to, że dzięki dynamice zjawiska ekranowego twórcy odkryją sposoby przedstawiania wszystkich tajemnic ludzkiego życia, ponieważ mogą łączyć ze sobą rytmy przestrzenne, wywodzące się ze sztuk plastycznych i fotografii, z rytмами czasowymi, ukształtowanymi przez kompozytorów, powieściopisarzy, dramaturgów i poetów (zob. RYTM). Canudo prawdopodobnie nie znał pracy Tillego, ale rozwinął interesujące czeskiego badacza zagadnienia dotyczące specyfiki tworzywa filmowego, analizując je z perspektywy teorii syntezy sztuk tradycyjnych oraz opisując charakter rytmów opartych na relacjach, jakie zachodzą między obrazami ekranowymi i wewnątrz każdego obrazu (*Reflections sur le septième art*, przed 1923).

Główne wątki zawarte w pracach obydwu prekursorów teorii filmu rozwijali włoscy i rosyjscy futuryści w licznych manifestach, jednocześnie weryfikując je pod wpływem własnych eksperymentów. Jednak główną myśl Canuda, wyrażoną przez niego w słowach: „[...] kinematograf łączy wszystko pod postacią symbolu lub rzeczywistości”, rozumieli zupełnie inaczej, ilustrując ją „przedmiotami i myślami na wolności”. Wszystko to, co pojawiał się w ich filmach, rozpadało się i było organizowane na nowo, zgodnie z hasłem głoszącym, że „żaden kształt nie trwa przed nami ustalony, ale ukazuje się i znika bezustannie” (*La pittura futurista. Manifesto tecnico*, 1910). Futuryści uważali, że kinematograf musi kontynuować przede wszystkim ewolucję malarstwa kreacyjnego, a więc powinien odrywać się od

obiektywnej obserwacji rzeczywistości i wyrażać subiektywne odczucie artysty, czyli deformować świat. Kinematograf powinien być impresjonistyczny, syntetyczny, skrajnie dynamiczny i całkowicie wieloekspresyjny (*La Cinematografia Futurista*, 1916).

Twórcy awangardowi utrwalali na taśmie filmowej drgające – często zgeometryzowane – plamy barwne, zwielokrotnione formy części ludzkiego ciała oraz abstrakcyjne „rytmy” linii, płaszczyzn, światła, dźwięków i barw. Kształtowali przestrzeń świata ekranowego pod wpływem modnych wówczas teorii udziwnień i koncepcji matematycznych, np. popularnej na początku wieku wśród artystów koncepcji mnogości, mającej pozornie charakter jedności. Koncepcja ta nie tylko dopuszczała możliwość sugerowania wieloznaczności znaków, ale głosiła konieczność łączenia przedmiotów, zdarzeń, procesów i sytuacji nie stykających się ze sobą. Futurystyczne poliwizje i kadry „przedstawiające” idee oraz zdeformowane ciała były rezultatem subiektywnych konkretyzacji czasu przestrzennego. Dzięki motywom: regeneracji, artysty jako bohatera kształtującego rzeczywistość i filmu w filmie, kino futurystyczne cechowała niezwykle złożona i zagęszczona przestrzeń artystyczna, a świat przedstawiony przybierał najczęściej jedną z form metafory labiryntu. Na przykład akcja przenosiła się z „filmu do filmu”, bohaterowie „przechodzili” z płaskiej przestrzeni plakatu lub gazety (ulubione chwyt Włodzimierza Majakowskiego) do pozornie wielowymiarowej przestrzeni ekranu. Dominowały więc na ekranie takie związki między poszczególnymi elementami przedstawienia, które tworzyły abstrakcyjny model czasoprzestrzennego *continuum*.

Spśród wielu refleksji i eksperymentów dotyczących przestrzeni artystycznej, jakie przeprowadzali twórcy pierwszych awangard, szczególnie interesujące i nadal aktualne są rozważania i filmy Antona Giulia Bragaglia. W 1911 roku w manifestie zatytułowanym *Fotodinamismo futurista con 16 tavole* pisał on, że obowiązkiem nowoczesnego artysty jest „powiększanie” przedmiotów, ludzi i zjawisk, które wyraża dążenie do budowania i zabudowywania przestrzeni symultanicznej oraz udoskonala widzenie i poszerza działanie za pomocą ludzkich oczu, ponieważ umożliwia oglądanie na ekranie tego wszystkiego, czego w naturalnych warunkach człowiek zobaczyć nie może. Bragaglia zachęcał fotografów oraz reżyserów do realizacji zdjęć przedstawiających różne formy ektoplazmy, klisze rentgenowskie i „transformacje przedmiotów” (np. obrazów ukazujących okna, przekształcające się w romby, prostokąty, wydłużające się i zmieniające kształt). Sam najczęściej tworzył, a potem opisywał i analizował tzw. geometryczne inscenizacje (bryły filmowane za pomocą różnych obiektywów), czyli kadry przedstawiające odbicia ludzi i rzeczy w lustrach wklęsłych i wypukłych oraz fragmenty sylwetek bohaterów i konturów przedmiotów przesłonięte mgłą. Ze szczególnym upodobaniem fotografował i filmował zachowania szaleńców, ludzi cierpiących na zawroty głowy, pokazywał obsesyjne wyobrażenia perwersyjnych kochanków, a także fantastyczne przygody, jakie przeżywają amatorzy magii oraz parapsychologii.

Filmowe eksperymenty włoskich i rosyjskich futurystów pozostały nie znane widzom kinowym, ale ogłoszone manifesty wzbudziły duże zainteresowanie w śro-

dowiskach awangardy francuskiej i niemieckiej. W latach dwudziestych i trzydziestych wielu kontynuatorów tego kierunku i przedstawicieli innych awangard skupiało uwagę na zagadnieniu przestrzeni artystycznej. Gdy w Europie entuzjaści techniki i szybkości próbowali podporządkować kinematograf swoim abstrakcyjnym myślom, w Stanach Zjednoczonych powstawały teorie, które uogólniały wiedzę na temat przestrzeni ekranowej na podstawie analizy repertuaru kin i psychologii odbioru dzieła filmowego.

Vachel Lindsay dokonał pierwszej klasyfikacji popularnych gatunków filmowych i za jedno z podstawowych kryteriów swojej typologii przyjął rodzaje przestrzeni wyróżniane przez teoretyków i historyków sztuk plastycznych (*The Art of the Moving Picture*, 1915; zob. GATUNEK). Jego zdaniem nowa sztuka oddziałuje na zmysł wzroku za pośrednictwem linii, plam, brył i światła naśladujących naturalne kształty ludzi, przedmiotów i przyrody, a więc jest kontynuatorką tradycyjnych dziedzin plastyki. Dlatego Lindsay, który był również poetą, za pomocą trzech metafor określał struktury gatunków filmowych. Obraz ekranowy, w którym dominowała akcja, nazwał „rzeźbą w ruchu”, ponieważ za jego najbardziej specyficzną własność uznał dynamikę postaci, pejzaży i ciągu kadrów. Film intymny kojarzył mu się z „malarstwem w ruchu”, eksponował bowiem przestrzenność wnętrza, ograniczoną jedynie wymiarami ekranu i wrażeniem głębi. Film widowiskowy określił Lindsay jako „architekturę w ruchu”, co uzasadniał tym, że jego twórcy czerpią wzory z bogatego repertuaru scenografii teatralnej, zestawiając różne rodzaje scenerii i dekoracji w jednej scenie lub w kilku ujęciach.

Autorem pierwszego studium z zakresu psychologii percepcji filmowej był Hugo Münsterberg, który twierdził, że „dramat kinowy opowiada historię ludzką, wykraczając poza formy świata zewnętrznego, a konkretnie – poza przestrzeń, czas i przyczynowość, oraz dostosowując zdarzenia do form świata wewnętrznego, a mianowicie do uwagi, pamięci, wyobraźni i emocji” (*The Photoplay: A Psychological Study*, 1916, s. 113). Szeroko argumentował, iż kinematograf wcale nie jest pozbawiony praw, dzięki którym ludzie zyskują orientację w rzeczywistości, ponieważ sugeruje widzom, że oglądają na ekranie ludzi i przedmioty w naturalnych wymiarach, ale jednak jego podstawową funkcją jest wyzwianie świata z materialności oraz przekształcanie go w formy świadomości lub w pojęcia. Münsterberg traktował każdą scenę przedstawioną na płaskim obrazie filmowym jako swoisty fantom, który nigdy nie osiąga plastyczności rzeźbiarskiej, malarskiej, architektonicznej i teatralnej, bo widzowie zawsze wiedzą o istnieniu jego ograniczeń, mimo że odnoszą zupełnie inne wrażenia, poddając się sugestywnemu oddziaływaniu, jakie ma na zmysły perspektywiczny układ scen, kierunkowe uporządkowanie cieni, ludzi, przedmiotów i pejzaży oraz akcja rozwijająca się w głąb świata przedstawionego i w rytm łączonych ze sobą kadrów.

Zdaniem Münsterberga zbyt często dramat kinowy opisuje się niewłaściwie, ponieważ uznaje się płaskość obrazu ekranowego za jego cechę najbardziej istotną, podczas gdy jest to tylko właściwość techniczna, a nie coś, co widzowie naprawdę

postrzegają. Głębina ekranu umożliwia odczuwanie trójwymiarowości i materialności oglądanych obiektów, podważa bowiem statyczność jego rozmiarów dzięki ruchom kamery, bohaterów i tła. Poszerza z przodu obszar postrzegany wzrokiem, a zwęża go ku tyłowi, ponieważ szerokość przestrzeni zależy od kąta filmowania i zamazuje w różnym stopniu oraz w różny sposób ostrość przedstawienia.

Na inny psychologiczny aspekt percepcji filmowej zwrócili uwagę teoretycy i reżyserzy francuscy związani z ruchami awangardowymi, które zajmowały się przede wszystkim precyzowaniem pojęcia fotografii i jej konkretyzacjami w praktyce artystycznej. W ich pracach pobrzmiewały echa futurystycznej idei absolutnej wolności, ale twórcy filmowego impresjonizmu i kina czystego na ogół nie dążyli do osiągnięcia czystości doktrynalnej, dlatego też nieustannie oscylowali między fascynacją realizmem przestrzennym a zachwytem nad zagęszczaniem ekspresji wizualnej. Najbliżej pierwszej orientacji teoretycznej sytuowały się rozważania Louisa Delluca, który uważał, że domeną wynalazku braci Lumière'ów jest „prawda życiowa”, i cenił tylko takie rodzaje stylizacji oraz estetyzacji, jakie podsuwała reżyserom ich wrażliwość na poetyckie walory samej rzeczywistości. Swoje stanowisko określił dobitnie w słowach: „Fotogeniczne są – słuchawka telefoniczna, lokomotywa, statek, samolot – już przez geometrię ich struktury.” (*Photogénie*, 1920, s. 119).

„Geometryczny wymiar wszystkiego, co jest fotogeniczne”, niemal zupełnie inaczej rozumieli inni przedstawiciele awangardy. Pomniejszali oni znaczenie przestrzeni jako kategorii określającej kształty i odległości, posługiwali się nią przede wszystkim w dyskusjach na temat wartości estetycznych i psychologicznych uwarunkowań wrażliwości twórczej. Na przykład Jean Epstein twierdził, że reżyser może „zrozumieć system przestrzeni – czas, w którym kierunek przeszłość – przyszłość będzie miał punkt przecięcia z trzema kierunkami przynależącymi do przestrzeni, i to w punkcie pomiędzy przeszłością i przyszłością, a więc w teraźniejszości – to znaczy w punkcie czasu teraźniejszego bez trwania, który tak jak punkt przestrzeni geometrycznej, nie ma określonych rozmiarów” (*Le cinématographe vu de L'Etna*, 1926, s. 31). Innymi słowy, reżyser wie, że przedmiot jest fotogeniczny, ponieważ odczuwa jego jednoczesną zmienność w przestrzeni i czasie.

Nieco uwznioślając problem, można posłużyć się językiem patosu, który nie był obcy francuskim twórcom awangardowym, i rzec, że Delluc traktował przestrzeń filmową jako środek do wskazywania wartości moralnych w treści realistycznego przedstawienia, natomiast Jean Epstein i Germaine Dulac – jako środek służący do przekazywania treści duchowych, magicznych oraz podświadomych. Twórca **Upadku domu Usherów** (1928) osiągał taki cel za pomocą animizacji i powiększenia, decydujących – jego zdaniem – o wieloznaczności detalu, ponieważ szczegół znajduje się dzięki tym zabiegom w tzw. przestrzeni domyślnej. Wrażliwość artysty na ekspresję przestrzenną uzależniał Epstein od kierunku dominującego w kulturze. W jednej ze swoich późniejszych rozpraw dowodził, że we współczesnych społeczeństwach dominuje stan intelektualnego zmęczenia, który wzmaga nerwowość,

wywołuje nadpobudliwość seksualną ludzi i potęguje ich zdolności do myślenia skojarzeniowego, ale niestety osłabia ich orientację w rzeczywistości i poczucie przestrzenności (*Photogénie de l'impondérable*, 1935). W następnych latach o powszechnym osłabieniu wrażliwości przestrzennej pisał Maurice Schérer w pracy pt. *Le cinéma, art de l'espace* (1945).

Odmienne stanowisko w sprawie przestrzeni filmowej zajmował w latach dwudziestych Karol Irzykowski, który interesował się kinematografem jako miejscem, w którym duchowość ludzkiej natury mogła się przejawiać w formach materialnych (*Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, 1924). Polski teoretyk uważał, że duchowość przyjmuje w obrazach ekranowych konkretne kształty i postacie, ponieważ twórcy filmowi korzystają z doświadczenia literatury i malarstwa, wzbogacając je techniką umożliwiającą tworzenie i odtwarzanie różnych rodzajów ruchu, i tę swoją najważniejszą myśl wyraził w dwóch zdaniach: „Czym jest na przykład pejzaż dla kategorii przestrzeni, tym jest kino dla kategorii czasu. Objawia się w nim idea czystego ruchu.” (DM, s. 38). Zaraz jednak dodawał istotne zastrzeżenie, że obrazy kinowe nie zawsze muszą zawierać ruch, ponieważ nie jest on normą estetyczną, mogą natomiast przedstawiać moment czysto spoczynkowy jako osiągnięty cel, pauzę, zamysł lub przygotowanie do rozwinięcia akcji. Irzykowski skrupulatnie wyliczał i analizował wyjątki od każdej reguły, sprzeciwiając się fetyszyzowaniu jakiegokolwiek rytmu i jakiegokolwiek dominanty przestrzennej, ale w swojej walce o treść i literackość kina nadużywał argumentów przemawiających za ważnością statycznie pojmowanej plastyczności obrazów ekranowych.

W rozdziale *Dziesiątej Muzy...* zatytułowanym *Malarstwo w filmie* autor wyrażał zachwyt nad motywami sylwetowymi, inscenizowaniem ciała za pomocą technik gry aktorskiej, ciałami „zabłąkanymi” w plenerze, „kinetyzowaniem Kandinsky'ego”, możliwościami oddalania się obiektów od kamery i „fotografowaniem” prawa grawitacji, jako że powodowały one przestrzenną konfigurację obszaru przedstawianego na ekranie. Pomimo niechęci, z jaką odnosił się do każdej awangardy, mocno poruszały go sztuczne dekoracje w kinie ekspresjonistycznym. Uważał, że dzięki temu doświadczeniu kino fabularne wkroczyło w dziedzinę filmu rysunkowego, czyli na grunt „sztuki przyszłości”. Wysokiej rangi artystycznej filmu upatrywał w tym, że „dopiero kino rozwiązuje zagadkę najnowszych kierunków malarzkich: futurizm, kubizm, formizm i suprematyzm w malarstwie statycznym za ciasne mają łożysko; dopiero w kinie czystego ruchu, tzn. pozbawionym fabuły literackiej, pozbawionym ludzi, koni, drzew, lokomotyw i innych stworzeń boskich i ludzkich, mogłoby swój ukryty szal zaspokoić.” (DM, s. 256). Próbując określić rodzaje specyficznej ekspresji przestrzennej w kinie, posługiwał się Irzykowski takimi pojęciami, jak „kamea” (wskazanie na rzeźbiarskie cechy powiększenia), „winieta” (wskazanie na figuralne kształty ozdobników uatrakcyjniających kompozycję kadru), „fragment” (wskazanie na wycinkowy charakter przedstawienia ekranowego) i „mozaika fragmentów” (wskazanie na wzory rytmiczne jako podstawę montażu).

Zagadnienie trójwymiarowości obrazu filmowego przyciągało również uwagę innych polskich poetów i krytyków literackich. Na przykład Leon Trystan uznawał wrażenie bryłowości za jedną z najważniejszych cech fotogeniczności (*Fotogeniczność. Próba analizy psychologicznej*, 1923). Z kolei Tadeusz Peiper zastanawiał się nad tym, dlaczego kino bardzo łatwo pokonuje wszystkie naturalne cechy przestrzeni, i przekonywał czytelników „Gazety Lwowskiej”, że zarówno filmowy naturalizm, opierający się na *perspective circospecti*, jak i iluzjonizm, który porównywał ze zjawiskiem *trompe-l'oeil*, mają swoje źródło w perspektywie obrazów ekranowych spełniającej oczekiwania malarzy kubistycznych (*Kamedułom sztuki*, 1924). Poeta stworzył nawet pojęcie „perspektywa okólna”, oznaczające rezultat następstwa punktów widzenia, które umożliwiają oglądanie przedmiotów z różnych stron mimo to, że ich wzajemne relacje nie ulegają zmianie. W jego przekonaniu ta zdolność kinematografu otwierała drogę do prawdziwej rewolucji, która powinna zmienić w przyszłości oblicze wszystkich dziedzin sztuki. Stefania Zahorska traktowała natomiast przedstawienia ekranowe jako opowieści oparte na trójwymiarowym rytmie, stanowiącym zasadę wszelkich dynamicznych układów przestrzennych, i będące rezultatami związków, jakie zachodzą między kształtami (do których zaliczała linie, płaszczyzny, bryły oraz masy) i światłocieniami (*Zagadnienia formalne filmu*, 1928).

Juliusz Kleiner, polski historyk i teoretyk literatury, zwracał z kolei szczególną uwagę na rolę światła elektrycznego w ekspresji filmowej (*U wrót nowej estetyki*, 1929). Twierdził, że dzięki niemu reżyserzy komponują rzeczywistość przestrzenną niezależną od fizykalnych parametrów świata realnego i przekształcają ją w rozmaity sposób, ponieważ wybierają z niego to, co chcą uwydatnić, i wnoszą do niego nowe wartości. Dążenie kinematografu do przekomponowywania całego życia zbiorowego porównywał z dążeniami poezji urbanistycznej i muzyki atonalnej.

Bogata wiedza na temat przestrzeni filmowej nie została jednak do końca lat dwudziestych uporządkowana przez żadnego badacza. Najlepszym przykładem ilustrującym taki stan rzeczy jest książka Béli Balázsa, węgierskiego pisarza i działacza politycznego, który poświęcił tej istotnej problematyce mało miejsca (*Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*, 1924). W swojej pierwszej książce poświęconej kinu dowodził, że narodziny epoki ruchu i żywych fotografii nastąpiły po dominacji plastycznej kultury przedrenesansowej i pojęciowej kultury słowa. Domeną nowej epoki jest – twierdził Balázs – wizualność, którą charakteryzował za pomocą pojęcia *Zeitraum*, oznaczającego nierozzerwalny związek czasu z przestrzenią, ale jej dynamiki jeszcze w pełni nie doceniał. Analizował różne warianty czasoprzestrzeni tworzone przez reżyserów preferujących zbliżenia i dramaturgię opartą na zmienności kątów widzenia, co umożliwiło im kurczenie lub rozszerzanie przestrzeni ekranowej w głąb świata przedstawionego, na zewnątrz niego albo w porządku czasowym, zgodnie z układem zdarzeń. Wyodrębnił również techniczne i estetyczne reguły dynamizowania struktury obrazu filmowego, a także „psychologicznego”

wykraczania poza ograniczony ramami kadr. Szczególnie cenili reżyserów, którzy odwoływali się w swoich utworach do tematyki związanej z ludzką podświadomością. Pomniejszając jednak, a właściwie odrzucając treści i formy abstrakcyjne, wyrażał przekonanie, że plastyczna struktura obrazu ekranowego odzwierciedla stany duszy człowieka i poszerza „powierzchnię świata”, co osiąga się najlepiej za pomocą deformacji, przede wszystkim symultanicznej narracji, refrenu, zaciemnienia, rozjaśnienia, przenikania i długiej panoramy, czyli montażu pozbawionego cięć. Balázs zachwycał się filmami, w których akcentuje się dystans kamery do postaci i tła, ponieważ – jego zdaniem – w ten sposób powstaje „niewymierna przestrzennie rzeczywistość psychiczna”. Dopiero po okresie wielkich teorii montażu oraz wynalezieniu dźwięku i barwy poszerzył swój repertuar środków umożliwiających artystycznie umotywowane deformowanie przestrzeni.

Entuzjastami kina kreacyjnego natomiast byli artyści i intelektualiści związani z różnymi nurtami niemieckiego ekspresjonizmu. W toku walki o ekspresjonizm, traktowany jako „problem duszy” i „nowy obraz świata”, powstawały koncepcje kina eksponujące światło, ruch i czas, ale ubogie w treści dotyczące przestrzeni. Awangardowe kino niemieckie zdecydowanie jednak zmieniło stosunek widzów do zmysłowego odczuwania odległości i kształtów oraz poszerzyło gamę form symbolizujących materialne wymiary rzeczywistości. Prawdopodobnie brak głębszej refleksji na temat przestrzeni miał swoje źródło w dość popularnej wówczas koncepcji czasoprzestrzennej eurytmii. Nawiązywał do niej m.in. Bernhard Diebold, kiedy nazywał reżyserów „kinarchami”, czyli „malującymi muzykami” bądź „muzykującymi malarzami”, którzy mają torować sztuce filmowej drogę do duchowości (*Expressionismus und Kino*, 1916). Jej zwolennikiem był również Kasimir Edschmid, jeden z prawodawców ekspresjonizmu, gdy ostrzegał artystów, że „właśnie linie proste, duże płaszczyzny i zredukowana struktura staną się jednostajne do przerażenia, nudne do bladeści, jeżeli będą tylko »wyczone«, a nie odczuwane” (*Über den dichterschen Expressionismus*, 1921, s. 97). Wtórował mu Rudolf Kurtz, który traktował kino ekspresjonistyczne jako ważny etap w dziejach całej kultury, jako początek sztuki absolutnej, oferującej spektakl świetlny oparty na światłocieniu „rzeźbiącym” ekspresyjne zachowania aktorów poruszających się po korytarzach, schodach, dachach i ulicach oraz ograniczanych ramami okien, drzwi i ścian rzutowanych w liniach ukośnych i często odbitych w lustrach (*Expressionismus und Film*, 1926).

Wielu niemieckich reżyserów uważało wtedy, że film dysponuje swoistym „alfabetem ludzkości”, umożliwiającym artystyczne opanowanie przeciwieństw rozdzierających wewnątrz człowieka i otaczających go w rzeczywistości. Ten pogląd ilustrują m.in. słowa Hansa Richtera, który pisał: „[...] właściwą sferą filmu jest sfera »ruchomej« przestrzeni, »ruchomej« płaszczyzny i »ruchomej« linii. Ruchome: tzn. przestrzeń, płaszczyzna i linia wielokrotnie następujące po sobie.” (*Film*, 1923, s. 55). Dlatego „kinematograf form i światła”, tworzony przez ekspresjonistów oraz Richtera, Waltera Ruttmanna, Oskara Fischingera i Vikinga Eggelinga, który

cechowała zagęszczona ekspresja przestrzenna, stał się niewolnikiem utopijnej teorii, a gdy ona przeminęła – i on znalazł się na marginesie kultury współczesnej.

Znacznie bardziej rozbudowane, choć również obciążone myśleniem utopijnym, były teorie przestrzeni artystycznej sformułowane przez reżyserów radzieckich, autorów szkoły „rewolucyjnego” montażu (zob. MONTAŻ). Lew Kuleszow, Wsiewołod Pudowkin, Dziga Wiertow, Siemion Timoszenko i Siergiej Eisenstein interesowali się przede wszystkim ciągłością przedstawienia ekranowego, jednorodnym następstwem jego poszczególnych elementów i przyjęli założenie o konieczności temporalizowania odległości, miejsc, ciał, przedmiotów oraz kierunków ruchu. Obszar poddający się uczasowieniu nazywali „przestrzenią ilościową”. Ich dzieła i refleksje poświęcone tej problematyce otwały nowy rozdział w historii kina i teorii filmu, zapoczątkowały myślenie o przestrzeni w trwałym związku ze stylem dzieła, indywidualnym rytmem artysty, subiektywnymi punktami widzenia i tropami stylistycznymi, chociaż powstały w czasie, gdy Siódma Sztuka stała się instrumentem kształtującym psychologię tłumu, a oficjalna ideologia umniejszała społeczną i historyczną rolę pojedynczego człowieka.

Pudowkin w pracy pt. *Kinoreżyssior i kinomatieriał* (1926) opisywał eksperyment, którego Kuleszow dokonał w 1920 roku. Twórca **Rewolucjonisty** (1917) zmontował pięć ujęć: pierwsze przedstawiało mężczyznę przechodzącego przez chodnik z lewej strony na prawą, drugie ukazywało kobietę idącą w przeciwnym kierunku, w trzecim kadrze obydwie postacie spotykały się, witały, a mężczyzna wskazywał ręką na coś znajdującego się poza ekranem, w czwartym ujęciu pojawiał się duży biały budynek, do którego prowadziły szerokie schody, a w ostatniej scenie widzowie – zgodnie z oczekiwaniami – oglądali bohaterów wchodzących do gmachu po schodach. Połączone fragmenty filmu zostały zrealizowane w różnych miejscach i dlatego Kuleszow określił tę serię obrazów ekranowych jako „sztuczną powierzchnię ziemską”, ale Pudowkin, który zachęcał młodszych kolegów do przeprowadzania podobnych eksperymentów, zachwycał się możliwością wywoływania wrażenia ciągłości akcji, mimo że była ona wielokrotnie przerywana. Twórca **Matki** (1926) uważał bowiem, że widzowie powinni odbierać każdy szereg ujęć jako całość znaczeniową, która ma wyróżnik przestrzenny i dominantę rytmiczną.

Metodą Kuleszowa wielokrotnie posługiwał się Wiertow, ale próbując stworzyć na ekranie „nowe maszyny, nowego człowieka i nową rzeczywistość”, osiągnął efekty najbardziej kontrowersyjne, ponieważ dzięki montażowi skrajnie kreatywnemu wywoływał wrażenie realności i poczucie wiarygodności w kinie dokumentalnym (*Kinoki. Piereworot*, 1923). Wiertow uważał się za prawdziwego rewolucjonistę i rzeczywiście dokonał przewrotu w sztuce realistycznej, manipulując dynamicznymi połączeniami ujęć nakręconych w różnych miejscach po to, aby ukazać na ekranie „prawdziwe oblicza rewolucyjnego wrzenia”.

Szczegółowej klasyfikacji połączeń montażowych umożliwiających poszerzenie przestrzeni filmowej dokonał Siemion Timoszenko (*Iskusstwo kino i montaż filma*, 1926). W swoim poradniku dla reżyserów przedstawił metody ułatwiające usunięcie

zbytecznego materiału za pomocą zmiany miejsca akcji (zob. MONTAŻ). Jeśli to samo miejsce jest ukazywane wielokrotnie, to zgodnie z poczuciem upływającego czasu, zbliżając się do końca opowieści, należy coraz rzadziej korzystać z planów ogólnych, które je ukazują. Należy natomiast skupić uwagę widzów na planach pierwszych (czyli bliskich), ponieważ wywołują one napięcie spowodowane zestawianiem elementów i szczegółów akcji toczącej się w znanym miejscu. Timoszenkę, podobnie jak Wiertowa, fascynowały przede wszystkim ujęcia przedstawiające ludzi i krajobrazy powołane do „życia” na ekranie dzięki różnym technikom montażu. W odróżnieniu jednak od twórcy **Kino-Oka** (1924) traktował on rytm montażowy, wywołujący dynamiczną zmianę planów i miejsc, czyli różne wielkości zmian przestrzennych, na równi z innymi rytmami (zob. RYTM).

Najwięcej uwag o przestrzeni, ale dopiero w latach trzydziestych i zawsze na marginesie rozważań dotyczących innego tematu, spośród wszystkich twórców radzieckich sformułował Eisenstein, który zaliczał X muzę do sztuk plastycznych i traktował ją jako najdoskonalszy artystyczny produkt długotrwałej ewolucji świadomości wzrokowej. Za odkrywcę artystycznej przestrzeni filmowej uważał Georges’a Méliès’go, czemu dał wyraz w przedmowie do książki zatytułowanej *Technika zdjęć kombinowanych* (także w pracy pt. *Oszybka Georga Melie*, 1933). W kinie fabularnym szczególnie cenił tradycyjne metody kształtowania płaskiej przestrzeni, takie jak proporcja i „złoty podział” (*O strojeniji wieszczey*, 1939; *Jeszcze raz o strojeniji wieszczey*, 1940).

Eisenstein był zafascynowany twórczą „nieobojętnością” człowieka i popularyzował taką postawę, opisując własne eksperymenty z przestrzenią filmową (*Nierawnoduszna natura. Izbrannyje proizwiedienija*, 1946–1947, tekst ma podtytuł *Muzyka pejzażu i losy montażowego kontrapunktu na nowym etapie rozwoju*), która – w jego przekonaniu – powinna wzorować się na kompozycji plastycznej opartej na określonej perspektywie, zauważalnej osi pionowej i wyraźnej osi poziomej, na centralnej symetrii oraz grze barw, linii, punktów i form geometrycznych. W programie kursu reżyserii pisał, że „prawidłowa ilustracja ruchu – to nie fotografia, lecz rysunek”, i dowodził, że plastyczna dramaturgia „rysunku ekranowego” warunkuje dramaturgię akcji oraz umożliwia dokonanie wyrazistej charakterystyki człowieka, przedmiotu, a także tła. W jednym ze swoich wczesnych artykułów artysta opisywał **Dyskobola**, zwracając uwagę na fazy ruchu, w jakich znajdują się poszczególne części ciała wyrzeźbionej postaci. Później wielokrotnie stosował tę metodę w swojej twórczości. Na przykład w **Pancerniku Potiomkinie** (1925), w scenie przedstawiającej marynarza tłukącego talerz, zmontował ruchy bohatera sfilmowane z różnych punktów widzenia w kilku ujęciach, co pozwoliło mu z dużą ekspresją wyrazić wzrastający gniew postaci ekranowej. Dokładnie powtórzył ten schemat dramaturgiczny w **Październiku** (1927), w sekwencji przedstawiającej „ożywienie” kamiennego lwa. Przez wiele lat doskonalił plastyczną dramaturgię „rysunku”, która zawsze nadawała przestrzeni filmowej funkcję psychologiczną. Eisenstein pragnął bowiem zbadać i najpełniej pokazać na ekranie zachowania ludzi we wzajemnych

stosunkach z otaczającym ich światem i sądził, że powtarzanie jednej sytuacji w różnych wariantach przestrzennych przynosi najbardziej pożądane rezultaty. Ostatecznie twórca uzależnił jednak procesy subiektywizacji przestrzeni ekranowej od montażu skojarzeniowego i za kategorię nadrzędną w jej kształtowaniu uznał „czas intelektualny” (zob. CZAS).

Radzieckie teorie montażu stały się źródłem inspiracji dla przedstawicieli kierunków, orientacji i poetyk akcentujących estetyczne funkcje przestrzeni oraz dla morfologicznych, językowych, semiotycznych i antropologicznych koncepcji filmu. Ostro krytykowali je natomiast zwolennicy realizmu filmowego.

Jednocześnie z rozwojem teorii montażu powstawały koncepcje radzieckich formalistów, którzy nie negowali estetycznych wartości przestrzeni ekranowej, ale największy nacisk kładli na jej strukturowanie w akcie twórczym i w procesie odbioru. Borys Eichenbaum uznał stosunki czasoprzestrzenne za podstawowy związek znaczeniowy (*Problemy kinostylistyki*, 1926). Jego zdaniem widzowie nie powinni zauważać ruchu kadrów. Porównywał pasywną przestrzeń teatralną, opartą na „synchronizacji” wejść i wyjść aktora (na scenę i ze sceny), z dynamiczną przestrzenią filmową, powstającą przede wszystkim dzięki swobodnym „przejściom” aktora z jednego miejsca do drugiego, i twierdził, że przestrzeń w kinie ma mniejsze znaczenie tematyczne, wzrasta natomiast jej funkcja stylistyczna (nazywana również syntaktyczną), która określa montaż fraz filmowych (całostek montażowych stanowiących zorganizowany pod względem rytmicznym i semantycznym fragment utworu), ponieważ wrażenie zamkniętej całości osiąga się dzięki ciągłości stosunków czasoprzestrzennych. Uważał, że najlepszym akcentem, który zamyka całość znaczeniową, jest zbliżenie. Jurij Tynianow również traktował przestrzeń ekranową jako konstrukcję powstającą według zasad ruchu skokowego, która nie stwarza fizycznej reprodukcji ruchu, ale tylko jego wyobrażenie znaczeniowe (*Ob osnovach kino*, 1926).

Takie samo założenie przyjął Roman Jakobson, który dowodził, że w kinie rzeczy zamieniają się w znaki na zasadzie *pars pro toto* (*Upadek filma?*, 1933). Film zestawia bowiem fragmenty przedmiotów różnej wielkości oraz fragmenty przestrzeni i czasu o różnej wielkości, zmienia ich proporcje i zestawia te fragmenty według podobieństwa lub kontrastu, czyli konstruuje świat w kategoriach metonimii lub metafory (zob. METAFORA).

Najbardziej szczegółową i wszechstronną koncepcję przestrzeni filmowej przedstawił w latach trzydziestych Jan Mukařovský, sytuując to zagadnienie w obszarze noetyki (teorii poznania) filmu (*K estetice filmu*, 1933). Analizując przestrzeń ekranową, czeski teoretyk dokonał podsumowania dotychczasowych osiągnięć teorii X muzy, wskazał na podobieństwo między filmem i malarstwem oraz na różnice między sceną teatru a obrazem kinematograficznym. W jego przekonaniu aktor teatralny jako żywy człowiek odcina się od martwej scenerii, podczas gdy na ekranie, podobnie jak w malarstwie, poszczególne obrazy aktora są tylko składnikami całego wyświeczonego obrazu. Dlatego termin „naturašczyk” zaproponowany przez

radzieckich reżyserów, określa właściwie sytuację analogiczną do sytuacji malarzkiego modelu.

W dalszej części swoich rozważań Mukařovský opisał relacje między przestrzenią filmową a iluzyjną przestrzenią obrazu. Ta druga stanowi podstawę przestrzeni filmowej. Jej iluzję otrzymuje się za pomocą wszystkich środków malarskich, mimo różnic w charakterze perspektywy, ale też w sposób niedostępny innym sztukom. Czysto filmowe możliwości potęgowania tego złudzenia polegają m.in. na odwróceniu normalnego postrzegania iluzji głębi w odniesieniu do przestrzeni obrazowej (wychodzenie z głębi obrazu na plan pierwszy), jak w malarstwie barokowym, oraz na wzmacnianiu iluzji przestrzeni przez spojrzenie z dołu lub z góry (z perspektywy żabiej lub z lotu ptaka), czyli na przekształcaniu widzenia poziomego w widzenie pionowe. Typowymi środkami technicznymi pozwalającymi osiągnąć takie rezultaty są kierunek gestu, kierunek ruchu lub aktualizacja kierunku spojrzenia. Zdaniem Mukařovský'ego nawet jazda kamery prowadząca spojrzenie widza jak gdyby w głąb obrazu stanowi tylko odmianę odwrócenia głębi przestrzeni, która w innych wariantach jest w pełni dostępna malarstwu.

Nową i oryginalną właściwością sztuki filmowej jest przestrzeń uzyskana dzięki zmianie ujęcia, tzn. za pomocą przemieszczenia przestrzennego, powstającego w wyniku zmiany pola widzenia obiektu lub umiejscowienia kamery w przestrzeni. W tym wypadku złudzenie jest prawie całkowite, ponieważ odbiorca przemieszczenie przestrzenne odczytuje jako przemieszczenie samego siebie. Mukařovský nazwał ten zabieg „wrzucaniem widza w akcję (zbliżaniem do akcji)”, a rezultat określał jako przestrzeń widzianą lub odczuwaną „od środka”, którą można uzyskać tylko za pomocą montażu filmowego (np. widz może „znaleźć się” nawet pod kołami samochodu). Przestrzenna sugestywność wzmagająca napięcie opiera się w kinie przede wszystkim na cząstkowości obrazu, który pojawia się jako wycinek w trójwymiarowej przestrzeni odczuwanej przez widza przed obrazem i po jego bokach; przy czym gdy na ekranie pojawia się detal, wtedy nie znika świadomość „obrazowości” i widzowie nie przenoszą jego rozmiarów do rzeczywistości poza obrazem. Natomiast w następujących po sobie ujęciach przestrzeń ukazywana jest jako ślad ruchomych obrazów. Mukařovský zauważył, że możliwość symultanicznego istnienia przestrzeni pojawiła się dopiero wraz z narodzinami dźwięku, ponieważ duże znaczenie zyskała pozaobrazowa lokalizacja dźwięku. Powstawanie przestrzeni filmowej porównywał z budowaniem zdania złożonego z wyrazów, które dopiero w całości nabiera sensu, i dlatego proponował, aby nie mówić o przestrzeni specyficznie filmowej ani o iluzji, ale o przestrzeni znaczeniowej.

Znaczeniowy charakter przestrzeni filmowej najbliższy jest przestrzeni charakterystycznej dla poezji epickiej, która operuje m.in. zmianą, detalem i panoramowaniem. Za tym podobieństwem przemawia – przeprowadzona przez Mukařovský'ego – analogia między filmem i ilustracją, w której dominują detale, ale o innej jednak wielkości. Wielkości w poezji i ilustracji nie mają rozmiarów (w tym sensie,

iz brakuje w nich skali wielkości), funkcjonują jako czyste znaczenia. Znakiem przestrzeni filmowej jest jednak ujęcie dwuwymiarowe, co decyduje o tym, że cechuje ją mniejsza dawka czystej znaczeniowości. Przestrzeń filmowa nie jest więc w kinie trwała, a jej zmienność ma swoje źródło przede wszystkim w różnicy między zmianą miejsca akcji a zmianą ujęć w tej samej przestrzeni. Pierwsze przejście narusza całość następstwa przestrzeni, drugie tego nie czyni. Akcję można więc zmieniać za pomocą skoku (zestawienia dwóch różnych kadrów), wolnego przesunięcia (ściemnienia lub przenikania) i przerzutu (metafory filmowej, anakolutu lub dźwięku). W kinie dźwiękowym dominują przesunięcia i przerzuty, eliminuje się natomiast cięcia montażowe zmieniające miejsca akcji. W kinie niemym również napisy stanowiły źródło – dozowanych przez reżysera – napięć, które zmuszały widza do szczególnej uwagi. Napięcie tego typu może być czasami jedynym nośnikiem dynamiki całego filmu, dynamiki fabuły (powstają wówczas filmy bez tradycyjnej fabuły), która przekształca się jakby w samo znaczenie i daje się streścić w jednym zdaniu. „Jeśli więc fabuła – pisał Mukařovský – jest znaczeniem, i to znaczeniem realizującym się sukcesywnie, to w rezultacie w filmie fabularnym koegzystują dwie linie znaczeniowe: przestrzeń i fabuła. Ich wzajemny stosunek jest widoczny bez względu na to, czy reżyser go uwzględni, czy też nie.” (EF, s. 114). Tok fabularny staje się więc podstawowym ciągiem znaczeniowym, podczas gdy tok przestrzenny stanowi element dyferencyjny i w konsekwencji przestrzeń jest wyznaczana przez fabułę (zob. też FABUŁA). Czasami jednak dzięki deformacji ta hierarchia może zostać zachwiana, a proces odwrócony, ponieważ skala możliwości między obu skrajnościami jest bogata.

Szczegółowego opisu technik umożliwiających tworzenie nowych przestrzeni i czasów oraz mających ogromny znaczeniotwórczy potencjał dokonał Béla Balázs w swoich kolejnych pracach (*Der Geist des Films*, 1930; *Filmkultúra*, 1947). Na uwagę zasługują jednak przede wszystkim jego refleksje dotyczące poszerzania przestrzeni ekranowej za pomocą dźwięku i barwy, ponieważ ta problematyka nie została wnikliwie zbadana przez innych teoretyków. Nawet w słynnym *Oświadczeniu* S. Eisensteina, W. Pudowkina i G. Aleksandrowa z 1928 roku nie było żadnych informacji na ten temat. Balázs dostrzegł w dźwięku barwę, charakter i specyfikę przestrzeni: „[...] widzianą przestrzeń – pisał – będziemy wtedy uważali za rzeczywistość, jeśli posiada ona również swoje brzmienie. Brzmienie to nadaje jej głębię przestrzenną.” (WP, s. 199). Szczególnie interesowały go sposoby sugerowania istnienia przestrzeni niewidzialnej na ekranie, która jednak za pomocą dźwięku może stać się właściwym miejscem akcji. Trafnie zauważał również, że barwa nadaje obrazom filmowym głębię i perspektywę. Dzięki kolorom bowiem można wyraźniej rozróżnić przedmioty znajdujące się w tle. Ponadto wraz z pojawieniem się barwy nastąpił renesans kina plastycznego i filmu rysunkowego, które mają szerokie możliwości stylizacji przestrzeni ekranowej. Balázs opisał eksperymenty, jakich dokonał Abel Gance. Polegały one na rozszerzaniu płaszczyzny projekcyjnej. Twórca *Napoleona* (1927) po raz pierwszy zastosował trójdzielny ekran i poliwizję

(prototyp późniejszej cineramy), co stwarzało nowe „możliwości posługiwania się monumentalnym efektem i myślowym kontrapunktem” (WP, s. 245).

Na inne aspekty przestrzennej ekspresji w kinie zwrócił uwagę Ervin Panofsky, pisząc o dynamizacji obrazu ekranowego i spacializacji czasu, które mają swoje źródła w utożsamianiu oczu widza z „ruchomym” obiektywem kamery (*Style and Medium in the Motion Picture*, 1934). Intensyfikacja nigdy nie może być jednak pełna, ponieważ montażowe przejścia przestrzenne i triki (takie jak zdjęcia zwolnione lub przyśpieszone) pozwalają w kinie działać „duchom pozbawionym ciała”, ale zapewniają ogromne bogactwo tematów przestrzennych (autor wymieniał m.in. mgłę, zadymkę śnieżną i eksperymenty naukowe).

Najmniej zdecydowane stanowisko wobec kategorii przestrzeni zajął Rudolf Arnheim, psycholog, który w swojej pierwszej książce pisał o filmie jako sztuce, co jednak oznaczało odrzucenie przez niego wielu możliwości kreatywnych, jakie dawała twórcom ekranowa fotografia (*Film als Kunst*, 1933). Arnheim zwracał się do reżyserów z apelem, który zawierał wyraźną sprzeczność: zalecał im respektowanie praw rzeczywistości i jednocześnie odchodzenie od dosłowności świata materialnego. Nie rozwiązał tego problemu również w swojej najważniejszej pracy, zatytułowanej *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye* (1956), w której m.in. sformułował swoje ostateczne wnioski dotyczące zagadnienia przestrzeni filmowej. Wyróżnił trzy stadia przestrzeni ekranowej: bieg linii, dwuwymiarowość i trójwymiarowość, ale szczególne zainteresowanie wykazywał ostatnią możliwością. Jego zdaniem przestrzeń trójwymiarowa zapewnia całkowitą swobodę, a poza te trzy wymiary wyobraźnia wzrokowa już nie sięga i tylko konstrukcja intelektualna zdolna byłaby rozszerzyć jej zakres, co i tak właśnie czynili twórcy kina awangardowego. Arnheim jednak nie przywiązywał większego znaczenia do awangardowych eksperymentów, ponieważ naruszały one istotę medium filmowego, które powinno odzwierciedlać przestrzeń trójwymiarową, ograniczoną ramą przestrzeni ekranu. Zgodnie z tradycyjną estetyką ramy ekranu kadrujące określony obszar rzeczywistości stanowiły granicę, której nie należało przekraczać w sposób demonstracyjny.

Arnheim szczegółowo omówił m.in. problem linii i konturu, figury i tła, poziomy głębi, ramy i okna, głębię przez nakładanie, przezroczystość, zniekształcenia tworzące przestrzeń, gradienty tworzące głębie, konwergencje przestrzeni, źródła perspektywy centralnej, rzut wierny i niewierny, przestrzeń w kształcie ostrosłupa, symbolikę świata zogniskowanego oraz „igranie” z regułami przedstawiania przestrzeni w sztukach wizualnych. Większość z przytoczonych przez niego twierdzeń odnosiła się również do kinematografu. Według Arnheima w sztukach tradycyjnych trzeci wymiar można tworzyć dwójako: nachylając się, czyli uciekając z płaszczyzny frontalnej (perspektywy), albo nabierając krągłości, czyli uzyskując wolumen. Innymi słowy, aby wyrazić głębię, należy deformować i zmieniać wielkości, kształty i odległości przestrzenne, co jest pogwałceniem dwuwymiarowego tworzywa i przedmiotów na obrazie. Autor zgadzał się z twierdzeniem André Bazina, zwolennika realizmu przestrzennego, iż perspektywa była „grzechem pierworodnym malar-

stwa zachodnioeuropejskiego”. Uważał, że dążenie sztuk tradycyjnych do wyrażenia prawdy o świecie rzeczywistym najlepiej udało się zrealizować w kinie przede wszystkim za pomocą odmiany perspektywy izometrycznej, która jednoczy trójwymiarową przestrzeń obrazu dzięki ujmowaniu całej materii i treści w zespoły linii równoległych pojawiających się z jednej strony, biegnących przez obraz po przekątnej i znikających na drugim krańcu. Oczywiście, tych świetlnych linii nie widać na ekranie. Generalnie jednak obrazy filmowe wynikają z ogólnych reguł perspektywy centralnej, ponieważ w ten sposób przekształca się beczasową symultaniczność przestrzeni w zdarzenie czasowe, czyli w ukierunkowane następstwo wypadków. Ta perspektywa opiera się na sprzeczności, na opozycji centralności i nieskończoności, co pozwala przedstawić świat w procesie stawania się.

Stadium przejściowe między perspektywą izometryczną a centralną ilustruje malarstwo kubistów, którzy dążyli do ukazywania zderzeń, przeciwieństw oraz wzajemnych sprzeczności. Aby podkreślić, że przedmioty i ludzie wielostronnie nakładają się na siebie, poszczególne jednostki „prześwitują” przez inne albo rozplývają się w neutralnych tłach obrazów kubistycznych. Według Arnheima właśnie taki efekt psychologiczny wykorzystuje twórca wtedy, gdy chce przedstawić nieciągłość przestrzeni. Czyni to najczęściej za pomocą przenikania lub innych środków technicznych, które wprowadzają przeskoki do przestrzeni jednorodnej i uporządkowanej. Poszczególne jednostki poddane symultaniczności przestrzennej mogą następować kolejno po sobie i tak najczęściej dzieje się na ekranie, ale mogą również wzajemnie sobie przeczyć, a nawet obalać swoje prawa.

Arnheim analizował również zjawisko głębi ekranu, traktując je jako efekt przestrzeni ostrostupowej, jako efekt kompresji. Używając obiektywów o krótkiej ogniskowej o silnym zakrzywieniu, Orson Welles mógł objąć z małej odległości większe pole widzenia, co wytworzyło ostre gradienty (wielkości charakteryzujące kierunek) między pierwszym planem a tłem i w rezultacie powstało jak gdyby „barokowe napięcie” w obrazach przedstawiających postaci gwałtownie malejące lub rosnące podczas oddalania się od kamery albo podchodzenia do niej. Rzutowanie powidoku również umożliwia wywołanie silnego wrażenia głębi.

Wszystkie odmiany perspektywy stosują także twórcy filmów animowanych, w których wierność wobec świata fizycznego nie odgrywa decydującej roli. W charakterze przykładu przytoczył Arnheim scenę ukazującą mały rozszerzający się krążek, która została zrealizowana za pomocą przekształcania rzutowego gradientu wielkości w gradient oddalenia. Jego zasadnicza teza brzmiała: w kinie, podobnie jak w malarstwie, zachodzi analogia do rzeczywistości i ona wywołuje iluzję przestrzenną, co oznacza, że kino osiąga taki sam rezultat artystyczny jak malarstwo. Reżyserzy operują bielą i czernią oraz konwencjami świetlnymi, dlatego w kinie można otrzymać to, co otrzymują malarze, czyli „cenny sens materii”.

Do tradycyjnej, malarsko pojmowanej przestrzeni wcześniej niż Arnheim odwoływali się również Paul Rotha i Carlo Ludovico Ragghianti, ale ich koncepcje nie wywarły większego wpływu na dalszy rozwój teorii filmu. Zdaniem Rothy

przestrzeń ekranowa ma charakter postimpresjonistyczny, ponieważ opiera się na harmonii osiągniętej za pomocą techniki zdjęciowej i montażu (*The Film Till Now. A Survey of the Cinema*, 1930). Pisząc o „zdjęciu”, twórca filmów dokumentalnych miał na myśli dostosowanie światła i ruchu oraz kreowanie obrazów wizualnych dramatycznie podbudowanych kreacją obrazów psychologicznych. Ragghianti, mimo iż z różnych przyczyn zwalczał poglądy Arnheima i Rothy, zajmował podobne stanowisko w sprawie przestrzeni filmowej, dowodząc, że kinematograf wychwytuje przede wszystkim walory przestrzeni plastycznej i organizuje je w szereg czasowy (*Cinematografo rigoroso*, 1933; *Cinema arte figurativa*, 1957). Koherencja czasu i przestrzeni jest walorem nieodzownym, bo konstruktywnym, stanowiącym podstawę wszystkich reguł formalnych filmu. Tym regułem Ragghianti nie poświęcał jednak większej uwagi. Przestrzeń traktował wyłącznie jako obszar symboliczny, który jest wyrazem ekspresji uobecniającej intuicję artysty. Według niego w przestrzeni filmowej nigdy nie występują potocznie przyjmowane praktyczne lub optyczne wyznaczniki, jest ona bowiem zawsze zindywidualizowana, a tym samym konkretna (jednostkowa) i określona jako element konstrukcji estetycznej.

Wyróżnikiem większości teorii filmu stało się określanie zjawisk przestrzennych za pomocą terminów plastycznych, takich jak „rama”, „perspektywa”, „światłocień”, „linia”, „plan”, „kompozycja przestrzenna kadru”. Prace wspomnianych badaczy, a zwłaszcza ogłaszane drukiem w latach czterdziestych i pięćdziesiątych studia filmologów francuskich, którzy zagadnienie przestrzeni analizowali przede wszystkim z perspektywy odbiorcy, pozwoliły następnym pokoleniom teoretyków posługiwać się tymi pojęciami w sposób mniej niż dotąd metaforyczny, a bardziej precyzyjny i operacyjny.

Etienne Souriau wyróżniał przestrzeń filmową istniejącą w „formie pierwszego stopnia” i w „formie drugiego stopnia” (*Nature et limites des contributions positives de l'esthetique á la filmologie*, 1947; *La structure de l'universe filmique et le vocabulaire de la filmologie*, 1951). Na pierwszą składają się proporcje światła i cieni, konfiguracje powstające według pewnych dyspozycji formalnych, kontrasty wymierne lub niewymierne, kompozycje oparte na osiach albo liniach, przewaga linii prostych lub krzywych itd.; na drugą – morfologiczny układ postaci lub przedmiotów, ich bryłowość, głębia, trzeci wymiar itd. Obydwie formy wchodzi w co najmniej pięć typów wzajemnych korelacji: w związek zestawienia lub koegzystencji, stosunek podporządkowania, harmonii, kontrastu i natury symbolicznej (zob. FORMA).

Porównując film z teatrem, Souriau twierdził, że stylizacja roli, gestu i mimiki jest uwarunkowana dynamiczną i jednorodną przestrzenią filmową. Z jednorodności przestrzennej bowiem wynika jednorodność egzystencjalna, oparta na regule powszechnej animacji, na dramaturgicznej funkcji detalu i zamianie człowieka w tło lub detal. Zdaniem Souriau istnieje stała strukturalna różnica między tym, co jest percypowane, a tym, co jest wyobrażone. Właśnie na tę różnicę wskazują dwa rodzaje przestrzeni:

- przestrzeń ekranowa, która operuje światłem i ciemnością, formami i zjawiskami widzialnymi,
- przestrzeń diegetyczna, którą konstryuuje myśl odbiorcy.

Henri Wallon wyróżniał natomiast trzy rodzaje przestrzeni, które są trzema współczynnikami percepcji (*L'acte perceptif et le cinéma*, 1953):

- przestrzeń projekcji, czyli ekran (*espace de projection*),
- przestrzeń imaginacyjną akcji filmowej (*espace figure*),
- przestrzeń realną sali kinowej (*espace ambiante*).

W szkicu pt. *Le caractère de réalité des projections cinématographiques* (1948) Albert Michotte van den Berck opisał z kolei zjawisko tzw. efektu ekranu, które występuje w życiu i jest typowe dla kina. Opiera się ono na ruchu przesłony wizualnej, na wchodzeniu do innej przestrzeni i na przesuwaniu kierunku wzroku. Jego zdaniem ten efekt gwarantuje egzystencjalną ciągłość rzeczom przedstawianym na ekranie. Autor wskazał również na specyficzną rolę zagęszczonego cienia, który pojawia się na ekranie i sprawia, że przedmioty wydają się masywniejsze, a także materialne.

Pierre Francastel w artykule *Espace et illusion* (1948) dowodził, że film różni się od literatury i muzyki, ponieważ podobnie jak plastyka opiera się przede wszystkim na przestrzeni. Wizja filmowa jest jednak wizją pomyślaną, a nie prawdziwą i dlatego film może być wyjątkowym instrumentem badań nad wielorodnością przestrzeni percypowanej oraz ewolucją perspektywy. Jean Tribut w *La peinture et le film* (1952) twierdził natomiast, że kino nie kontynuuje dążenia sztuk plastycznych do odzwierciedlania ruchu. Z plastyką dzieli charakter percepcji, ponieważ percepcja kinematograficzna zawsze dąży do zamknięcia. Dlatego identyczne są optyczne warunki kompozycji obrazu filmowego i malarskiego. Uwaga widza koncentruje się głównie na środku kadru. Linie poziome nadają ujęciu charakter spokojny i statyczny, linie pionowe – dynamiczny, a linie skośne, zależne od kątów kadru, mają podsuwać sugestie psychologiczne. Tribut dowodził, że przestrzeń filmowa jest warunkiem wzrostu ekspresji filmowej opartej na skrótach, które przypominają techniki stosowane w malarstwie barokowym, pełnym dynamizmu i zmiennych punktów widzenia.

René Zazzo w *Espace, mouvement et cinémascope* (1954) za najważniejszy problem związany z percepcją filmu uważał z kolei rozumienie jego treści, zdeterminowanej czasoprzestrzenną relatywnością narracji. Wizja odbiorcy jest wizją psychologiczną i dlatego perspektywa, którą posługuje się film, nie może być geometryczna, ale również musi być psychologiczna. Ruchy kamery i zabiegi montażowe wyrażają przede wszystkim ruchliwość odbiorczej wizji psychologicznej (ideizacji), konstytuującej dyskurs przez swoisty sposób opanowywania, wykorzystywania oraz przekształcania ram przestrzeni i czasu. W tych granicach – poddających się jeszcze kodyfikacji – reżyser stara się osiągnąć największą spontaniczność.

Filmolodzy nawiązywali również do fenomenologicznych koncepcji zjawiska ekranowego. Między innymi w 1947 roku Alphonse de Waelhens pisał o technikach

filmowych tworzących totalną irrealność fenomenów ruchowych, które cechuje brak horyzontu, co odbiera poczucie wszystkich relacji przestrzennych i perspektywicznych m.in. dlatego, że nie możemy pochylić się nad postaciami i rzeczami (*Mouvement, mystère, horizon au cinéma* 1947). W filmie zbliżenie odbiera nam tę możliwość i staje się irrealną, autonomiczną kreacją świata. Waehlens zwracał również uwagę na unieruchomienie i wyobcowanie barwy spowodowane jej zmiennością, nawet przy zmianie horyzontów i perspektywy. Największe możliwości zagęszczania ekspresji przestrzennej miał jego zdaniem film czarno-biały.

W tym samym roku opublikował swój drugi szkic o X muzie polski filozof, uczeń Edmunda Husserla, Roman Ingarden (*Le temps, l'espace et le sentiment de réalité*). Twierdził on, że przestrzeń filmowa związana jest z przestrzenią rzeczywistą i uporządkowana przez przedmioty w niej się znajdujące. Jej elementy ulegają licznym przemianom i zmieniają swe konfiguracje. Na ekranie toczy się więc swoista gra rozmaicie rozmieszczonych w przestrzeni brył i gra pustych przestrzeni. Opiera się ona na muzycznej rytmice, ponieważ ujawnia akcenty dzielące czas i zarysowujące miejsca przez kierunki orientacji, linie, płaszczyzny podziału itd. Ta właśnie rytmika doprowadza do zbliżenia przestrzeni filmowej i przestrzeni konkretnej. Tylko film może konkretną przestrzeń pokazać efektywnie i rozwinąć w sposób widoczny całe cykle jej różnego upostaciowania, ponieważ jest tworem artystycznym, który sytuuje się na pograniczu wielu sztuk, co pozwala mu organicznie powiązać różnorodne składniki w jedną całość, zawsze bliską rzeczywistości.

Swoistą summą refleksji fenomenologicznej nad kinem była opublikowana w 1990 roku książka Łukasza Plesnara pt. *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*. Autor wyróżniał w niej elementy składowe czasoprzestrzeni. Na użytek swoich rozważań przyjął definicję przestrzeni stosowaną przez filozofów reprezentujących umiarkowany monizm zdarzeniowy. Zgodnie z nią „przestrzeń jest strukturą relacyjną, której uniwersum stanowi zbiór zdarzeń fizycznych, a charakterystykę – relacja kolokacji na tym zbiorze określona. Zdarzenia fizyczne są oczywiście traktowane jako indywidua (w sensie ontologicznym), a więc jako obiekty niedefiniowalne. Relacja kolokacji natomiast jest zwrotna, symetryczna i przechodnia, a co za tym idzie – równoważnościowa. Dzieli przeto – w myśl zasady abstrakcji – zbiór zdarzeń na klasy abstrakcji, zwane punktami przestrzennymi.” (SI, s. 156). Plesnar wyodrębnił trzy warstwy przestrzeni ekranowej. Najniższy poziom wewnętrznej integracji ma przestrzeń przedstawiona I stopnia, będąca sumą zbiorów punktów przestrzennych konstytuowanych przez wszystkie ujęcia utworu filmowego, która powstaje dzięki kreacyjnej funkcji montażu według zasady symultaniczności i montażu według zasady rozłączności. Przestrzeń przedstawiona II stopnia włącza w swój obręb przestrzeń I stopnia, ale zawiera również tzw. przestrzeń pozaekranową, czyli przestrzeń, której istnienie jest tylko sugerowane, domniemywane. Proces jej sugerowania dokonuje się dzięki istnieniu ram obrazu filmowego, ruchom kamery, zmianom ujęć, pozaobrazowej lokalizacji dźwięku, działaniu obiektów przedstawionych i komentarzowi. W ramach warstwy przedstawionej filmu

nad tą przestrzenią nadbudowuje się przestrzeń przedstawiona III stopnia wzbogacona jeszcze tzw. przestrzenią ewokowaną, reprezentowaną przez fakty językowe, takie jak wypowiedzi postaci, prezentowane na ekranie teksty gazetowe, listy, śpiewane piosenki *etc.*

Wracając do filmologii, należy zauważyć, że w jej obrębie, oprócz badań psychologicznych, socjologicznych i fenomenologicznych, powstały również pierwsze teorie onirycznej przestrzeni filmowej, w których zwracano uwagę na jej podobieństwo z poczuciem przemieszczania się, jakiego doznaje człowiek we śnie. Między innymi Jean-Jacques Rinieri uwydatnił podobieństwa między filmem i obrazami sennymi, opierając się na założeniu o realnym „przestrzennym istnieniu” scen powstających w świecie wyobraźni sennej (*L'impression de réalité et les phénomènes de croyance*, 1953). Problemem tym interesowała się również Susan Langer, pisząc o przestrzennych właściwościach snu wyrażanych przez kierunki, odległości i tematy, które nigdy nie są określone wobec żadnej totalnej przestrzeni (*A Note on Film*, 1953). Właściwości te odnoszą się jedynie do iluzyjnej i znikającej przestrzeni filmowej. Dla amerykańskiej badaczki film nie jest dziełem sztuki plastycznej, lecz poetycką prezentacją, która w odbiorze pobudza – tak jak sen – wszystkie ludzkie zmysły. Według niej film zachowuje, a nawet wytwarza ciągłość percepcji emocjonalnej właśnie dzięki płynącemu czasowi i płynącej przestrzeni.

Koncepcje Balázsa, Arnheima, filmologów oraz ich kontynuatorów, odwoływały się do genezy i dziedzictwa kina oraz wskazywały na jego specyfikę i w dużym stopniu zacierały podział na sztukę, w której dominuje albo ekspresja przestrzenna, albo realizm przestrzenny. Od tego czasu teoretycy na ogół nadal zwracali uwagę na istnienie tych obydwu tendencji w rozwoju kina, ale wyrażali przekonanie, że jego prawdziwy charakter kształtuje się między tymi skrajnościami. Dokonywali formalizacji, strukturalizacji oraz szczegółowych opisów istoty zjawiska ekranowego i jego funkcji estetycznej po to, aby wyeksponować zakres możliwości kreowania przestrzeni i sposobów jej percypowania. Interesowało ich przede wszystkim podejście reżysera filmowego do medium, ale nie starali się już narzucać artystom wypracowanych przez siebie reguł twórczych, podkreślając, że istota medium filmowego jest zmienna.

Takie stanowisko zajmował m.in. Jean Mitry, który traktował film jako kategoriaalny zbiór zmiennych geometrycznych, złożony z „nieskończonej” ilości kadrów i planów (*Esthétique et psychologie du cinéma*, t. I – 1963, t. II – 1965). Przestrzeń filmowa – podobnie jak cały utwór ekranowy – jest swoistą formą w ruchu, wcześniej nie ustrukturuowaną, a dopiero strukturującą przedstawiany świat. Wytwarza ona rytm, który nie jest sumą rytmu przestrzennego i czasowego, lecz funkcją współrzędnych rytmicznych przestrzeni oraz czasu i on właśnie odgrywa najważniejszą rolę w procesie odbioru. Dynamika filmowego zbioru zmiennych geometrycznych powstaje dzięki zasadzie, którą francuski teoretyk nazwał arytmetyczną kompozycją trwania.

Mitry rozstrzygnął w zasadzie spór, jaki toczyli zwolennicy filmowego realizmu przestrzennego z teoretykami bardziej tolerancyjnymi wobec fikcji. Zwolennicy

pierwszego stanowiska właśnie pod koniec lat pięćdziesiątych przypuścili zdecydowany atak na kino kreacyjne. Mitry w dużej mierze zakwestionował poglądy André Bazina i Siegfrieda Kracauera, które zresztą w najbliższych latach nie wytrzymały konfrontacji z twórczą praktyką.

Dla Bazina przestrzeń filmowa była kategorią estetyczną, ale wykazującą specyficzne właściwości naturalnego obrazu świata (*Ontologie et langage*, 1958). Rama obrazu malarskiego zamyka – twierdził on – mikrokosmos, który różni się od świata rzeczywistego swym charakterem oraz istotą. Rama fotografii i ekranu zaś, w przeciwieństwie do malarstwa, ma w sobie coś z istnienia modelu i to otwiera kinu drogę do procesu tworzenia naturalnej rzeczywistości. Dlatego zamiast zastępować jedno istnienie innym, kino powinno odzwierciedlać rzeczywistość. Bazin kwestionował lojalność metody montażu wobec istoty filmu, ponieważ czyni ona z reżysera „łowcę nie osiągnającego wszechstronności przestrzeni”. Sprzeciwiał się montażowi jawnemu i malarskiej kompozycji kadru, dowodząc, że niszczą one naturalny model przestrzeni. Zaskakujący jest jednak fakt, że jako przykłady mające potwierdzać jego tezy przytaczał oprócz filmów Ericha von Stroheima, Davida Griffitha i Orsona Wellesa również *Nosferatu* (1922) i *Wschód słońca* (1927), ekspresjonistyczne dzieła Friedricha Murnaua. Zdaniem Bazina niemiecki twórca nie przywiązywał dużego znaczenia do czasu, ale interesował się przede wszystkim przestrzenią dramatyczną. Montaż nie odgrywał w jego utworach decydującej roli, a kompozycja kadrów nie była wzorowana na malarstwie, w niczym bowiem nie uzupełniała ani nie deformowała rzeczywistości przedstawionej, umożliwiała natomiast widzom śledzenie i analizowanie jej głębszej natury. Zasadę inscenizacji stosowaną przez Murnaua uważał Bazin za bardzo prostą, ponieważ opierała się ona na umieszczaniu scen i epizodów w jednym ujęciu, a to jest – jego zdaniem – podstawowym kryterium realizmu filmowego. Za drugie kryterium uznawał „pojednanie” między obrazem i dźwiękiem, charakterystyczne dla filmów Williama Wylera, Johna Forda i Marcela Carné. W czasie bowiem oglądania ich dzieł widz ma wrażenie, że obcuje ze sztuką, a dokładniej, ze sztuką „klasyczną”, która odzyskała w formie filmowej swą dawną, doskonałą równowagę. Za najwybitniejsze osiągnięcia kinematograficznego realizmu uważał filmy Jeana Renoira i Wellesa, w których – dzięki zastosowaniu przysłoniętego obiektywu – wyeliminowana została nieostrość tylnych planów.

Bazin z uznaniem wyrażał się o reżyserach wierzących w rzeczywistość, którzy zastępowali montaż jawny licznymi panoramami i wejściami kamery w pole widzenia (*Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme*, 1962). Cenił metodę charakterystyczną dla włoskiego neorealizmu, opartą na przekonaniu o konieczności poszanowania ciągłości przestrzeni dramatycznej i jej trwania, ponieważ dzięki temu inscenizacja nabiera cech dokładnego planu sytuacyjnego, w którym przedmiot się znajduje, w stosunku do postaci umieszczonej w takim miejscu, że widzowi nie może umknąć jego znaczenie. Montaż ujawniłby je w ciągu kolejnych ujęć. Twórcy

nie powinni odnosić się z obojętnością do tego, czy inscenizowane wydarzenie jest analizowane fragmentarycznie (czyli montażowo), czy przedstawione w całej swej fizycznej jednolitości. Bazin akceptował oczywiście różne eksperymenty, np. kondensację czasu lub stylizację pejzażu, ale tylko wtedy, gdy były one środkami służącymi osiągnięciu realizmu przestrzennego. Nie akceptował uciekania się w tym celu do trików filmowych.

Podobne stanowisko zajmował Siegfried Kracauer, który uważał, że film ma wyraźne preferencje do nieinscenizowanego przedstawiania otaczającego człowieka świata widzialnego (*Theory of Film*, 1960). Jego zdaniem obrazy ekranowe powinny się trzymać powierzchni rzeczy. Ich ramy są bowiem granicami prowizorycznymi, a ich treść odsyła do treści istniejących poza ekranem. Ich struktura zaś oznacza coś, czego ogarnąć nie można, mianowicie fizyczne istnienie. Bracia Lumière ustalili właściwą domenę kina i ich kontynuatorów Kracauer cenił najbardziej. Ostro krytykował natomiast zjawisko złudzenia ciągłości przestrzennej wywoływane przez tradycyjny montaż. Dowodził, że bardziej „naturalne” jest powiększanie zjawisk przestrzennych za pomocą zbliżenia niż operowanie jakimś interwałem czasowym. Realizator ma do wyboru pięć dróg umożliwiających mu naturalne poruszanie się po *continuum* fizycznej egzystencji:

- ogarnianie jego rozległych przestrzeni,
- sugerowanie tego *continuum* (łączenie przypadkowości ze związkami przyczynowymi),
- zatrzymywanie się na jednym obiekcie, co pozwala wyobrazić sobie jego wielorakie znaczenie,
- odtwarzanie niezliczonych doświadczeń człowieka związanych z jednym, najważniejszym w jego życiu momentem,
- odrzucanie treści i zastępowanie ich rytmem.

Kracauer traktował więc film nie tylko jako rejestratora materialnej rzeczywistości, ale również jako odkrywcę jej obrazów; obrazów, których człowiek nie widzi w normalnej percepcji. Wielokrotnie podkreślał, że skomplikowane struktury przestrzenne i czasowe należy przedstawić, ale tylko za pomocą filmowych technik i chwytów, które są zgodne z naturą kina. Na tym stwierdzeniu Kracauer poprzestawał. W swoich pracach, nastawionych przede wszystkim na polemikę z kinem awangardowym, nie przedstawił oryginalnych spostrzeżeń na temat przestrzeni filmowej. Akceptował tylko taką przestrzeń, w której nad związkami formalnymi przeważają jej związki z rzeczywistością fizyczną. Uważał, że film powinien odewnać się od innych sztuk.

Podsumowania osiągnięć obydwu orientacji dominujących w teorii filmu dokonali, wcześniej niż Mitry, ale na podstawie innych kryteriów, badacze o nastawieniu gramatyczno-językowym. Próbowali oni stworzyć poetyki i retoryki filmu, ale nie opowiadali się po żadnej stronie sporu toczącego przez „realistów” i „ekspresjonistów”. Wyodrębnili, sklasyfikowali i scharakteryzowali wszystkie znane dotąd triki i techniki służące do odzwierciedlania oraz przekształcania na

ekranie przestrzeni, ujawniając jednocześnie ogromny potencjał medium filmowego w tym zakresie.

Raymond J. Spottiswoode opublikował swoją książkę pt. *A Grammar of the Film* w 1935 roku, a więc jeszcze przed atakiem największych obrońców realizmu na kino montażowe. Wszystkie formy filmowe, w tym również formę przestrzenną, dzielił on na realistyczne i nierealistyczne, paralelne i kontrastowe, twierdząc, że każda z nich może być prawidłowo stosowana kontrapunktowo lub niekontrapunktowo.

Metody zagęszczania przestrzeni szczegółowo opisał Renato May w *Linguaggio del film* (1947). Szczególną uwagę zwrócił na najczęściej stosowane techniki, takie jak pochylenie kadru, kąty widzenia kamery (perspektywy), oraz kompozycje w rodzaju trójkąta i po przekątnej. Wskazał również na duże możliwości, jakie w procesie deformowania przestrzeni stwarza stosowanie obiektywów szerokokątnych, normalnych, długoogniskowych i teleobiektywów (transfokacji – zabiegu operatorskiego, polegającego na dokonaniu w jednym nieprzerwanym ujęciu płynnej zmiany ogniskowej obiektywu, a wraz z nią zmniejszenia lub poszerzenia pola widzenia kamery). Za wyznacznik filmowej przestrzeni, oprócz kształtu i ruchu przedstawionych obiektów, uznał odległość, a zwłaszcza jej odmianę „pozorną”, uzależnioną od chwytów technicznych i od „wewnętrznego” stosunku elementów, wytwarzanego w kadrze przede wszystkim przez plany. Jeśli nie można odkryć zmiany wymiarów, to oznacza, że na tym właśnie polega efekt filmowy. Zdaniem Maya bowiem kompozycja kadru może mieć charakter narracyjny lub dramatyczny i może się opierać na „decentralizowaniu” postaci oraz przedmiotów. Zazwyczaj kompozycję przestrzenną w sposób bardzo wyrazisty determinują oświetlenie i triki zdjęciowe, takie jak lustra, dorysówki (miniaturowe plansze z pomniejszonym obrazem fragmentu dekoracji, połączone z dekoracją o normalnych rozmiarach i dające perspektywiczne złudzenie realnie istniejącego obiektu), domakietki (małe trójwymiarowe fragmenty dekoracji, umieszczone tuż przed kamerą, które wywołują na ekranie perspektywiczne złudzenie rzeczywistości), czas odbity, tylna projekcja (czyli reprojekcja – zdjęcia kombinowane, łączące w jedną całość rzutowany na ekran z przodu, z boku lub z tyłu obraz uprzednio sfilmowanego ruchomego tła oraz scenę przedstawiającą zdarzenie, które rozgrywa się na pierwszym planie), metoda transparentna Dunninga i zdjęcia poklatkowe (rejestrowanie w danym momencie tylko jednego kadru, przedstawiającego rysunek modelu lub fazy ruchu przedmiotu naturalnego; identyczne filmowanie rysunku, fazy i modelu, ale na różnych klatkach).

May wyrażał przekonanie, że tylko montaż poprawny pod względem technicznym pozwala ukazać ciągłość przestrzenną, tzn. że dzięki niemu widz odnosi wrażenie ciągłości. Jej zerwanie najczęściej spowodowane bywa powiększeniem lub pomniejszeniem, czyli momentami, w których kamera nie zmienia pozycji, ale zmienia objętość planów, tj. postać i kształt przestrzeni. Popularnym skokiem montażowym jest również kontrplan, który zawsze wywołuje w widzu poczucie obe-

ności kamery. Innymi słowy, charakter przestrzeni filmowej zależy przede wszystkim od ustawienia kamery (subiektywnego lub obiektywnego) i od rodzaju narracji (montażu – subiektywnego lub obiektywnego).

Za bardzo oryginalne rozwiązanie przestrzenne uważał May tzw. ustawienia przyległe, które polegają na zestawieniu ujęć w ten sposób, że jedno z nich wydaje się przestrzenną kontynuacją drugiego. Ponadto zwracał uwagę na dużą rolę, jaką w tworzeniu przestrzeni artystycznej odgrywają korespondujące i symetryczne ustawienia kamery oraz przebitki (ujęcia wmontowywane do głównego ujęcia danej sceny po to, aby ukazać w bliższym planie fragment tego, co zostało skadrowane w ujęciu podstawowym), i dodawał, że wszystkie zabiegi reżysera, zarówno wtedy, gdy odnoszą się do realistycznej wizji świata, jak i wówczas gdy opierają się na środkach psychologicznych sugestii, służą do jednoczesnego kreowania czasu i przestrzeni. Przestrzeń ekranowa, podobnie jak czas, jest umowna i dzieli się na percypowaną oraz przypuszczalną. Pierwsza ukazana jest na ekranie w sposób względnie obiektywny za pomocą figury montażowej i mieści się w granicach ujęcia. W każdym innym przypadku przestrzeń wychodzi poza granice kadru, do strefy, której nie można dokładnie określić. Tego typu ujęcia przestrzeni łączą się ze sobą w „strefie nieoznaczoności” i dlatego widz odbiera je jako „przypuszczalne”. Podążając tropem wskazanym przez Arnheima, May dokonał podziału stosunków przestrzennych, jako zależnych od charakteru sceny i scenerii, a nie od montażu. Wyodrębnił ujęcia, które należą do tej samej scenerii i ta przynależność jest zaakcentowana, należące do tej samej sceny (zwykle decyduje o tym jedność czasu) i wyraźnie uwolnione od wszelkiego uzależnienia przestrzennego. Zaznaczał, że taki podział ma wyłącznie charakter praktyczny i ilustruje jedną z wielu możliwych metod klasyfikacji materiału montażowego.

Z estetyką filmu bardziej związana była gramatyka Jerzego Płażewskiego, który zwracał uwagę na dialektyczny charakter przestrzeni filmowej (*Język filmu*, 1961). Kino korzysta bowiem z przywileju konstruowania własnej przestrzeni, która zachowuje pozorne, zwykle fałszywe, podobieństwo do przestrzeni realnej. Jego zdaniem temporalizacja przestrzeni umożliwia wywoływanie poczucia jej jednorodności, a ujawniony widzowi przeskok przestrzenny likwiduje upływ czasu. Dialektyka przestrzeni filmowej opiera się więc na opozycjach: realność – konstruktywność oraz jednorodność – niejednorodność. One decydują o tym, że przestrzeń jest wielostronnym i giętkim środkiem wyrazu.

Płażewski wyróżnił trzy historyczne, które ilustrują różne podejścia do przestrzeni filmowej:

- teatralne pojmowanie przestrzeni przez Méliès'go i twórców filmu *d'art*, które ujawniało jej płaskość i statyczność;
- montażowe konstruowanie przestrzeni, nazwane przez Płażewskiego konstruowaniem psychologicznym, które było charakterystyczne dla kina lat dwudziestych i trzydziestych;

- akcję prowadzoną w głąb obrazu ekranowego – technikę zapoczątkowaną w neo-realizmie, dla którego rękojmię wiarygodności stanowiły „opisowe” ruchy kamery, ustalające rzeczywiste stosunki przestrzenne.

Dopiero na trzecim etapie rozwoju kina przestrzeń uzyskała samodzielne walory dramatyczne. Autor twierdził, że organizowanie efektów przestrzennych ma na celu określanie przede wszystkim: lokalizacji (opis miejsca akcji przez obraz, dialog lub inne efekty dźwiękowe), topografii (przejrzysty plan miejsca akcji, rezultatów ruchu, np. wykres na mapie, szyldy, tablice drogowe), zwężenia przestrzeni (np. przez subiektywne odczucia bohatera i kondensację akcji dramatycznej) i poszerzanie przestrzeni (przedstawianie przestrzeni otwartej, np. za pomocą dźwięku).

Noël Burch, jeden z ostatnich gramatyków, wyróżniał natomiast trzy rodzaje artykulacji przestrzennej:

- polegający na zachowaniu ciągłości w sposób podobny do tego, w jakim utrzymuje się ciągłość czasową w danym filmie;
- wyrażający nieciągłość, najczęściej dzięki zastosowaniu elipsy (eliminowanie pośrednich faz opowiadania przy jednoczesnym zachowaniu spójności akcji i przedstawienia filmowego);
- sugerujący nieciągłość w wyniku odwracania czasu (*Praxis du Cinéma*, 1969).

Wszystkie artykulacje muszą się jednak opierać na zasadach harmonizowania linii wzroku i kierunku. Wraz z rozwojem technik umożliwiających dzielenie akcji na ujęcia i sekwencje coraz bardziej zaczęła dominować w kinie tendencja do osłabiania ciągłości przestrzennej. Jego zdaniem strukturę współczesnego filmu tworzy się za pomocą piętnastu połączeń montażowych, które bardzo mocno powiązane są z treścią narracyjną. Kombinacje różnych sposobów artykułowania dwóch ujęć umożliwiają tworzenie nowych rozwiązań formalnych, dzięki którym film staje się sztuką.

W rozdziale zatytułowanym „*Nana*” albo dwa rodzaje przestrzeni Burch uznał Jeana Renoira za artystę, który w nowatorski sposób tworzył filmową przestrzeń pozakadrową. Według autora przestrzeń ta dzieli się na sześć segmentów: cztery z nich są określane przez wszystkie ramy ekranu, piąty dotyczy przestrzeni istniejącej poza kamerą, a szósty, którego granica znajduje się tuż za horyzontem, obejmuje całą przestrzeń istniejącą za dekoracją. Renoir wywoływał poczucie istnienia przestrzeni pozaekranowej za pomocą wchodzenia do i wychodzenia z kadru (zwłaszcza przez wyjścia po przekątnej) oraz dzięki stosowaniu kadrów pustych (zasłanianie obiektywu itp.). Rytm *Nany* (1926) opierał się właśnie na takich „wejściach” i „wyjściach”. Reżyser wykorzystywał również spojrzenia postaci kierowane poza ekran i kadrował bohaterów w ten sposób, aby jakaś część ich sylwetki znajdowała się za krawędzią ekranu. Renoir był więc pierwszym artystą, który zrozumiał, że przestrzeń pozaekranowa odznacza się egzystencją tonowaną i chwiejną. Według Burcha świadczą o tym m.in. ujęcia przedstawiające rękę, wsuwającą się z zewnątrz do przestrzeni ekranowej. Reszta postaci znajdowała się poza kadrem, dlatego też przestrzeń zewnętrzna była wyraźniej „obecna”, niż byłaby wówczas, gdyby w kadrze od razu pojawiła się cała postać.

Burch dzielił przestrzeń pozaekranową na wymaginowaną i konkretną. W przypadku gdy po ujęciu następuje kontrujęcie (kadr wykonany pod kątem przeciwnym w stosunku do tego, z którego wykonany został kadr poprzedni), wymaginowana przestrzeń staje się bardziej konkretna. Na tym polega dialektyka, która kryje w sobie wiele możliwości ekspresyjnych, dramaturgicznych i estetycznych. Jest ona obecna w każdym filmie, ale tylko niektórzy twórcy czerpią z niej środki, które wspierają strukturę artystyczną całego utworu. Po premierze **Nany** przestrzeń pozaekranowa stała się bardzo popularnym filmowym środkiem wyrazu. Do ekstremum doprowadził tę zasadę Nicholas Ray w filmie pt. **Oni żyją w nocy** (1949), umieszczając wszystkie sceny brutalne poza kadrem, ale pierwszym artystą, który w całość pełnił docenił wartość i napięcie „pustego ekranu”, okazał się Yasujiro Ozu. Dla Burcha mistrzami bogatej „orkiestracji” przestrzeni ekranowej i pozaekranowej byli Robert Bresson i Michelangelo Antonioni, twórcy, którzy korzystali również z warstwy dźwiękowej filmu i z różnych innych technik umożliwiających przedłużanie wychodzenia postaci z ekranu (np. unieruchamiając kamerę). Z reguły w filmach eksponujących istnienie przestrzeni pozaekranowej występuje ograniczona liczba ruchów kamery.

Od połowy lat pięćdziesiątych teoretycy filmu szczególnie interesowali się zagadnieniem artystycznej modyfikacji przestrzeni ekranowej. Z lawiny prac poświęconych tej tematyce na uwagę zasługują te, które wykraczają poza schemat wywodów mających charakter sprawozdania z lektury tekstów autorstwa poprzednich pokoleń badaczy i proponują nowe spojrzenie na ten aspekt kina oraz prezentują nowe techniki badania utworu filmowego i komunikacji audiowizualnej. Niewątpliwie nowy rozdział w teorii X muzy otworzyły prace Edgara Morina, który czerpał inspiracje z antropologii kultury (*Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 1958). Uważał on, że wszechobecność kamery filmowej, jej docieranie nawet tam, gdzie nigdy nie mogło dotrzeć ludzkie oko, wywołuje metamorfozę czasu i przestrzeni. Fascynował go optyczny efekt wszechobecności, który polega na przedstawianiu metamorfozy przedmiotów. Widz się nie porusza, ale przedmioty na ekranie przechodzą swoistą ewolucję: przechodzą od rozmiarów mikroskopowych do makroskopowych. Film fantastyczny, oparty na fikcji i kreacji, różni się od kina realistycznego, reprodukującego rzeczywistość, tym, że umożliwia widzowi zauważenie tej metamorfozy. W kinie realistycznym odbiorcy ulegają jej, nie zdając sobie z tego sprawy. Związek między metamorfozą jawną i utajoną najlepiej wyraża rozjaśnienie, ponieważ komponuje ono przestrzeń w taki sposób, w jaki zaciemnienie komponuje czas. Rozjaśnienie zachowuje ponadto charakter dawnej magii oraz wywołuje wrażenie snu. Przeobrażenie przestrzeni doprowadza widzów do uniwersum magicznej metamorfozy i ukazuje im płynność wszechświata.

Płynność rzeczywistości przedstawionej w obrazach ekranowych interesowała również Alicję Helman, ale ujmowała ją ona w kategoriach morfologiczno-strukturalnych, pisząc o organizacji rytmu w filmie oraz o charakterze struktur filmowych wykazujących skłonność do integracji i kompleksowości (*O dziele fil-*

nowym, 1970). Autorka przyjęła za Gisèle Brelet tezę głoszącą, że w filmie nie dominuje ani czasowość, ani przestrzenność. Jest on czasoprzestrzenny i w procesie analizy nie należy tego fenomenu rozpatrywać oddzielnie. Dlatego opisując przenikanie się czasu i przestrzeni, skoncentrowała się ona na charakterystyce sposobów uprzestrzenniania przebiegów czasowych. Pojęcie przestrzeni (za Györgyem Kepesem) związała Helman z pojęciem rytmu (zob. RYTM). Zwraçała uwagę na prawa selekcji, które decydują o organizacji czasoprzestrzeni, na możliwości wprowadzania pewnego porządku zewnętrznego do dzieła oraz na sposoby uwypuklenia porządku znajdującego się już w materiale filmowym. Jej zdaniem podstawowym celem analizy jest wskazywanie rytmów naturalnych i artystycznych, które rozszczepiają lub zespalają walory czasowe i przestrzenne, przy czym należy pamiętać, że intensyfikacja rytmów filmowych jest również sprawą ich funkcjonalności plastycznej i dramaturgicznej, a także stanowi przede wszystkim rezultat inwencji oraz pomysłowości twórców.

Dbalność autorki o maksymalną adekwatność opisu względem badanego przedmiotu, czyli nierozłączne traktowanie przestrzeni i czasu w procesie analizy, stała się regułą w analizie semiotycznej. Chociaż nie powstała semiotyka przestrzeni filmowej, to jednak badacze reprezentujący tę orientację znacznie poszerzyli wiedzę na ten temat. Wizualno-dźwiękowe zespoły cech, które odzwierciedlają na ekranie odległości istniejące w rzeczywistości, ich konkretyzacje artystyczne i formy symboliczne na wielu poziomach „wielkiej syntagmatyki” filmu sytuował Christian Metz, twierdząc, że funkcje poziomów ograniczają się do organizowania czasoprzestrzennej logiki poszczególnych sekwencji i całości narracji filmowej (*Langage et cinéma*, 1971; zob. GRAMATYKA). Z kolei Emilio Garroni przyjął założenie, że semantyzacja struktur przestrzennych dokonuje się wyłącznie dzięki immanentnej obecności kodu słownego, i zwracał uwagę przede wszystkim na treści wizualnego przedstawienia (*Semiotica ed estetica*, 1968). Umberto Eco, inny wybitny przedstawiciel teorii semiotycznej, traktował przestrzenność jako jedną z wielu cech ikoniczności, która przejawia się w działaniu wielu systemów i kształtuje charakter dziewięciu wyróżnionych przez niego kodów (*La struttura assente*, 1968; zob. KOD). Natomiast Gianfranco Bettetini, współtwórca semiotyki pragmatycznej, uważał, że bezużyteczne jest poszukiwanie reguł dla zinstytucjonalizowanego systemu filmowego, ponieważ każdy komunikat ekranowy ustanawia własne reguły gramatyczne, co gwarantuje niepowtarzalność jego strukturom przestrzennym i czasowym (*L'Indice del realismo*, 1971; *Produzione del senso e messa in scena*, 1975). Najbliżej morfologicznej analizy Alicji Helman sytuowały się wykresy systemów obejmujące włączenia i wyłączenia „tworów przestrzennoczasowych”, stanowiące podstawę teorii styków filmowych Piera Paola Pasoliniego (*Empirismo eretico*, 1972; zob. MONTAŻ).

Radykalną krytykę tezy Bazina o ontologicznym realizmie przestrzeni filmowej odnaleźć można w francuskim piśmiennictwie lat siedemdziesiątych, reprezentującym nurt krytyki ideologicznej (zob. IDEOLOGIA). Jean-Louis Comolli akceptuje

tezę sformułowaną wcześniej przez Marcellina Pleyneta i Jeana-Louisa Baudry'ego, że optyczne właściwości fotograficznego obiektywu (a więc także obiektywu kamery) są równoznaczne z monokularną technologią wyrastającą bezpośrednio z ideologii burżuazyjnej, czego konsekwencją jest obecność ideologicznego przekazu w obrazie filmowym (*Technique et idéologie: caméra, perspective, profondeur de champ*, 1971–1972). Baudry podkreślał, że kamera jest aparatem, który produkuje „widzialne” w zgodzie z monokularnym systemem perspektywy rządzącej reprezentacją przestrzeni, implikując „hegemonię oka”, ideologię widzialnego, utożsamianą przez niego z zachodnią tradycją logocentryczną, sytuującą ludzkie oko w centrum systemu przedstawiania po to, by wykluczyć inny system (*Cinéma: effect idéologiques produits par l'appareil de base*, 1970).

Opierając się na tych ogólnych stwierdzeniach, Comolli dowodził, że fikcyjna przestrzeń filmowa produkuje ideologiczny efekt podmiotu, który nadaje jej cechy koherencji. Nie jest ona zatem obiektywna i wieloznaczna, jak postrzega ją Bazin, lecz raczej ideologiczna.

Głębia ostrości, która dla Bazina była nieodwracalnym wypełnieniem realistycznego przeznaczenia kina, ponieważ pozwalała „objawić się” immanentnej wieloznaczności rzeczywistości, stanowi dla Comollego pretekst ujawniający wzajemną grę ideologii i techniki, jako że przedstawienie przestrzeni produkowane na płaskiej powierzchni ekranu dzięki operowaniu głębią ostrości jest podobne do tej konstruowanej przez perspektywę *quattrocenta* z iluzją trzeciego wymiaru. Pojedyncze, scentralizowane oko obiektywu kamery powoduje, że głębia ostrości obrazu jest organizowana wokół prostopadłej do powierzchni ekranu osi, korespondującej z „centralnym promieniem” Albertiego, przypisującego – jak wiadomo – widza ściśle określone punktowemu widzenia. Dla Comollego głębia ostrości nie jest tylko oznaką podporządkowania się obrazu kinowego kodowi perspektywy wraz z historycznymi i ideologicznymi determinantami określającymi go w sposób konieczny, ale stanowi jednocześnie dowód na to, że ideologiczny instrument kina jest sam produkowany wewnątrz tego kodu i systemu reprezentacji, uzupełniając, doskonaląc i przewyższając go zarazem. Nie przypadkiem bowiem obraz kinowy od samego początku reprezentował żądanie głębi, której możliwość uzyskania dyktował i narzucał optyczny instrument produkujący obraz.

Comolli w gruncie rzeczy powtarza jednak to samo linearnie ujęcie historii filmu, które proponuje Bazin, zastępując wymogiem ideologii wymóg realizmu i czyniąc z niego główną siłę napędową procesu rozwojowego kina. Comolli, podobnie jak Bazin, zrównuje kino z fotografią i malarstwem, zakładając, że cel każdej z nich sprowadza się do reprodukcji i potwierdzania ideologii jako rzeczywistości, która maskuje ślady swej konstrukcji ideologicznej i nie uwzględnia tego, że dominująca ideologia nie jest ideologią totalną.

Inny aspekt poglądów Bazina na zagadnienie przestrzeni filmowej zakwestionował Pascal Bonitzer (*Hors-champ: un espace en défaut*, 1971/1972). Twierdził on, że wyposażenie powierzchni ekranu w fikcyjną głębię jest automatycznym dzia-

łaniem ideologicznym, które zaczyna się już na samym początku oglądania filmu. Głębia ta denotuje rzeczywistość wewnątrz fikcji i rzeczywistość samej fikcji, stając się podstawą tego, co zostało określone mianem „wrażenie realności”. Wrażenie to jednak, z samej swej istoty, oddziałuje na widza – paradoksalnie – także za pośrednictwem zawartego w nim swoistego rodzaju „braku”, którego zasadniczym źródłem jest materialna natura filmowej fikcji – system projekcji, ekran, czyli ogólnie – struktura widowiska filmowego. Mówiąc najprościej, ekran nie pokazuje nam „wszystkiego”; wręcz odwrotnie, coś przed nami także ukrywa. Ta nieobecność, ten brak zaznacza się na dwóch poziomach: w diachronii (przejścia między kolejnymi ujęciami) i synchronii (obszar poza ramą kadru).

Bazin przestrzeń poza kadrem traktował zawsze jako część *continuum* rzeczywistości, które ekran ujawnia jak okno lub lustro (wydzielenie fragmentu przestrzeni potwierdza jej ciągłość i nieskończoność). Natomiast Bonitzer skłonny jest tę relację interpretować w sposób odmienny, ujmując ją za Burchem w aspekcie dialektyki formy filmowej. Opiera się on także na jego rozróżnieniu na przestrzeń ekranową i pozaekranową. Ta druga stanowi dlań najpierw metonimiczny rejon przestrzeni ekranowej, której jest ekstensją i wyobrażonym wsparciem, przemieszczający jednocześnie środek ciężkości sceny rozgrywającej się na obszarze ekranu. Przestrzeń ta może więc istnieć jedynie jako rezultat pewnego rodzaju przemieszczenia, może zatem być pojmowana jako wymiar czasu i ruchu. Może się on stać przestrzenią ekranową jako rezultat wzajemnej gry zawartej w frazie ujęcie – przeciwujęcie, stosowanych panoram i odpowiedniego użycia dźwięku. Zdaniem Bonitzera przestrzeń pozakadrowa ma charakter wyobrazeniowy, zawsze bowiem jakaś jej część, mimo że może być ona transformowana w przestrzeń ekranową, faktycznie pozostaje poza ramami kadru i sceny. Nie ma zatem – zakładanej przez Burcha – możliwości całkowitego przechodzenia wyobrażonej przestrzeni pozaekranowej w konkretną przestrzeń ekranową. Przejście to odbywa się wskutek zastosowania określonych środków, takich jak fraza ujęcie – przeciwujęcie, co w dalszym ciągu pozostawia tę przestrzeń wyobrażoną, czy też raczej fikcyjną. W ten sposób przewyżczony jest lęk przed nieciągłością przestrzenną, która gwarantuje Bazinowski realizm filmowy, ale jednocześnie w zabiegach potwierdzających przestrzeń przez zestawianie jej fragmentów ukryty zostaje proces produkcji filmu. Naturalizowana w ten sposób przestrzeń staje się obszarem swobodnej cyrkulacji metafor. Metaforyczny charakter tej przestrzeni stanowi rezultat radykalnego aktu wykluczenia (wykluczenia materialności sceny filmowej) i wyposażenia owej wykluczonej przestrzeni w fikcyjną realność umożliwiającą ciągłość tej, która uwidacznia się w polu widzenia. Na przykładzie relacji konstruowanych między tymi dwoma typami przestrzeni można dostrzec niezwykle wyraźnie, iż wszystko w procesie produkcji filmu zmierza ku zamazaniu *simulacrum* przedstawieniowego. Osiągane w ten sposób wrażenie rzeczywistości jest „ideologicznym kamieniem węgielnym” tego systemu, w którym wartości ciągłości, zrozumiałości i homogeniczności zajmują miejsce centralne. Wewnątrz tego systemu rzeczywistość oznacza uwolnienie od sprzeczności. Tak

więc zasada materialnego podziału sceny jest systematycznie zaciemniana i błędnie rozpoznawana w kinie burżuazyjnym. Scena w tym typie kina, mimo że fragmentaryzowana, podlega jednocześnie stałej unifikacji. Scena klasyczna jest podzielona, ale w założeniu pomyślana jako kompletna we wszystkich swoich fragmentach.

Także Jean-Pierre Oudart rozważa zagadnienie transformacji, której podlega w kinie system przedstawiania zachodniego malarstwa, oraz problem wpisania w ten system podmiotu (*L'effect de réel*, 1971). Zwraca on uwagę na fakt, że figuratywna struktura, którą określa mianem efektu rzeczywistości (*effect de réalité*), stanowi produkt specyficznego kodu obrazowego. Przedstawianie zaś ustanawiane zgodnie z takim systemem figuratywnym, jako fikcja zawierająca widza, jest determinowane w swojej strukturze przestrzennej wpisaniem podmiotu w system figuratywny stworzony w epoce *quattrocenta*.

Kategorię przestrzeni rozważa on także, analizując artykulację kinematograficzną, którą określa mianem *suture* (*La Suture*, 1969; zob. SUTURE). Jest to jedno z pojęć psychoanalitycznej teorii filmu, zaproponowane przez J. A. Millera na oznaczenie relacji podmiotu do własnego dyskursu. Oudart korzysta z niego, by opisać szczególny typ relacji zachodzącej między spojrzeniem widza-podmiotu a łańcuchem filmowego dyskursu. Twierdzi on, że każdemu polu filmowemu towarzyszy pole nieobecne, które jest częściowo ujawniane w następującym kolejno ujęciu. Dany fragment przestrzeni pojawia się zawsze dwukrotnie: jako wizualne pole kadru i pole nieobecne, zajmujące przestrzeń poza kadrem. Konstruowanie luk przestrzennych oraz ich wypełnianie stanowią istotę artykulacji filmowej, nazwanej przez niego *suture*, która implikuje istnienie przestrzeni zajmowanej przez Nieobecnego, ujawnianej następnie jako obszar, w którym jest ktoś (lub coś) umiejscowiony. W ten właśnie sposób pole Nieobecnego okazuje się polem Wyobrażonego przestrzeni filmowej, a w rezultacie tej wymiany pojawia się *signifié*. W przekonaniu Oudarta to właśnie „dzięki przestrzeni kino rodzi się w porządku dyskursu” (PW, s. 31), a „Idealny łańcuch zszywanego (*suture*) dyskursu to ten, który zostaje wypowiedziany za pomocą figur nie odwołujących się dłużej do relacji ujęcie – przeciwyjęcie, lecz sygnalizujących potrzebę, dla której ów łańcuch w ogóle funkcjonuje – potrzebę artykulacji przestrzeni” (PW, s. 31). Oudart podkreśla symboliczną specyfikę nawet najprostszej przestrzeni filmowej, którą w swych minimalnych jednostkach ewokuje pole filmowe i pole Nieobecnego.

Do radzieckich teorii montażu i tradycyjnej estetyki X muzy nawiązywał natomiast Jurij Łotman (*Semiotika kino i problemi kinoestetiki*, 1973). Wyróżniał on przestrzeń ekranową i pozakadrową oraz realizm przestrzenny obrazu i przestrzenną ekspresję kadru. Pisał o walce, jaką prowadzą reżyserzy z ograniczeniami, mającymi swoje źródła w ramie ekranu i w tendencji kina do naśladowania rzeczywistości, oraz wyrażał opinię, że znakowa przestrzeń artystyczna staje się coraz bardziej dynamiczna, ponieważ same obrazy plastyczne, które ją wypełniają, aktywnie dążą do wyrwania się z granic tworzywa i języka filmowego. Jego zdaniem dynamizm zależy nie tylko od językowej natury przekazu audiowizualnego, ale

również od treści utworu, od zawartego w nim przesłania ideowego i temperamentu twórczego artysty. Za podstawowy środek umożliwiający wykraczanie poza ramę uznał Łotman zbliżenie, które pełni funkcję metonimii izomorficznej w odniesieniu do świata realnego. Przestrzeń można również powiększać dzięki ustawieniu osi akcji prostopadle do płaszczyzny ekranu, ukierunkowaniu jej w głąb niego oraz w rezultacie zastosowania montażu i głębi ostrości. Wszystkie próby wprowadzenia ekranu o zmiennej wielkości uznał radziecki teoretyk za przejaw ignorowania istoty kina.

Calvin Pryluck skoncentrował się z kolei na problemie rozumienia utworu ekranowego i opracował spójną koncepcję znaczenia w kinie oraz w telewizji (*Sources of Meaning in Motion Pictures and Television*, 1976; zob. GRAMATYKA). Amerykański badacz analizował elementy umożliwiające rozumienie filmu oraz sposoby, dzięki którym widzowie wnioskuje o znaczeniu danego obrazu lub następstwa obrazów. Uznał, że komunikacja obrazowa – w odróżnieniu od werbalnej – jest systemem indukcyjnym, a ograniczenia fizjologii percepcji decydują o płynności wszystkich konwencji (pozwalają na istnienie tylko *quasi*-konwencji) i dlatego manipulowanie zmiennymi kodowania nie przynosi stałych rezultatów. Jego zdaniem łamanie norm przestrzennych w kinie nie prowadzi do powstawania wypowiedzi „niegramatycznych” lub „błędnych”, ale wieloznacznych, paradoksalnych bądź wywołujących dezorientację przyczynową. Dzieje się tak dlatego, że reżyserzy tworzą szeregowo i wielostronne zestawienia obrazów, słów, muzyki i innych dźwięków, chociaż nie ma reguł określających, co można zestawiać. W rezultacie przestrzeń bliska, czyli przestrzeń danego miejsca, krzyżuje się swobodnie z przestrzenią rozszerzoną, czyli przestrzenią dowolnej liczby miejsc, i to pozwala korzystać z wszystkich logicznych możliwości czasoprzestrzennych w ramach pojedynczego zestawienia, a poza jego ramami stwarza okazje do stosowania różnych metod montażowych, które pozwalają zmieniać miejsca akcji lub ukazywać dwa miejsca na przemian. Poza tym różne dźwięki pomnażają bogate manipulacje czasem w obydwu przestrzeniach, a także wzbogacają system znakowy kina i telewizji.

W latach siedemdziesiątych oraz na początku następnego dziesięciolecia teoretycy próbowali najczęściej uogólniać i syntetyzować rezultaty dotychczasowych badań. W ich refleksjach dominowały dwa rodzaje analizy: estetyczna – oparta na wyróżnianiu odmian przestrzeni, zwykle obudowana bogatym komentarzem, i techniczna – polegająca na określaniu zasad organizacji przestrzeni. Pierwszy rodzaj analizy miał charakter bardziej impresyjny, drugi charakteryzował się zwięzłością i niemal matematyczną precyzją.

Do pierwszej grupy tekstów zaliczyć można prace Marca Verneta (*L'espace cinématographique*, 1975) i Henriego Agéla (*L'espace cinématographique*, 1978). Obydwaj teoretycy francuscy skupili uwagę na przestrzeni kadru, na którą składają się wyglądy rzeczy oraz relacje wizualne i akustyczne między nimi. Opisywali charakter przestrzeni komponowanej (wyobrażonej lub domniemywanej), prze-

strzeni, która swoje najbardziej znaczące komponenty ma poza kadrem, przestrzeni międzyujęciowej i przestrzeni symbolicznej (znakowej), istniejącej na poziomie znaczeniowym dzieła dzięki związkom wewnątrztekstowym (jednostkom utworu) i zewnątrztekstowym (tworzącym kontekst). Z kolei ewolucję wszystkich rodzajów przestrzeni, ze szczególnym uwzględnieniem techniki dźwiękowej, szczegółowo scharakteryzował Rick Altman w szkicu pt. *Sound Space* (1992).

Dźwiękowy aspekt przestrzeni filmowej jako pierwsza przeanalizowała dokładnie Mary Ann Doane (*The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, 1980). Wyróżniła ona trzy podstawowe typy przestrzeni:

- przestrzeń diegetyczną, nie mającą fizycznych ograniczeń, która jest przestrzenią potencjalną, charakteryzującą się zarówno słyszalnością, jak i widzialnością,
- widzialną przestrzeń ekranową o dających się zmierzyć parametrach,
- akustyczną przestrzeń sali projekcyjnej lub widowni, która – choć potencjalnie jest także widzialna – pozostaje wypełniona głównie dźwiękiem otaczającym widza, w przeciwieństwie do ograniczonego ramą obrazu.

W kinie klasycznym w zasadzie tylko pierwszy typ przestrzeni potwierdzają postaci filmowe, przy jednoczesnym zaprzeczaniu istnienia dwóch pozostałych. Tych trzech typów przestrzeni nic nie łączy poza samą praktyką sygnifikacyjną filmu wraz z instytucjonalizacją sali kinowej jako metaprzestrzeni, która wiąże je ze sobą, będąc miejscem, w którym rozwija się dyskurs kinowy.

Autorka szczegółowo analizowała funkcję głosu spoza kadru (*voice-off*) w konstruowaniu przestrzeni diegetycznej przez rozszerzanie jej poza ramy obrazu, a także odwoływanie się do koncepcji, wedle których odbiorca wykazuje szczególną podatność na tego rodzaju bodźce, czego dowodzi fakt, iż dla dziecka przestrzeń jest początkowo definiowana w kategoriach audialnych, a pierwszych rozróżnień również dokonuje na osi dźwiękowej: głos matki i głos ojca. Ponadto podkreśla ona, iż w procesach konstrukcji/halucynacji przestrzeni i ustanawiania relacji ciała do przestrzeni zasadniczą rolę odgrywa głos.

Jeszcze wcześniej kontynuatorami estetycznej tradycji badawczej byli autorzy, którzy rozpatrywali zagadnienie przestrzeni jako komponentu narracji filmowej (zob. NARRACJA). Głośnym echem w najnowszej teorii odbiły się przede wszystkim prace Stephena Heatha i Seymoura Chatmana.

Heath uwzględniał w swoich rozważaniach pozycję widza wobec pojedynczego obrazu i szeregu narracyjnego (*Narrative Space*, 1976). Kadr traktował jako konsekwencję ewolucji widzenia malarskiego, opartego na perspektywie centralnej, która oznacza wyobrażone miejsce widza, umożliwiające mu panowanie nad przestrzenią ekranu. Szczególnie interesował go jednak proces narratywizacji, czyli przekształcania przestrzeni w „miejsce akcji”, ponieważ uaktywnia on widza, narzucając mu różne punkty widzenia, które dzięki rozmaitym procedurom twórczym gwarantują spójność przestrzeni. Widz bowiem, mimo stałej pozycji, jaką zajmuje w sali kinowej, jest zawsze „w ruchu”. Jest wplątany w sieć zależności przestrzennych uwarunkowanych narratywizacją tekstu filmowego.

Chatman skupił uwagę na strukturze narracji i wyróżnił w niej m.in. elementy procesualne, rozwijające się w czasie, i elementy statyczne, usytuowane w nieograniczenie ruchliwej przestrzeni (*Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, 1978). Przyjmując za podstawę klasyfikacji zjawiska ekranowego zależność między przestrzenią i akcją, opisał pięć rodzajów przestrzeni: pragmatyczną, czyli wtórną w stosunku do akcji, symboliczną, nie znaczącą, mentalną i kalejdoskopową, opartą na długotrwałym przechodzeniu od rzeczywistości do świata wyobraźni. Chatman pogłębił swoje refleksje na ten temat w następnej książce, w której dokonał analizy trzech podstawowych rodzajów tekstów: narracyjnego, opisowego i perswazyjnego, uznając za kryterium podstawowe ich wymiary zewnętrzne (*Coming to Terms*, 1990). Zasadzie przyległości przestrzennej podporządkowane są teksty opisowe, w których może dojść do zawieszenia wewnętrznego czasu historii, ale – zdaniem autora – dochodzi do tego rzadko, właściwie tylko wtedy, gdy pojawia się stop-klatka. Za ideał filmowego tekstu opisowego uznał on utwory ekranowe Michelangela Antonioniego, który przedłużył czas trwania ujęć i filmuje świat „obok” akcji.

Edward Branigan interesował się również przestrzennym charakterem narracji zsubiektywizowanej (*The Spectator and Film Space. Two Theories*, 1981; *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subiectivity in Classical Film*, 1984). Narrację traktował on jako „usytuowanie widza względem przestrzeni”, natomiast subiektywizację – jako sytuację, w której „przestrzeń wytwarzana jest przez postać ze świata filmu”. W swojej ostatniej pracy wyróżnił pięć konstytutywnych składników przestrzennych frazy „kamery subiektywnej” i jeden składnik fakultatywny: postać (przedstawienie postaci postrzegającej), spojrzenie (postać sygnalizująca swoje zainteresowanie czymś poza kadrem), przejście (zazwyczaj montażowe sposoby tworzenia ciągłości między ujęciami), przestrzeń generowaną przez postać (kamera „w oczach” bohatera) i obiekt (obraz tego, na co patrzy postać) oraz dodatkowe informacje o postaci (np. dotyczące samopoczucia, stanu psychicznego). Każdy z tych składników ma sześć elementów (źródło, wizję, czas, ramę, obiekt i umysł), które pozwalają określić relacje zachodzące między kamerą subiektywną i konkretnym nadawcą. Na podstawie tego materiału Branigan obliczył, że w kinie istnieje dwadzieścia trybów narracyjnych: cztery bezosobowe i szesnaście zsubiektywizowanych. Wszystkie mają inne cechy przestrzenne.

Nową propozycję semiotycznego ujęcia zagadnienia przestrzeni filmowej przedstawił na początku lat osiemdziesiątych Jerry Lee Salvaggio. Postawił tezę, że komunikacja filmowa jest możliwa, ponieważ przestrzeń i czas konstytuują w filmowym opowiadaniu wtórny system modelujący (w rozumieniu Łotmana) lub inaczej – język, który składa się z dyskretnych jednostek czasoprzestrzennych, powiązanych w taki sposób, by powstał linearny system znaków dekodowanych w trakcie odbioru przez widza (*A Theory of Film Language*, 1980; zob. MONTAŻ). Jednostki te powiązane są ze sobą wedle reguł składni „języka” filmu, która jest różna od lingwistycznej, ale jej reguły są implicytnie znane realizatorowi filmu i widzowi. Według Salvaggia realizator filmowy prezentuje fikcyjną przestrzeń i czas za pośrednictwem kodów,

które są zgodne z regułami języka czasoprzestrzennego lub stanowią ich naruszenie. Proces ten określił jako przestrzenno-czasową sygnifikację. Dokonana przez niego analiza filmowego języka czasoprzestrzennego pozwoliła uchwycić najistotniejsze momenty jego ewolucji i procesu wykształcania się jego idiolektów. W języku filmowym wyróżnił on poziom *langue* i *parole*, na który składają się wskazówki i chwyt, za pomocą których oznaczane są określone lokalizacje i odcinki czasowe wewnątrz świata ekranowego. Wszystkie te elementy języka – kody, reguły, składnia i chwyt – tworzą normy. Indywidualne przypadki przekraczania norm, wywołujące w widzu wrażenie dezorientacji, wieloznaczności i paradoksalności, traktował Salvaggio jako idiolekty, które nie wykształciły jeszcze norm.

Całościowy model teoretyczny narracji filmowej próbował stworzyć David Bordwell (*Narration in the Fiction Film*, 1985; *Camera Movement and Cinematic Space*, 1991). Podważył on osiągnięcia teorii mimetycznych, które koncentrowały się na właściwościach odzwierciedlania rzeczywistości w tekstach narracyjnych. Między innymi odrzucił podobieństwa między filmem i malarstwem, twierdząc, że widz nie musi przyjmować punktu widzenia, jaki narzuca perspektywa centralna, a przestrzeń ekranu zależy od wielu zmiennych (rodzaju obiektu, oświetlenia, scenografii, kompozycji kadru i in.), a więc nie jest jednoznacznie ukierunkowana. Wskazał również błędne założenia, na jakich oparte zostały teorie diegetyczne, traktujące film jako akt wypowiedzi. Zdaniem Bordwella widz nie jest biernym odbiorcą filmu, czego próbowali dowieść autorzy tych teorii, ale ich aktywnym współtwórcą, który łączy jednostki tekstu, konstruując m.in. spójną przestrzeń akcji i świata przedstawionego. W swojej ostatniej pracy rozwinął tę myśl, analizując ewolucję „ruchomej kamery”, i opisał proces współtworzenia przez widza przestrzeni, którą oferuje mu telewizja i nowe media.

Według Bordwella przestrzeń stanowi jeden z trzech podsystemów formalnego systemu opowiadania filmowego, który zawiera się w formalnym systemie całego dzieła. Pierwszym z tych podsystemów jest łańcuch zdarzeń ujęty w relacje przyczynowo-skutkowe, drugim – czas. Przestrzeń filmowa buduje znaczącą relację między sjużetem a fabułą, podstawowymi kategoriami neoformalistycznego ujęcia problemów narracji. Uznając możliwość rozpatrywania przestrzeni ekranowej jako przestrzeni graficznej, czyli abstrakcyjnego układu kompozycyjnego i formalnego, Bordwell analizował ją głównie jednak jako „wyobrażeniową przestrzeń fikcyjną, »świat«, w którym wedle wskazówek narracji zachodzą wydarzenia fabuły” (NF, s. 107). Tę fikcyjną przestrzeń nazwał przestrzenią scenograficzną. Widz konstruuje ją na podstawie obrazowych i akustycznych wskazówek oraz wyposaża ją w głębię, rozciągłość, spójność i materialność. Wyróżnił trzy podstawowe typy wskazówek, które umożliwiają widzowi konstrukcję przestrzeni scenograficznej: przestrzeń ujęcia, przestrzeń montażową i przestrzeń dźwiękową. Pociągają one za sobą istnienie przestrzeni ekranowej i pozaekranowej. Większość wskazówek przestrzennych jest w procesie odbioru funkcjonalizowana wobec przyczynowo-skutkowego porządku wydarzeń i globalnej mapy kognitywnej świata filmowego.

Zależność schematu przestrzennego od narracyjnego interesowała także Edwarda Branigana w książce pt. *Narrative Comprehension and Film* (1992), w której zwracał uwagę na fakt, że osiąganie ciągłości narracyjnej jest bardzo często efektem naruszenia ciągłości przestrzeni w jej „fizykalnych” wymiarach, co widz w procesie percepcji pomija lub ignoruje. Nie istnieje zatem typ koniecznej relacji logicznej zależności między spójnością narracyjnej przestrzeni opowiadania filmowego i wizualnie manifestowaną przestrzenią ekranową. Rozważając relacje między przestrzenią ekranową w aspekcie jej graficznego uporządkowania a przestrzenią opowiadania, wyróżnił Branigan cztery zasadnicze jej typy:

- układ graficzny, który wzmacnia opowiadanie,
- wzór układu graficznego, który jest analogiczny do wzoru opowiadania,
- układ graficzny, który pozostaje niezależny od opowiadania,
- układ graficzny, który stanowi opozycję wobec opowiadania.

Istnienie tych typów relacji stanowi – jego zdaniem – dowód na to, że narracja oscyluje wokół możliwej do osiągnięcia równowagi między wymogami dwuwymiarowej przestrzeni ekranowej i trójwymiarowej przestrzeni świata filmowego opowiadania.

Problemy przestrzeni filmowej powiązał również z zagadnieniami narracji André Gardies w swej książce pt. *L'Espace au cinéma* (1993). Twierdzi on, że specyfika medium filmowego nakazuje uwzględnienie w istotniejszym stopniu kategorii przestrzeni, która dotychczas – w ślad za literackimi badaniami narratologicznymi – traktowana była jako drugorzędna. Ze względu na złożoność tej kategorii proponuje rozpatrywać ją w czterech różnych wymiarach i aspektach. Wyróżnia zatem przestrzeń kinową (jako fakt filmowy – *cinématographique*), ściśle powiązaną z istnieniem dyspozytywu, którego specyficzny układ przekształca widza będącego początkowo „podmiotem społecznym” w „podmiot oglądający”. Jednocześnie przestrzeń ta wyznacza wiele cech właściwych narracji filmowej.

Przestrzeń diegetyczna zależy – jeśli chodzi o jej sposób reprezentacji, organizację, odbiór i rozumienie – od warunków wyłaniania się i rozwijania samej *diegesis*, konstruowanej ostatecznie przez widza na mocy „umowy fikcyjnej”. Dane zaczerpnięte z filmu wpisują się w uprzednią wiedzę widza, na którą składa się codzienny świat ludzkich doświadczeń i świat wiedzy encyklopedycznej. Przestrzeń diegetyczną widz porządkuje i strukturuje na podstawie „danych”, jakich dostarcza film.

Szczegółowe rozważania dotyczące przestrzeni diegetycznej sytuuje Gardies w kontekście dokonanego przez Algirdasa Greimasa rozróżnienia na „obszar” (*l'étendue*) i „przestrzeń” (*l'espace*). „Obszar”, charakteryzujący się ciągłością i całkowitością, wypełniony przedmiotami naturalnymi i sztucznymi, z chwilą ukształtowania go i przetransformowania przez człowieka staje się „przestrzenią”, formą znaczącą. Z kolei przestrzeń artykułuje się za pośrednictwem „miejsca” (*lieu*), którego semantyczna ekspansywność przekracza obszar przestrzennego *signifié*. „Miejsce” jest – mówiąc metaforycznie – „tekstem” przestrzeni, *parole* wobec *langue*

przestrzeni bądź jeszcze inaczej – tekstualną manifestacją ukrytego porządku przestrzeni. Ze względu na pełnione funkcje Gardies dzieli miejsca na trzy klasy:

- referencjalne – stanowią one gwarancję zakorzenienia w rzeczywistości,
- okazjonalne – odnoszą się do sytuacji wypowiedzania, są analogiczne do elementów deiktycznych w języku,
- miejsca-anafory – tworzą w wypowiedzi obszar odwołań intratekstualnych dzięki pełnieniu funkcji organizacyjnej i spójnościowej.

Miejsca nabierają w systemie filmu charakteru znaczącego na podstawie cech indywidualnych oraz w rezultacie wzajemnych relacji, w których realizuje się podwójna zasada atrybucji/różnicowania. Tak więc, świat diegetyczny wypełniają miejsca, które reprezentują przestrzeń, uczestnicząc w procesie cyrkulacji sensu w filmie. Wytwarzają one sens w trakcie kontaktu z innymi przedmiotami świata diegetycznego (tj. wewnątrz systemu filmowego) i dzięki sposobowi reprezentacji (system wypowiedzania). Świat diegetyczny – twierdzi Gardies – nie zna prawie przestrzeni, reprezentuje ją bowiem jedynie za pomocą miejsca, będącego jej postrzegalną materializacją. To dopiero podmiot oglądający, podlegający ukierunkowanej sile procesu narracyjnego, pozwala wyłonić się przestrzeni filmowej. Miejsca są reprezentowane, przestrzeń diegetyczna zaś – konstruowana (np. za pomocą hipotez dotyczących przestrzeni pozaekranowej, podczas gdy przestrzeń pozakadrowa jest zawsze potencjalnie miejscem). Odpowiadają temu dwa rodzaje aktywności widza: percepcyjna i kognitywna.

Kino to przestrzeń do końca zaplanowana, której przeznaczeniem jest wykreowanie widza – elementu niezbędnego. Przestrzeń diegetyczna poddaje się analizie na dwóch poziomach:

- „zaludniania” miejsc (gdy bierzemy pod uwagę tryb ich unaoczniania, wartość semantyczną oraz organizację relacji między miejscami w obrębie opowiadania),
- przestrzeń jako system, który należy zbudować (w związkach kadru i pozakadru, elementu wizualnego i audytywnego, ale także w relacji kognitywnej, dzięki której poznaje się jej funkcję w opowiadaniu).

Przestrzeń, zwłaszcza w kinie narracyjnym, to również konieczny partner strategii narracyjnej, jako siły napędowej opowiadania (ukazuje to wachlarz jej różnych pozycji aktantowych). Przejście od syntagmy do syntagmy wiąże się z zagadnieniem przestrzeni narracyjnej, tworzącej topografię *récit*. „Struktury nuklearne” narracji organizują się w relacji: Podmiot – Przestrzeń. „Topografia” właściwa każdemu opowiadaniu opowiada o marszrucie, którą realizuje Podmiot w kolejnych fazach łączenia się z Przestrzenią lub oddalania od niej. Na podstawie związków łączliwości można ustanowić podstawową kombinatorykę, ujawniając strategię narracyjne, w których obrębie Przestrzeń odgrywa rolę determinującą.

Czwarty rodzaj przestrzeni – to przestrzeń odbiorcy, której istnienie wynika z prostego faktu, iż filmowe opowiadanie tworzy swój czas, swoją przestrzeń i fabułę stosownie do aktywności odbiorcy. Przestrzeń ta wyznaczona jest przez trzy obszary:

- jako przestrzeń tekstualna (nadbudowywana przez widza nad przestrzenią die-

getyczną jako wynik działania na osi syntagmatycznej oraz przywoływania kontekstów ekstratekstualnych, a także dyskursywizacji),

- jako przestrzeń wypowiedzania (*énonciation*), implikująca przestrzeń komunikacji filmowej,
- jako przestrzeń wiedzy podmiotu oglądającego, związana ze stosowanymi strategiami narracyjnymi (np. relacja między „widzieć” i „wiedzieć”).

Przestrzeń jest obecna wszędzie: na poziomie filmowym, w porządku *diegesis* i w porządku narracji – twierdzi Gardies. Jest „powyżej” tego, co filmowe (po stronie kinematograficznej), a zarazem „poniżej”, tj. w pragmatycznej perspektywie odbioru.

Prezentowane przez Gardies’go poglądy na temat przestrzeni nie stanowią propozycji nowego ujęcia teoretycznego tego zagadnienia. Należy jednak docenić fakt, że rozważa je w wielu różnorodnych aspektach i na rozmaitych poziomach fenomenu, jakim jest kino.

Ciekawą próbą filozoficznego ujęcia przestrzeni filmowej, która zmienia się w kinie współczesnym pod wpływem telewizji i nowych mediów, była koncepcja sformułowana przez Gilles’a Deleuze’a (*Cinéma 1. L’Image-mouvement*, 1983; *Cinéma 2. L’Image-temps*, 1986). Francuski filozof nie napisał osobnej książki na temat przestrzeni, ale w tomach poświęconych obrazowi ekranowemu, którego najważniejszym komponentem jest ruch (wczesna faza w rozwoju kina), i obrazowi zdominowanemu przez czas (faza późniejsza zachodząca na pierwszą) wiele miejsca poświęcił również tej problematyce (zob. CZAS i RUCH). Z obserwacji faktu, że dzięki montażowi plan przemienia się z kategorii przestrzennej w czasową („przekrój staje się przekrojem ruchomym”), wysnuł daleko idące wnioski. W jego przekonaniu kamera jest pośrednikiem lub uogólnionym odpowiednikiem ruchów translokacyjnych, przemieszczających cząstki w przestrzeni, co prowadzi do jakościowej zmiany całości sytuacji. Sytuacja ta kształtuje się za sprawą montażu trzech rodzajów planów przestrzennie zdeterminowanych: planu ogólnego, będącego właściwie obrazem-postrzeżeniem, planu średniego, który można traktować jako obraz-działanie, i zbliżenia, dającego się porównać z obrazem-pobudzeniem, i „każdy z tych obrazów-ruchów jest punktem widzenia na całość filmu, sposobem uchwycenia tej całości, która staje się afektywna na zbliżeniu, aktywna na średnim planie i percepcyjna na planie ogólnym, a każdy z tych planów przestaje być planem przestrzennym, aby stać się samemu »lekturą« całego filmu” (OR 2, s. 15).

W procesie „lektury” filmu uruchamiane są mechanizmy wywołujące wrażenie snu, w którym obraz się aktualizuje, stając się nieustannie czymś innym (np. obraz wydłużonego obłoku przecinającego księżyc aktualizuje się, przechodząc w obraz ostrza tnącego oko, zachowując tym samym rolę obrazu wirtualnego względem następnego – odwołanie do **Psa andaluzyjskiego** L. Buñuela, 1928), co jest rezultatem przejść czasowo-przestrzennych. Świat przedstawiony na ekranie wytwarza ruch wirtualny za cenę ekspansji całej przestrzeni, czego nie może uczynić sam podmiot. Obraz filmowy nie istnieje w czasie teraźniejszym, czerpie siłę z pokładów

przeszłości za pomocą różnych planów przestrzennych, uzyskiwanych dzięki stosowaniu montażu i głębi ostrości. Zdaniem Deleuze'a są dwie formy głębi: w pojedynczym planie i w połączeniu planów. Są również dwa sposoby uzyskiwania głębi: pierwszy stosował David W. Griffith, gdy zestawiając w obrazie niezależne plany, posługiwał się następstwem planów równoległych, a drugi odkrył Orson Welles, wprowadzając elementy każdego planu w interakcję z innymi, przede wszystkim komunikowanie się tylnego planu z przednim. Dzięki temu głębia podporządkowuje sobie wszelkie inne wymiary i nie daje się zredukować do wymiarów przestrzennych. Raczej staje się czasem. Dlatego reżyserzy często operują nią w sposób zauważalny w filmach podejmujących problematykę pamięci, wspomnienia i zaburzeń psychicznych.

Deleuze analizował proces przeobrażania się kina, przechodzenia z fazy obrazu-ruchu do fazy obrazu-czasu i dowodził, że ma on swoje źródło w zmianie kondycji człowieka współczesnego, który utracił poczucie związków sensomotorycznych ze światem, co szczególnie wyraźnie ilustruje w kinie rozpad związków przyczynowo-skutkowych i czasoprzestrzennych. Film jest więc szczególnie predestynowany do objawiania się procesu transgresji, swoistej schizofrenii, ponieważ ma zdolność wizualizacji ludzkich myśli.

Vivian Sobchack w książce pt. *The Adress of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* (1992) podobnie jak Deleuze prezentuje swoistego rodzaju „filozofię kina”, odwołując się przede wszystkim do założeń filozofii egzystencji Maurice'a Merleau-Ponty'ego i właśnie w tym kontekście rozważa także zagadnienie przestrzeni oraz jej znaczenia w doświadczeniu filmu przez widza. Wyraża przekonanie, że „cielesność” w którą wyposażony jest widz, decyduje o tym, iż właśnie nie czas, lecz przestrzeń – przestrzeń znacząca, przeżywana przez istniejący obiektywnie podmiot cielesny (jakim jest widz) – stanowi właściwy grunt dla rozważania problemów filmowej sygnifikacji.

Analizuje ona także różnice zachodzące między przestrzenią obrazu fotograficznego a przestrzenią filmową, dowodząc, że próżnia czasowa, w której zawieszony jest obraz fotograficzny, powoduje jednocześnie szczególne spłaszczenie jego przestrzeni. Ta przestrzeń wydaje się nieuprzestrzenniona, nie tworzy tym samym sytuacji warunkującej jej doświadczenie i pozbawia przedstawione obiekty substancjalności. Ruchomy obraz filmowy wypełnia tę próżnię czasową, pojawiając się zawsze w procesie „stawania się”. Czasowy aspekt przestrzeni filmowej dynamizuje ją i czyni „możliwą do zamieszkania”. Tak więc przestrzeń filmowa staje się sytuacją istnienia, wyposażając obiekty w substancjalność i nadając im znaczenie wyłaniające się z różnicującego ruchu.

Przeźrenności filmu widz nie odbiera – zdaniem Sobchack – jedynie w aspekcie wizualnym. Widzenie bowiem nie sprowadza się tylko do aktywności czysto wizualnej, ale ma ono charakter synestezyjny i synoptyczny. Implikuje zatem zawsze raczej postrzegające ciało niż transcendentalne oko. Dlatego też oglądany na ekranie film zawsze ma strukturę materialną, samo zaś widzenie filmu ma aspekt haptyczny

i proksemiczny. Formułując tezę końcową, głoszącą, że zrozumiałość i znaczenie filmu pojmowane są jako doświadczenie, których źródłem jest ucieleśnione doświadczenie percepcyjne, dostrzega jednak autorka fakt, że inwazja mediów elektronicznych zmienia tę sytuację odbiorczą. Zmienia także percepcję przestrzeni. „Postkinowa, inkorporująca film do swej własnej technologii kultura elektroniczna odmawia prawa istnienia ludzkiemu ciału i konstruuje nowy sens egzystencjalnej »obecności«. Telewizja, kaseata wideo, magnetowid, gry wideo i komputery osobiste tworzą wszechobejmujący elektroniczny system, którego rozmaite formy łączą się ze sobą po to, by ukonstytuować alternatywny wirtualny świat, który w jedyny w swoim rodzaju sposób inkorporuje widza/użytkownika w przestrzennie zdecentralizowany, słabo stemporalizowany i *quasi-bezcielesny* stan.” (AE, s. 300). Elektroniczna przestrzeń, charakteryzująca się niewymiarowością, dwuwymiarowością, poliwymiarowością i podwojoną płaszczyznowością, stanowi radykalną transformację przestrzeni kinowej, która konstituowała świat „wyobrażeniowego i potencjalnego cielesnego zamieszkiwania”. Świadomość, do tej pory związana z ucieleśnioną egzystencją, zostaje uwolniona, ale jednocześnie pozbawiona orientacji w chaotycznej rzeczywistości, wyzwolonej spod panowania prawa grawitacji. Przestrzeń elektroniczna odcieleśnia podmiot oglądający, zmieniając radykalnie zmysłowy i psychologiczny aspekt doświadczenia kinowego.

We współczesnych koncepcjach feministycznych zagadnienie przestrzeni filmowej nie zostało rozwinięte w szczegółowy sposób. Poglądy na ten temat stanowią zaledwie egzemplifikację ogólnych tez i ograniczają się do następujących konstatacji: dwuwymiarowa przestrzeń ekranu więzi kobietę w swoich ramach, czyniąc z niej obiekt do oglądania dla widza; w trójwymiarowej przestrzeni diegetycznej kobieta bywa zazwyczaj umieszczana w sposób narzucający jej znacznie większą bierność niż ta, która charakterystyczna jest dla zachowań mężczyzny (przede wszystkim większość ujęć „z punktu widzenia” autoryzują mężczyźni), i w efekcie funkcjonuje w tej przestrzeni jak dwuwymiarowa figura, podobnie jak tło, na którym jest fotografowana. Przestrzeń filmowa jest więc traktowana jako jedno z wielu źródeł frustracji, a także obszar hierarchizacji i systematyzacji w konstytuowanej przez nią przestrzeni społecznej i kulturowej. Inez Hedges wskazuje jednak na możliwości przezwyciężenia tej represyjnej dla kobiety struktury przestrzennej filmu poprzez konstrukcję przestrzeni performatywnej (*performative space* – termin ten zapożyczyc z teorii aktów mowy Johna Langshawa Austina), rozbijającej ramy dominującego dyskursu (*Woman and Film Space*, 1991). W przestrzeni performatywnej realistycznie przedstawiona przestrzeń diegetyczna staje się miejscem subiektywności kobiecej bohaterki. W obrębie samego filmu następuje proces transformacji dyskursu i zrestrukturalizowania relacji kobiecego podmiotu do przestrzeni społecznej.

Od połowy lat osiemdziesiątych zagadnienie przestrzeni filmowej rzadko było przedmiotem odrębnej analizy, ponieważ seans kinowy utracił swoją wyjątkową aurę, a X muza zaczęła poszukiwać swojego miejsca w telewizyjnej ikonosferze i w coraz ściślejszym związku z innymi praktykami medialnymi. Już w 1975 roku

Roland Barthes dał wyraz swojemu zaniepokojeniu z tego powodu, pisząc w artykule pt. *Wychodząc z kina* (*En sortant du cinéma*, 1975): „[...] czerń sali jest prefigurowana przez »mroczne marzenie« [...], które poprzedza tę czerń i prowadzi podmiot od ulicy do ulicy, od afisza do afisza, aby w końcu pogrążył się w ciemnym, anonimowym, niezróżnicowanym sześcianie, w którym musi powstawać ten festiwal uczuć, nazywany filmem. [...] W tej czerni kina [...] spoczywa właściwa fascynacja filmem (jakikolwiek by on był). Przypomnijcie sobie przeciwstawne doświadczenie: w telewizji, która także wyświetla filmy, żadnej fascynacji: czerń jest starta, anonimowość stłumiona, przestrzeń jest rodzinna, podzielona (przez meble, znane przedmioty), uporządkowana. [...] erotyzacja miejsca jest wykluczona: poprzez telewizję jesteśmy uwięzieni w Rodzinie, dla której stała się ona sprzętem domowym.” (ID, s. 157–158).

Słowa Barthes'a mają jeszcze dramatyczniejszą wymowę w okresie, w którym telewizja przestaje być przestrzenią edukującą i – używając terminologii Francesca Casettiego i Rogera Odina – przekształca się w neotelewizję, która oferuje przestrzeń wspólnego biesiadowania, opartą na relacjach bliskości z życiem codziennym (*De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique*, 1990). Neotelewizja ignoruje symbolizację znosi też rozróżnienie między przestrzenią realizacji i przestrzenią odbioru, wszystko bowiem dzieje się w obrębie tej samej przestrzeni telewizyjnej, która utożsamiana jest coraz bardziej z przestrzenią codzienności. Film staje się w niej fragmentem nieprzerwanego strumienia obrazów audiowizualnych i funkcjonuje jako wstawka w zależności od decyzji, jaką podejmie nadawca lub odbiorca, i w takich warunkach przypada mu rola strukturyzowania tego strumienia, ale jednocześnie coraz większemu rozproszeniu ulega jego wewnętrzna struktura przestrzenno-czasowa.

Socjologiczne i filozoficzne konsekwencje neotelewizji i nowych technologii komunikowania analizował m.in. Gérard Raullet, który uważa, że powstaje „nowa utopia”, oparta na „związku z geometrią zmiennych”, czyli na kompatybilności poszczególnej techniki, bądź na kombinacji określonych technik ze społecznymi oczekiwaniami, ujętymi w pojęciach potrzeby lub pragnienia (*La nouvelle utopie. Significations sociologique et psychologique des nouvelles technologies de communication*, 1988). Jego zdaniem charakterystycznymi cechami „nowej utopii” są delokalizacja, czyli zanikanie pierwiastka lokalnego na rzecz przestrzennego, a więc cyrkulacja obrazów i dźwięków we wszystkich kierunkach (swoista planetaryzacja znaków), oraz dematerializacja, czyli odrealnienie obrazów ekranowych zredukowanych do matrycy cyfrowej, co oznacza, że „zdjęcie” poszczególnego przedmiotu odpowiada nieskończonej liczbie „reprezentacji” przestrzennych. „»Obraz nie prezentuje się już jako zamknięta i ściśle zespolona przestrzeń wpisana w nieprzekraczalny perymetr«. Obraz cyfrowy stanowi skrajną formę »utopii transparencji«, w tym znaczeniu, iż z zasady polega on na znoszeniu nieprzezroczystości przedmiotu.” (PK, s. 143–144). Tego rodzaju obraz nie imituje rzeczywistości, ale symuluje i kreuje swoją rzeczywistość.

Halucynacyjna, sztucznie wykreowana za pomocą technik elektronicznych rzeczywistość, zwana rzeczywistością wirtualną (*virtual reality*), jest najnowszym audiowizualnym spektaklem, w którym widz usytuowany wewnątrz wygenerowanej przez komputer czasoprzestrzeni staje się aktywnym uczestnikiem rozgrywających się w niej akcji. Niektóre techniki inscenizacyjne rzeczywistości wirtualnej okazały się przydatne podczas realizacji takich filmów, jak **Odmienne stany świadomości** (1980) Kena Russella, **T.R.O.N.** (1982) Stevena Lisbergera i **Park Jurajski** (1993) Stevena Spielberga. Przed twórcami kina otwały się więc nowe, trudne dzisiaj do ogarnięcia możliwości ekspresji artystycznej. Ale jak zauważa Paolo Vidali, tradycyjne medium, takie jak kino, w kontaktach z nowymi mediami musi zaakceptować zmiany komunikacyjne, które oznaczają nowe podejście do przestrzeni (*Esperienza e comunicazione nei nuovi media*, 1993). Widz będzie zastępować „lekturę” i percepcję obrazów różnymi sposobami nawigacji i będzie „podróżować” w przestrzeni, która staje się hipertekstem (czyli pozbawionej linearności, następstwa i charakteryzującej się wieloma rozgałęzieniami), będzie wykorzystywał procedury przystosowywania się do symulowanej i zmiennej przestrzeni medium (czyli transmisję obrazów zastąpi swoim interaktywnym działaniem), będzie także mieć możliwość rezygnowania z tradycyjnej percepcji, polegającej na postrzeganiu przestrzeni, na rzecz jej bezpośredniego doświadczania, bycia w niej (czyli będzie brać udział w nowych procesach uprzestrzenniania komunikacji).

BIBLIOGRAFIA

1.

Agéll Henri, 1978, *L'espace cinématographique*, Paris.

2.

Altman Rick, 1992, *Sound Space*, (w:) *Sound Theory/Sound Practice*, Altman Rick (red.), New York, London.

3.

Arnheim Rudolf, 1933, *Film als Kunst*, Berlin. Przekład polski Wandy Wertenstein: *Film jako sztuka*, Warszawa 1961 (FK).

4.

Arnheim Rudolf, 1956, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, London. Przekład polski Jolanty Mach: *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa 1975.

5.

Bachelard Gaston, 1961, *La poétique de l'espace*, Paris. Przekład polski Anny Tatarkiewicz (fragmenty), (w:) Bachelard Gaston, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, Chudak H. (wybór), Warszawa 1975.

6.

Balázs Béla, 1924, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien, Leipzig. Przekład polski

- Karola Junga (fragmenty), (w:) Balázs Béla, Wybór pism, wybór oraz studium wstępne Aleksandra Jackiewicza, Warszawa 1957, II – 1987 (WP).
7.
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 1957, II – 1987 (WP).
8.
Balázs Béla, 1947, *Filmkultúra*, Budapest. Przekład polski Raoula Porgesa (fragmenty), (w:) Balázs Béla, Wybór pism, wybór oraz studium wstępne Aleksandra Jackiewicza, Warszawa 1957, II – 1987 (WP).
- 9.)
Barthes Roland, 1975, *En sortant du cinéma*, „Communications”, nr 23. Przekład polski Łucji Demby: *Wychodząc z kina*, (w:) *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*. Godzic Wiesław (red.), Kraków 1993.
10.
Baudry Jean-Louis, 1970, *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*, „Cinéthique”, nr 7/8. Przekład polski Alicji Helman: *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego*, „Powiększenie” 1985, nr 1.
11.
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.
12.
Bazin André, 1962, *Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme*, (w:) Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma*, t. IV, Paris.
13.
Bergson Henri, 1907, *Evolution créatrice*, Paris. Przekład polski Floryana Znanieckiego: *Ewolucja twórcza*, Warszawa 1913 (ET).
14.
Bettetini Gianfranco, 1971, *L'Indice del realismo*, Milano.
15.
Bettetini Gianfranco, 1975, *Produzione del senso e messa in scena*, Milano.
16.
Boccioni Umberto, Carrà Carlo, Russolo Luigi, Balla Giacomo, Severini Gino, 1910, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*. Przekład polski Jerzego Tasarskiego: *Malarstwo futurystyczne. Manifest techniczny*, (w:) Baumgarth Christa, *Futuryzm*, Warszawa 1978.
17.
Bonitzer Pascal, 1971/1972, *Hors-champ; un espace en défaut*, „Cahiers du Cinéma”, nr 234–235. Przekład angielski Lindleya Hanlona: *Off-screen Space*, (w:) *Cahiers du Cinéma 1969–1972. The Politics of Representation*, Browne Nick (red.), Cambridge.
18.
Bordwell David, 1985, *Narration in the Fiction Film*, London.

19.
Bordwell David, 1991, *Camera Movement and Cinematic Space*, (w:) *Explorations in Film Theory. Selected Essays from Ciné-Tracts*, Burnett Ron (red.), Bloomington, Indianapolis.
20.
Bragaglia Anton Giulio, 1911, *Fotodinamismo futurista con 16 tavole*, Roma.
21.
Branigan Edward, 1981, *The Spectator and Film Space. Two Theories*, „Screen”, vol. 22, nr 1.
22.
Branigan Edward, 1984, *Point of View in the Cinema, A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin, New York, Amsterdam.
23.
Branigan Edward, 1992, *Narrative Comprehension and Film*, New York.
24.
Burch Noël, 1969, *Praxis du Cinéma*, Paris. Przekład polski Jolanty Mach: *Teoria reżyserii filmowej*. Warszawa 1983. Przekład angielski: *Theory of Film Practice*, New York, Washington 1973.
25.
Canudo Ricciotto, 1911, *Manifeste des Sept Arts*, (w:) *L'Usine aux images*, Paris 1927.
26.
Canudo Ricciotto, przed 1923, *Reflections sur le septième art*, (w:) *L'Usine aux images*, Paris 1927.
27.
Casetti Francesco, Odin Roger, 1990, *De la paléo- a la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique*, „Communications”, nr 51. Przekład polski Iwony Ostaszewskiej: *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki*, (w:) *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, Gwóźdź Andrzej (red.), Kraków 1994.
28.
Chatman Seymour, 1978, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca.
29.
Chatman Seymour, 1990, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca.
30.
Comolli Jean-Louis, 1971–1972, *Technique et idéologie: caméra, perspective, profondeur de champ*, „Cahiers du Cinéma”, nr 229–241. Przekład angielski Diany Matias: *Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field*, (w:) *Cahiers du Cinéma 1969–1972. The Politics of Representation*, Browne Nick (red.), Cambridge 1990.
31.
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 terażniej-*

szości i pokłady przeszłości. Czwarty komentarz do Bergsona (3), „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8 (CI 1, 2, 3, 4, 5).

32.

Delluc Louis, 1920. *Photogénie*, Paris.

33.

Diebold Bernhard, 1916. *Expressionismus und Kino*, „*Neue Zürcher Zeitung*”, nr 1466.

34.

Doane Mary Ann, 1980. *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, „*Yale French Studies*”, nr 60.

35.

Eco Umberto, 1968, *La struttura assente*, Milano. Przekład polski Adama Weinsberga (fragmenty): *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972, II – 1976.

36.

Edschmid Kasimir, 1921, *Über den dichterischen Expressionismus*, (w:) Edschmid Kasimir, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Berlin. Cyt. za Gwóźdź Andrzej, *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Katowice 1990 (PW).

37.

Eichenbaum Boris, 1926, *Problemy kinostylistiki*, (w:) *Poetika kino*, Eichenbaum Boris (red.), Moskwa. Przekład polski Barbary Grabowskiej: *Problemy stylistyki filmowej*, (w:) *Estetvka i film*, Helman Alicia (red.), Warszawa 1972 (EF).

38.

Eisenstein Siergiej, 1933, *Oszybka Georga Melie*, „*Sowietskoje kino*”, nr 3–4.

39.

Eisenstein Siergiej, 1939, *O strojeniji wieszczej*, „*Iskusstwo kino*”, nr 6. Przekład polski Artura Kaltaubauma: *O budowie utworów*, (w:) Eisenstein Siergiej, *Wybór pism*, Dreyer Regina (red.), Warszawa 1959.

40.

Eisenstein Siergiej, 1940, *Jeszcze raz o strojeniji wieszczej*, „*Iskusstwo kino*”, nr 6.

41.

Eisenstein Siergiej, 1946–1947, *Nierawnodusznaja priroda*. *Izbrannyje proizwiedienija*, t. III, Moskwa 1964. Przekład polski Mieczysława Kumorka: *Eisenstein Siergiej, Nieobojętna przyroda*, Warszawa 1975.

42.

Epstein Jean, 1926, *Le cinématographe vu de l’Etna*, Paris. Przedruk: Epstein Jean, *Écrits sur le cinéma*, t. I, Paris 1974 (CE).

43.

Epstein Jean, 1935, *Photogénie de l’impondérable*, Paris. Przedruk: Epstein Jean, *Écrits sur le cinéma*, t. II, Paris 1974.

44.

Franccastel Pierre, 1948, *Espace et illusion*, „*Revue Internationale de Filmologie*”, nr 5.

45.

Gardies André, 1993, *L’Espace au cinéma*, Paris.

46.
Garroni Emilio, 1968, *Semiotica ed estetica*, Bari.
47.
Heath Stephen, 1976, *Narrative Space*, „Screen”, vol. 17, nr 3.
48.
Hedges Inez, 1991, *Women and Film Space*, (w:) Hedges Inez, *Breaking the Frame. Film Language and the Experience of Limits*, Bloomington, Indianapolis.
49.
Helman Alicja, 1970, II – 1981, *O dziele filmowym*, Kraków.
50.
Ingarden Roman, 1947, *Le Temps, l'espace et le sentiment de réalite*, „Revue Internationale de Filmologie”, nr 1. Wersja polska: *Kilka uwag o sztuce filmowej*, (w:) Ingarden Roman, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958 i (w:) *Estetyka i film*, Helman Alicja (red.), Warszawa 1972 (EF).
51.
Irzykowski Karol, 1924, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków. Wyd. IV, Warszawa 1977 (DM).
52.
Jacobson Roman, 1933, *Upadek filmu? „Listy pro umeni a kritiku”*. Przekład polski Czesława Dondziły: *Upadek filmu?* (w:) *Estetyka i film*, Helman Alicja (red.), Warszawa 1972 (EF).
53.
Kleiner Juliusz, 1929, *U wrót nowej estetyki*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 4. Przedruk (w:) Bocheńska Jadwiga, *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1975.
54.
Kracauer Siegfried, 1960, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Przekład polski Wandy Wertenstein: *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, Warszawa 1975 (TF).
55.
Kurtz Rudolf, 1926, *Expressionismus und Film*, Berlin. Przekład polski Andrzeja Gwoźdźcia: *Ekspressionizm i film*, (w:) *Niemiecka myśl filmowa. Antologia 1. Niemcy do roku 1945. Republika Federalna Niemiec i Niemiecka Republika Demokratyczna*, Gwóźdź Andrzej (red.), Kielce 1992 (NM).
56.
Langer Susan, 1953, *A Note on Film*, (w:) *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in New Key*, New York. Przekład polski Alicji Helman: *Uwagi o filmie*, (w:) *Estetyka i film*, Helman Alicja (red.), Warszawa 1972 (EF).
57.
Lindsay Vachel, 1915, III – 1970, *The Art of the Moving Picture*, New York.
58.
Łotman Jurij, 1973, *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*, Tallin. Przekład polski Jerzego Faryny i Tadeusza Miczki: *Semiotyka filmu*. Warszawa 1983 (SF).
59.
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 Czczot-Gawraka (fragmenty), (w:) Czczot-Gawrak Zbigniew, *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego dziesięciolecia 1895–1945*, Wrocław 1977; Tadeusza Miczki: Kinematografia futurystyczna, „Film na Świecie” 1986, nr 325–326 (KF).

60.

May Renato, 1947, *Linguaggio del film*, Roma. Przekład polski Wiesława Arcta: *Język filmu*, Łódź 1956.

61.

Metz Christian, 1971, *Langage et cinéma*, Paris. Przekład angielski D. Jean Umiker-Sebeok: *Language et Cinéma*, The Hague 1974.

62.

Michotte van den Berck Albert, 1948, *Le caractère de „réalité” des projections cinématographiques*, „Revue Internationale de Filmologie”, nr 3–4.

63.

Mitry Jean, 1963, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. I: *Les Structures*, Paris (EP).

64.

Mitry Jean, 1965, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. II: *Les Formes*, Paris (EP).

65.

Morin Edgar, 1958, *Le cinéma ou l’homme imaginaire*, Paris. Przekład polski Konrada Eberhardta: *Kino i wyobraźnia*, Warszawa 1975 (KW).

66.

Mukářovský Jan, 1933, *K estetice filmu*, „Listy pro umeni a kritiku”. Przekład polski Czesława Dondziły: *W stronę estetyki filmu*, (w:) *Estetyka i film*, Helman Alicja (red.), Warszawa 1972 (EF).

67.

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).

68.

Oudart Jean Pierre, 1969, *La Suture*, „Cahiers du Cinéma”, nr 211. Przekład polski Alicji Helman: *Suture*, (w:) *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Helman Alicja (red.), Kraków 1992.

69.

Oudart Jean Pierre, 1971, *L’effect de réel*, „Cahiers du Cinéma”, nr 228.

70.

Panofsky Erwin, 1934, *Style and Medium in the Motion Picture*, „Bulletin of the Department of Art and Archeology”. Przekład polski Jolanty Mach: *Styl i medium w filmie*, (w:) *Estetyka i film*, Helman Alicja (red.), Warszawa 1972 (EF).

71.

Pasolini Pier Paolo, 1972, *Empirismo eretico*, Milano. Przekład polski Kazimierzy Fekecz (fragmenty), (w:) Kossak Jerzy, *Kino Pasoliniego*, Warszawa 1976 (KP).

72.

Peiper Tadeusz, 1924, *Kamedułam sztuki*, „Gazeta Lwowska”, czerwiec.

73.

Plesnar Łukasz, 1990, *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków.

74.

Plaźewski Jerzy, 1961, II – 1992, Język filmu, Warszawa.

75.

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.

76.

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.

77.

Ragghianti Carlo Ludovico, 1933, Cinematografo rigoroso, „Cine-Convegno” (CA).

78.

Raulet Gérard, 1988, La nouvelle utopie. Significations sociologique et psychologique des nouvelles technologies de communication, (w:) Cherki Eddy, Guillaume Marc, Raulet Gérard, Les télétechnologies. Signification sociologique et philosophique, L'Arbresle. Przekład polski Krystyny Krzemieniowej: Nowa utopia. Socjologiczne i filozoficzne konsekwencje nowych technologii komunikowania, (w:) Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych, Gwóźdź Andrzej (red.), Kraków 1994.

79.

Richter Hans, 1923, Film, „De Stijl”, nr 5.

80.

Rinieri Jean-Jacques, 1953, L'Impression de réalité et les phénomènes de croyance, (w:) L'Univers filmique, Souriau Etienne (red.), Paris.

81.

Rotha Paul, 1930, The Film Till Now. A Survey of the Cinema, New York, London, Toronto.

82.

Salvaggio Jerry Lee, 1980, A Theory of Film Language, New York.

83.

Schérer Maurice, 1945, Le cinéma, art de l'espace, Paris.

84.

Stawiński Janusz, 1978, Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości, (w:) Przestrzeń i literatura, Głowiński Michał, Okopień-Sławińska Aleksandra (red.), Wrocław.

85.

Sobchack Vivian, 1992, The Adress of the Eye. A Phenomenology of Film Experience, Princetown, New Jersey.

86.

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

87.

Souriau Etienne, 1951, La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie, „Revue Internationale du Cinéma”, nr 7/8.

88.
Spottiswoode Raymond, 1935, *A Grammar of the Film*, London.
89.
Tille Václav, 1908, *Kinema*, „Novum”, nr 21–23.
90.
Timoszenko Siemion, 1926, *Iskusstwo kino i montaż filma. Wstuplienije w teoriju i estietiku filma*, Leningrad.
91.
Tribut Jean, 1952, *La peinture et le film*, „Revue Internationale de Filmologie”, nr 10.
92.
Trystan Leon, 1923, *Fotogeniczność. Próba analizy psychologicznej*, „Ekran i Scena”, nr 10–11.
93.
Tynianow Jurij, 1926, *Ob osnovach kino*, (w:) *Poetika kino*, Eichenbaum Boriż (red.), Moskwa. Przekład polski Barbary Grabowskiej: *Prawa kina*. (w:) Helman Alicja (red.), *Estetyka i film*, Warszawa 1972 (EF).
94.
Vernet Marc, 1975, *L'espace cinématographique*, Paris.
95.
Vidali Paolo, 1993, *Esperienza e comunicazione nei nuovi media*, (w:) Bettetini Gianfranco, Colombo Fausto, *Le nuove tecnologie della comunicazione*, Milano.
96.
Wahlens Alphonse de, 1947, *Mouvement, mystère, horizon au cinéma*, „Revue Internationale de Filmologie”, nr 3–4.
97.
Wallon Henri, 1953, *L'Acte perceptif et le cinéma*, „Revue Internationale de Filmologie”, nr 13.
98.
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); Andrzeja Drazwicz: *Kinoki. Przewrót, „Film na Świecie”* 1976, nr 1 (KP).
99.
Zahorska Stefania, 1928, *Zagadnienia formalne filmu*, „Przegląd Filozoficzny”. Przedruk (w:) Bocheńska Jadwiga, *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1975.
100.
Zazzo René, 1954, *Espace, mouvement et cinémascope*, „Revue Internationale de Filmologie”, nr 18–19.