
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. IX, 2

SECTIO L

2011

Instytut Sztuk Pięknych UMCS

MARCIN MARON

Czas w filmie.
Część I – Kinematograf i nowoczesność.
Paradoksy związane z filmowym zapisem czasu

Time in Film.
Part I – Cinematograph and Modernity.
Paradoxes Connected with the Film Recording of Time

„W umyśle przeszłość i przyszłość splecione są z teraźniejszością.
Dramat kinowy jest posłuszny raczej prawom umysłu
niż prawom świata zewnętrznego”.

Hugo Münsterberg

Czas i przestrzeń stanowią podstawowy i konieczny „warunek zaistnienia wszelkich innych filmowych bytów i wyobrażeń¹”. Są zatem immanentnymi elementami filmu; mogą być również istotnym czynnikiem artystycznego formowania dzieła filmowego. Stąd także film traktowany jako sztuka – pośród innych jej dziedzin – w sposób wyjątkowy ujawnia swój wymiar czasowy i przestrzenny.

Zagadnienie czasu filmowego niesie z sobą nie mniej problemów i pytań niż ma to miejsce w przypadku *stricte* filozoficznych rozważań nad czasem. Łączy się zresztą z nimi w sposób ścisły – wyrasta z nich jak każda z dziedzin kształtowanych przez

¹ E. Ostrowska, *Przestrzeń filmowa*, Kraków 2000, s. 12.

człowieka w czasie. Mamy zatem do czynienia z zagadnieniem złożonym, związanym w jakiś sposób w czasowością człowieka. Jak zauważył Tadeusz Miczka:

„Problematyka czasu i związane z nią zagadnienia zawsze znajdowały się w centrum zainteresowania teoretyków filmu, ponieważ obraz ekranowy ukazuje zmienność i ciągłość świata, czyli cechy świadczące o umiejętnościach orientowania się człowieka w rzeczywistości, w odczuwaniu jej dynamiki, a percepcja filmu mocno determinowana jest poczuciem trwania i przemijania”².

A zatem istotną kwestią w refleksji nad czasem filmowym – podobnie jak w filozoficznych dociekaniach – może być ta, dotycząca czasu pojmowanego jako – najogólniej – pewien rodzaj zmiany; ma to oczywiście ścisły związek z owym dynamicznym splotem przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, którego tajemnicę starali się rozwikłać filozofowie (H. Bergson, E. Husserl, M. Heidegger), a który w jakimś sensie dotyczy również kina. W tym kontekście pojawia się także kwestia ciągłości lub nieciągłości czasu oraz jego diachroniczny lub synchroniczny charakter. Natomiast problem obiektywności i subiektywności czasu, w przypadku czasu filmowego, dotyczy związków mechanicznego zapisu obrazu, który umożliwia kamera, oraz sposobów percepcji i recepcji odbiorcy, czyli zjawisk, które zachodzą podczas projekcji. I tu ujawnić się może ukryty aspekt czasu związany bezpośrednio z czasowością człowieka – jego psychofizjologią, pamięcią i uwagą – lub też nawet wynikający z działania sfery nieświadomej. Coś, co można by nazwać najogólniej czasem filmowym, związane jest zatem z fizycznym ujęciem zmian w czasie, które umożliwia zapis kinematograficzny, oraz z możliwościami przekształcania czasu przez człowieka, tak za pomocą owego zapisu, jak również za sprawą aktywności odbiorcy, czyli w pewnym sensie – ze zmiennością i płynnością czasu przypisaną człowiekowi.

W przypadku refleksji nad czasem filmowym konieczna jest interdyscyplinarność badań. W teorii filmu zagadnienia czasu filmowego ujmowane były dotąd w oparciu o problematykę psychologii, estetyki, antropologii, fenomenologii, semiotyki, a ujęcia te miały u swych źródeł pewne konkretne założenia filozoficzne, w rozumieniu poznawczym, a nawet metafizycznym. Inne na przykład założenia i metody badawcze preferowała fenomenologia, inne semiotyka, nieco inne jeszcze psychoanaliza itd. Tak czy inaczej: „w każdym ujęciu teoretycznym uwzględnia się sprzężenie zwrotne między czasem a przestrzenią, czyli właśnie ruch, który ilustruje dynamikę tego procesu”³. W przekazie filmowym czas jest

² T. Miczka, *Czas*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, red. A. Helman, Katowice 1998, s. 51.

³ *Ibid.*, s. 52.

przede wszystkim fundamentalnym aspektem przedstawienia, które ma również wymiar przestrzenny i zawiera w sobie iluzję ruchu. Przekaz filmowy może z sobą nieść także inne aspekty czasu – na przykład odmiany i rodzaje czasu symbolicznego, religijnego, społecznego, kulturowego, historycznego itd.

W poniższych rozważaniach dotyczących czasu filmowego zajmować nas będą przede wszystkim te koncepcje, które akcentują mentalne właściwości dzieła filmowego. Stanie się tak, ponieważ wychodzimy z założenia, że sztuka filmowa niesie możliwości przekształcania czasu przez człowieka, możliwości, które wyrastają zarówno z uwarunkowań egzystencjalnych człowieka, jak i z jego „duchowych” i intelektualnych potrzeb. Jakkolwiek ten właśnie obszar zagadnień jest dla nas najważniejszy, musimy zacząć nasze rozważania od pewnych fundamentalnych zagadnień związanych z ontologią dzieła filmowego, a zatem również tych dotyczących najbardziej elementarnych aspektów czasu filmowego.

Kilka uwag o sztuce filmowej raz jeszcze

Roman Ingarden w swoim klasycznym już artykule *Kilka uwag o sztuce filmowej* wyznaczył podstawowe cechy dzieła filmowego decydujące o jego specyfice w odniesieniu do innych dziedzin sztuki⁴. Fenomenologiczne tło rozważań polskiego filozofa powoduje, że w ich perspektywie zarysowuje się także szerszy kontekst problemów dotyczących sposobu istnienia dzieła filmowego – także tych związanych z zagadnieniem czasu.

Ingarden określił film mianem sztuki czasowej z pierwiastkiem sztuki przestrzennej⁵. Za pomocą obrazu o naturze fotograficznej film ukazuje na ekranie fantom realnego świata i tworzy coś w rodzaju pozorowanej rzeczywistości, która posiada status świata przedstawionego.

Wedle Ingardena tak pojmowane dzieło filmowe charakteryzuje się pewnym podobieństwem do obrazu malarskiego, za sprawą istnienia, fundamentalnego dla obu tych dziedzin, czynnika widzialności. W filmie jednak owa widzialność posiada przede wszystkim pierwiastek „dziania się”; film ukazuje zatem ciągle procesy i ich fazy za pomocą „ciągów płynnych wyglądown”⁶. Zdaniem Ingardena „dzianie się” dokonuje się w dwóch warstwach dzieła filmowego: 1) przedmiotów przedstawionych; 2) wyglądown. Tak pisał o tym Ingarden:

⁴ R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, [w:] *idem*, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 299-316.

⁵ *Ibid.*, s. 303.

⁶ *Ibid.*, s. 304.

„W widowisku filmowym coś się wciąż dzieje. I to w dwojakim sensie: a) w warstwie przedmiotów przedstawionych dzieje się wciąż coś z ludźmi lub rzeczami, a i pokazywane w filmie procesy także zmieniają się w toku swych przebiegów, b) w warstwie wyglądnów dokonuje się nieustanna zmiana ich zawartości i następowania po sobie; jedne z nich przemijają, a pojawiają się inne”⁷.

W przypadku dzieła filmowego – co istotne – „dzianie się” i opowiadanie konstruowane jest przede wszystkim za sprawą ciągu płynnych obrazów. Film zatem ukazuje „dzianie się” jako „strumień fotograficznie zrekonstruowanych wyglądnów wzrokowych”⁸, tworząc na ekranie coś w rodzaju zdeformowanej rzeczywistości ujawniającej się jako pozorna samoobecność. W tym miejscu zwłaszcza daje się dostrzec fenomenologiczne tło uwag Ingardena. Ów „strumień fotograficznie zrekonstruowanych wyglądnów wzrokowych” jest bowiem czymś, co Ingarden nazwał także „wraźniowym podłożem wyglądnów”⁹ rekonstruowanych przez widza – odbiorcę. Innymi słowy widz, oglądając film, doświadcza pozoru rzeczywistości na mocy uchwytywanych przez siebie zewnętrznych wyglądnów wzrokowo-naocznych (ruch, postaci, przedmioty, podobieństwa), jak również może uchwycić ich sens – już niejako „od wewnątrz”¹⁰. Ingarden stwierdza:

„Wraźniowe podłoże zrekonstruowanych wyglądnów sprawia, że to, co jest *de facto* czystym urojeniem, pojawia się *in concreto* prawie osobiście przed nami i nosi na sobie pozory rzeczywistości”¹¹.

Wedle Ingardena zatem podstawowym środkiem przedstawienia filmowego jest przede wszystkim „ciąg wyglądnów płynnych, quasi-spostrzeźniowych”¹².

Wszystko to powoduje, że film należy do widowisk „czasowo rozpiętych”. W swoich spostrzeźniach dotyczących czasu filmowego Ingarden wyszczególnił dwa jego rodzaje: 1) czas świata przedstawionego; 2) czas wynikający z faz i ciągu wyglądnów oraz brzmień (słowa, dźwięku, muzyki)¹³. Jego uwagi

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, s. 305.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ „Pokazywani na ekranie ludzie zachowują się cielesnie podobnie jak żywi ludzie. [...] W następstwie tego widz jest nie tylko świadkiem ich czysto cielesnych losów, ale zaczyna obcować – prawie tak jak w życiu codziennym – z rozgrywającymi się procesami i stanami psychicznymi. [...] Rozumie przeto akcję nie tylko od zewnątrz, ale i od wewnątrz i pojmuje jej sens.”, *ibid.*, s. 306.

¹¹ *Ibid.*, s. 305-306.

¹² *Ibid.*, s. 306.

¹³ *Ibid.*, s. 311.

akcentują zwłaszcza swoistą „muzyczność” obrazu filmowego. Konstytuuje się ona właśnie na mocy owej czasowej rozpiętości, która pozwala ujawnić się na ekranie – na muzyczne podobieństwo – rytmicznymi właściwościami wzrokowo ukazywanych ruchów oraz procesom rozwijającej się akcji. Tu zaakcentowana została zatem retencjonalna i protencjonalna specyfika dzieła filmowego, jak również – jak można sądzić – także sposób chwywania przez widza owych wygładów wzrokowo-naocznych, sposób zbliżony do odbioru muzyki, choć oparty głównie na zmyśle wzroku. Innymi słowy, Ingarden przypomina o nieustannym zabarwieniu chwil (faz czasowych) teraźniejszych, chwilami poprzedzającymi i zapowiadającymi.

W rozprawie Ingardena niebagatelne znaczenie ma również zwrócenie przez niego uwagi na przestrzenność obrazów filmowych. Nieustanna „gra” brył i ruchów ciał w rozwoju „dziania się” określa przestrzenną i czasową specyfikę dzieła filmowego. Swoje uwagi o organizacji czasu i przestrzeni w filmie kończy Ingarden ogólniejszym, lecz znamionym spostrzeżeniem, stwierdzając, że:

„Żadna sztuka nie może, jak film, pokazać losów człowieka tak uwikłanego w konkretny czas i konkretną przestrzeń”¹⁴.

Widzimy zatem, w jaki sposób Ingarden starał się zdefiniować status filmu fabularnego. Fenomenologiczne tło sprawia, że czas dzieła filmowego jest tu związany z czasem uchwytywanych przez widza naoczności. Uwagi Ingardena przedstawione w artykule dotyczącym filmu należy bowiem rozumieć w szerszym kontekście jego koncepcji estetycznych stworzonych na podstawie założeń fenomenologii, sformułowanych przede wszystkim w rozprawie *O dziele literackim*¹⁵. Najogólniej – dzieło sztuki zostało scharakteryzowane przez filozofa jako odznaczające się pewną „bytową iluzorycznością”. Jego niejednoznaczny status ujawnia się jako istnienie nierzeczywistych przedmiotów (na podobieństwo złudzeń optycznych bądź fantasmagorii) – w jakiś jednak sposób istniejących i pełniących ważną rolę w ludzkim życiu i kulturze¹⁶. Drugim ważnym stwierdzeniem Ingardena na temat dzieła sztuki jest to, że zawiera ono pewnego rodzaju „luki”, które uzupełniane są przez odbiorcę w aktach jego konkretyzacji. W ten sposób na mocy owych aktów konkretyzacji dzieło nabiera cech żywej naoczno-

¹⁴ *Ibid.*, s. 315.

¹⁵ R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931 (*O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960).

¹⁶ A. Tyszczyk, *Sztuka i Wartość. O estetyce Romana Ingardena. III. Filozoficzna geneza myśli estetycznej Ingardena*, [w:] R. Ingarden, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005, s. XLIV.

ści¹⁷. Zatem dzieło sztuki i przeżycie estetyczne są wzajem łącznie i tworzą rodzaj przedmiotowości „czysto intencjonalnej”¹⁸, znosząc podział na sferę subiektywną i obiektywną. Uwagi Ingardena na temat filmu można zatem uzupełnić jego stwierdzeniem z późniejszego o kilkadziesiąt lat wykładu, w którym streścił on podstawowe założenia swojej estetyki fenomenologicznej:

„[...] Zachodzi tu pewna korelatywność i wzajemna zależność dwu równoległe przebiegających procesów: w przeżywającym podmiocie i w przedmiocie, pokazującym się człowiekowi percypującemu i stającym się zarazem w tym pokazywaniu się. Obydwa te procesy nie dają się od siebie odłączyć i żadnego z nich nie można badać przy zupełnym abstrahowaniu od drugiego”¹⁹.

W obydwu – dodajmy – istotną rolę odgrywa czas, percypowany i przeżywany.

W tym miejscu wspomnieć należy o systematyce czasu filmowego zaproponowanej, kilkanaście lat wcześniej, przez Jana Mukarovskiego. Jest ona w pewnej mierze zbliżona do spostrzeżeń polskiego filozofa.

Mukarovsky – tak jak Ingarden – zauważył podobieństwa filmu do innych sztuk, zwłaszcza epiki i dramatu. Podobnie jak w tamtych, czas filmowy istnieje niejako w dwóch warstwach: jako czas akcji (narracji, fabuły, zdarzeń) i jako czas widza. Jednak po dokładniejszym namyśle Mukarovsky podzielił czas filmowy na trzy warstwy: 1) czas toku akcji; 2) czas aktualizacji owego toku przez widza; 3) czas ruchu obrazów. Mukarovsky konstatował:

„[...] W filmie spotykamy trzy porządki czasowe. Akcja, która miała miejsce w przeszłości, czas «obrazowy» płynący w teraźniejszości i równoległy z nim rzeczywisty czas postrzegającego podmiotu. Dzięki tak złożonej konstrukcji film dysponuje bogatymi możliwościami dyferencjacji. To, że widz korzysta z własnego poczucia upływu czasu, daje filmowi żywotność analogiczną do żywotności akcji dramatu (uobecnienie). Jednocześnie czas obrazowy, umieszczony między akcją a widzem, nie pozwala na automatyczne wiązanie czasu akcji z czasem realnym, w którym żyje widz; umożliwia to swobodne operowanie czasem akcji podobnie jak w epice”²⁰.

¹⁷ *Ibid.*, s. XLVII.

¹⁸ Zob. też R. Ingarden, *Widowisko kinematograficzne (z książki O dziele literackim)*, [w:] J. Bocheńska, *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898-1939*, Wrocław 1975, s. 231.

¹⁹ R. Ingarden, *O estetyce fenomenologicznej*, [w:] *idem, Wybór pism estetycznych...*, s. 14.

²⁰ J. Mukarovsky, *Czas w filmie*, przeł. C. Dondziło, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 124.

Mukarovsky szczególny nacisk położył właśnie na ów czas „obrazowy”, który określił mianem „czasowej rozciągłości samego dzieła sztuki jako znaku”²¹. Dzieło filmowe ma zatem charakter znakowy – nic dziwnego, Mukarovsky formułuje swoje spostrzeżenia na gruncie założeń uprawianej przez siebie semiotyki. Powoduje to, że jego wnioski oddalają się od tych proponowanych przez Ingardena – zarysowuje się między nimi pewna istotna różnica w ujęciu i znaczeniu czasu filmowego. Uogólniając nieco, można stwierdzić, że u Ingardena czas w dziele filmowym ujawnia się jako przeżywana „quasi-obecność”, natomiast dla Mukarovsky`ego czasowa rozciągłość dzieła filmowego tworzy coś w rodzaju znakowej reprezentacji. Dla Ingardena obraz filmowy i jego czas ujawnia się przede wszystkim za sprawą płynności ciągu wyglądów quasi-spostrzeżeńowych, a sam czas traktowany jest przede wszystkim w aspekcie jakościowym. U Mukarovsky`ego akcentowany jest zwłaszcza ilościowy aspekt czasu, związany z owym ruchomym obrazem-znakiem, szeregowanym i układanym w rozwoju sukcesywnym. Pisał on:

„W filmie, gdzie czasowa rozciągłość dzieła wyznaczona jest regularnym ruchem aparatu, można mówić o aspekcie ilościowym i przy czasie znakovym, który występuje wyraźnie jako składnik konstrukcji czasowej”²².

Jeszcze jedna różnica byłaby tu istotna, ta mianowicie, dotycząca roli „czasu widza” w odbiorze dzieła filmowego. Mimo że Mukarovsky stwierdził, iż trzy wyszczególnione przez niego warstwy czasowe filmu układają się „równomiernie”, to jednak – w przeciwieństwie do spostrzeżeń Ingardena – czas postrzegającego podmiotu został określony przez niego po prostu jako „proste rzutowanie realnego czasu widza”²³.

Co istotne, zauważona przez nas różnica w charakterystyce czasu filmowego przeprowadzonej przez tych dwóch teoretyków uwidoczniła się także w późniejszej refleksji nad kinem i filmem. Dotyczy to tych rozważań, które albo poszukiwały w kinie językowego systemu jako nośnika ukrytych znaczeń (i możliwości ich interpretacji), albo tych, które istotę kina widziały w jego przedwerbalnej naturze, jak również tych, które w pewien sposób starały się godzić oba te odmiennie stanowiska. Stanowiska te ujawniają bowiem pewien szerszy problem związany z zakładanymi możliwościami poznawczymi człowieka. Dotyczą dwóch odmiennych postaw poznawczych. Pierwsza zakłada, że poznanie możliwe jest za pomocą bezpośredniego oglądu (np. dzięki świadomości intencjonalnej bądź

²¹ *Ibid.*, s. 126.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

intuicji), w którym uchwytywana jest bezpośrednia obecność przedmiotu (świata); druga – że ów przedmiot ujawnia się jedynie za pośrednictwem pewnego kodu, czyli systemu znaków, który należy poddać interpretacji. Jest to wynik pewnej dwoistości ludzkich czynności poznawczych, dwoistości, na którą składa się być może możliwość istnienia jakiejś formy bezpośredniego oglądu świata, a zarazem skłonność do tworzenia jego symbolicznej reprezentacji. Czy jednak stanowiska te mogą ze sobą funkcjonować wspólnie, nie znosząc się wzajem? Jak pisze Hanna Buczyńska-Garewicz:

„Jedyna różnica między intuicją a znakiem przedmiotu polega na tym, że są one w inny sposób nastawione na przedmiot, inaczej zainteresowane nim. W pierwszym przypadku jest to dążenie do obejrzenia go, do uzyskania jego pełnej naoczności, w drugim zaś chęć zinterpretowania, powiązania z innymi zjawiskami, włączenia w związki nowe, w jakich dotychczas nie występował i dzięki temu odkrycia jego nowych aspektów. Oglądanie i interpretowanie są całkowicie różnymi czynnościami umysłu – pierwsza chce uniknąć przesłanek wstępnych, druga uważa je za najistotniejsze. Mimo tej zasadniczej różnicy wspólne jest im to, że są aktami poznawczymi konstytuującymi swe rzeczowe korelaty, czyli przedmioty. Przedmiotem intuicji jest obiekt oglądany, przedmiotem zaś znaku – obiekt interpretowany”²⁴.

Problemy te dotyczą również zagadnień związanych z filmem. Co ważne – w przypadku refleksji nad filmem owa dwoistość nie wynika jedynie z wzmiankowanej dwoistości możliwości poznawczych człowieka, lecz – jak się wydaje – także z samej specyfiki kinematografu i filmu²⁵. Filmowa rozpiętość obrazu

²⁴ H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka i filozofia znaku*, [w:] eadem, *Rozum szukający i błędzący*, Toruń 2007, s. 364.

²⁵ O problemach, jakie nasuwają te dwa podejścia poznawcze w kontekście refleksji nad filmem, pisze Alicja Helman w końcowych ustępach swojej pracy *O dziele filmowym*: „Każdy z teoretyków stawał zatem wobec alternatywy uznania obrazu filmowego albo za bezpośrednią, mechaniczną rejestrację realności, albo za znak – symboliczne przedstawienie zjawisk obiektywnie istniejącego świata. Żadna z tych dwu ewentualności nie wyczerpywała jeszcze wszystkich, ani nawet istotnych, cech obrazu filmowego [...]. Zwolennicy interpretacji pierwszej nieoczekiwanie stawali wobec zjawisk, które nie dawały się ująć w kategorii reprodukcji [...]. Ci, którzy opowiadali się za interpretowaniem obrazu filmowego jako znaku, również natrafiali na podobne trudności, czego wyrazem były koncepcje – nie do przyjęcia z semiotycznego punktu widzenia – filmu jako systemu znakowego bez znaków, bądź «pokrywania się» znaku i znaczenia. Dopiero w latach sześćdziesiątych pojawiły się poglądy głoszące, że pojęcia reprodukcji i znaku nie muszą być traktowane jako sprzeczne i wykluczające się wzajemnie”. A. Helman, *O dziele filmowym. Materiał – technika – budowa*, Kraków 1981, s. 204-205.

w czasie daje możliwość oglądu, a zarazem wymusza konieczność posługiwania się pewnymi kodami. Pojawia się zatem pytanie: w jaki sposób to, co jest oglądane, może być interpretowane?

Zanim jednak będziemy mogli przyjrzeć się związanym z tym problemom, a co za tym idzie, różnym ujęciom czasu filmowego, musimy pokrótce przypomnieć, jak powstaje czas filmowy.

Widzialność filmowa i ruch

Widzialność filmowa rodzi się – jak określił to Ingarden – na mocy „strumienia fotograficznie zrekonstruowanych wyglądnów”. Film, opierając się na wynalazku fotografii, dał możliwość uzyskiwania trwałych obrazów, włączając do nich pierwiastek ruchu.

Christian Metz w artykule *Fotografia i fetysz*²⁶ przywołał podstawowe różnice między fotografią a filmem. Fotografia jest zapisanym śladem jakiejś rzeczywistości i posiada cechy „pamiętki”, przez co przybrać może właściwości fetyszu. Rejestracja filmowa pokrewna jest zapisowi fotograficznemu, i „w tym sensie film i fotografia są sobie bliskie, obie są odbitkami rzeczywistych obiektów, odbitkami pozostawionymi na specyficznej powierzchni dzięki połączeniu działania światła i związków chemicznych”²⁷. Mimo tego zasadniczego pokrewieństwa film charakteryzuje się w stosunku do fotografii pewnymi oczywistymi różnicami. Dla Metza są nimi, między innymi: przestrzenno-czasowy wymiar filmowego *lexis*, fikcyjność kreowanej przez film rzeczywistości i przede wszystkim to, iż „film zawiera fotografię, kino zaś stanowi rezultat dodania do niej cech związanych z percepcją. W sferze wizualnej istotnym dodatkiem jest naturalnie ruch i wielość obrazów, ujęć”²⁸. To właśnie ruch i wielość obrazów implikują w filmie czas, w przeciwieństwie – jak pisze Metz – do „bezczasowej fotografii”, zanurzając film w „strumieniu czasowości”²⁹.

Co interesujące, i Metz, i Ingarden określają charakter owego ruchu jako „strumień”; Metz wprost – jako strumień czasu, Ingarden bardziej powściągliwie – jako strumień fotograficznie zrekonstruowanych wyglądnów. I Metz, i Ingarden mówią zatem o strumieniu obrazów w czasie i w ruchu, choć – jak można sądzić – każdy z nich pojmuje go nieco inaczej.

²⁶ Ch. Metz, *Fotografia i fetysz*, przeł. A. Oleńska, S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 246-254.

²⁷ *Ibid.*, s. 247.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, s. 248.

Rudolf Arnheim w swoim artykule *Myśli, które wprowadziły obrazy w ruch*, napisanym w roku 1933, stwierdził, iż dzięki możliwości reprodukcji ruchu film spowodował zaspokojenie „odwiecznego pragnienia, by stworzyć podobieństwa otaczających go rzeczy”³⁰. Arnheim traktował ruch filmowy przede wszystkim jako artystyczny środek kształtowania dzieła filmowego, za pomocą którego możliwa jest specyficzna transformacja rejestrowanej przez kamerę rzeczywistości³¹. Poświęcił jednak również swoją uwagę bardziej elementarnemu aspektowi ruchu, związanemu z procesem filmowania i projekcji. W samym bowiem sposobie zapisu i tworzenia ruchu za pomocą kinematografu tkwi pewien paradoks. Ów paradoks polega na tym, że film odtwarza ruch jedynie w sposób pozorny – umożliwia tworzenie wrażenia ruchu poprzez łączenie nieruchomych w istocie obrazów. Ten sposób tworzenia iluzji ruchu, a zarazem zapisu przepływu czasu, wynika z uwarunkowań technicznych i możliwości percepcyjnych człowieka. Problem owej iluzji związany jest zatem z samą istotą ruchu – mianowicie jego ciągłością i pytaniem o możliwość jej rzeczywistego odtworzenia. Siłą rzeczy problem dotyczy także czasu i sięga do najbardziej fundamentalnego pytania o jego charakter – czy czas jest sukcesywnym *continuum* punkto-chwil, czy też jego natura polega na jakiejś bardziej skomplikowanej i ciągłej relacji przeszłości, teraźniejszości i przyszłości? Problem ten sięga również do kwestii dotyczącej bezpośrednio czasu filmowego, tej mianowicie, w jakiej relacji pozostają ruch i czas zapisany przez maszynę w stosunku do ruchu i czasu odbieranego przez widza.

Jak wiadomo, wynalezienie kinematografu i możliwość zapisywania ruchu wynikały bezpośrednio z poprzedzających je eksperymentów w dziedzinie fotografii. Związane były one z poznawczą funkcją, jaką przypisano tej nowej dziedzinie obrazowania. Ujmując rzecz najogólniej, w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku dynamiczny rozwój i wzrost popularności fotografii wpisał się w paradygmat nowoczesności. W fotografii dostrzeżono niemal nieograniczone możliwości tworzenia widzialności dostosowanej do nowych czasów – odkrywania sfery zjawisk niewidzialnych, bo pozostających dotąd poza możliwościami percepcyjnymi ludzkiego oka i świadomości.

Taki właśnie charakter miały fotograficzne eksperymenty Edwarda Muybridgę’a i Étienne-Jules’a Mareya. Bezpośrednio dotyczyły one prób uchwycenia i zrozumienia zjawiska ruchu. Eksperymenty te możliwe były dzięki wynalezie-

³⁰ R. Arnheim, *Myśli, które wprowadziły obrazy w ruch*, przeł. W. Wertenstein, [w:] *Film jako sztuka*, red. W. Wertenstein, Warszawa 1961, s. 125-139.

³¹ R. Arnheim, *Ruch*, [w:] *ibid.*, s. 140.

niu w 1872 roku mechanizmu migawki i skróceniu czasu ekspozycji fotograficznej, jak również uzyskaniu możliwości jej natychmiastowej powtarzalności.

Metoda Mareya nazwana została chronofotografią. W 1882 roku ten francuski fizjolog otworzył w Parc des Princes w Paryżu laboratorium, w którym fotografował sylwetkę człowieka poruszającego się na czarnym tle (w sposób równoległy do płaszczyzny obrazu), uzyskując w ten sposób obrazy poszczególnych faz ruchu. Stopniowo udoskonalał on tę metodę; osłaniał fragmenty ciała czarnym materiałem i rysował na nim białe linie znaczące poszczególne członki poruszającej się postaci. W ten sposób uzyskiwał obraz zamrożonych faz „czystego ruchu”, a jego metoda ujawniła swój mocno abstrakcyjny charakter. Tak uchwycony ruch – jego pojedynczy obraz – upodabniał się bowiem do matematycznego punktu, wyciętego niejako z *continuum* czasoprzestrzeni. Fotografia migawkowa była zatem wyrazem rewolucji w sposobach przedstawiania ruchu, gdyż stosowała cięcie czasoprzestrzenne w materialnym wymiarze ruchu, rozbijając go na mechaniczne następstwo chwil³². Jak pisze Andre Rouille:

„W pracach zrealizowanych przez Mareya czy Muybridge’a odcisk czasu (*chronos*) bierze górę nad śladem przestrzeni. Prawda przechodzi od rzeczy do ruchu, a migawkowość staje się zasadniczym elementem obrazów, w których statyka ustępuje miejsca dynamice form”³³.

Eksperymenty chronofotografii Mareya stały się jedną z podstaw wynalezienia kinematografu. Chwywanie poszczególnych faz ruchu za pomocą fotografii migawkowej powiązane zostało z wcześniejszymi próbami i pomysłami stworzenia ruchomych obrazów. Pomysły te wiodą od latarni magicznej, przez eksperymenty Plateau, Anschütza i Edisona, aż do kinematografu wynalezionego przez braci Lumiere. W 1832 roku Joseph Plateau zaprezentował swój phenakistoskop, w którym za pomocą użycia obrotowej tarczy z narysowaną postacią udało się uzyskać sumaryczne wrażenie ciągłości ruchu. Później Ottomar Anschütz umieścił sfotografowane stadia ruchu postaci na pasku wewnątrz obracającego się koła; przechodzące przez szczelinę obrazy podświetlane były błyskiem światła, a ich percepcja przedzielona była chwilą czerni podczas zmiany jednego obrazu na drugi.

Jednak decydującym momentem okazało się opracowanie nowej metody przesuwu taśmy z obrazami. Związane było ono z wynalezieniem w 1889 roku przez Eastmana negatywu zwojowego na podłożu celulooidowym. Kolisty ruch taśmy

³² A. Rouille, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 262.

³³ *Ibid.*, s. 100.

zastąpiono w ten sposób rozwijaniem i zwijaniem taśmy ze szpuli na szpulę. Ten wynalazek zastosowany został w kinetoskopie Tomasza Edisona (1891), w którym użyto ruchu obrotowo-liniowego (ciągłego), i za pomocą którego tylko jeden widz mógł oglądać około 600 poruszających się obrazów. Jednak dopiero bracia Lumiere połączyli ciągłość mechanizmu napędowego kamery (i projektora) z ruchem skokowym taśmy. Kamera zapisywała nieruchomy obraz poszczególnych faz ruchu, projektor zaś umożliwiał ruch skokowy taśmy – zatrzymując ją na ułamek sekundy przed swoim obiektywem, a w momencie jej przesuwu, odcinając dopływ światła. Ten sposób umożliwił wydłużenie ekspozycji każdej poszczególnej klatki, przez co przyczynił się do poprawy jakości oglądanego na ekranie obrazu (jasność)³⁴. Metoda ta obowiązuje również we współczesnej, klasycznej projekcji kinowej i przez to właśnie można twierdzić, że widz ogląda na ekranie nieruchome *de facto* obrazy przedzielone chwilą czerni. Owe chwile czerni – zasłonięcie padającego na taśmę światła – umożliwia zainstalowana w projektorze migawka w kształcie krzyża maltańskiego. Jak pisał Rudolf Arnheim:

„System powszechnie dziś używany zrywa z nieprzerwanym ruchem negatywu – negatyw zatrzymuje się przy każdej ekspozycji. Oznacza to, że kinematografia, po uwolnieniu się od fotografii nieruchomej przez wprowadzenie zasady ruchu negatywu, wraca do fotografii migawkowej, lecz na o wiele wyższym poziomie”³⁵.

Zatem przy wynajdywaniu kinematografu – jak zauważył Arnheim – nie można było pominąć aspektu czasu³⁶. Związany był on przede wszystkim z efektem rozmazania obrazu przy rejestrowaniu go na dłuższych czasach ekspozycji. Czas należało zatem skrócić, tak, by uzyskać odpowiednio wyraźny, statyczny obraz pojedynczej fazy ruchu. Umożliwiła to fotografia migawkowa. Następnie każda z pojedynczych faz-obrazów złożona została z powrotem w sukcesywnie postępujące *continuum*, za pomocą ruchu skokowego w projektorze, który w odbiorze widza daje złudzenie ciągłości ruchu.

Powyższe spostrzeżenia ujawniają dwie osobliwości. Dotyczą one czasu filmowego, lecz sięgają także kwestii pojmowania czasu w ogóle – w ten sposób bowiem czas okazuje się być podzielny. Pierwszy paradoks polega właśnie na tym, że film odtwarza ciągłość ruchu za pomocą nieruchomych obrazów. Czy w związku z tym odtwarza również ciągłość czasu, czy też owa ciągłość zdaje

³⁴ Zob. np. H. Münsterberg, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, przeł. i oprac. A. Helman, Łódź 1989, s. 29-37.

³⁵ Arnheim, *Mysli, które wprowadziły...*, s. 138.

³⁶ *Ibid.*, s. 131.

się niemożliwa – rozbita (a może nie istnieje w ogóle)? Wszystko zależy tutaj od tego, jak pojmujemy ów czas. Drugi paradoks, ogólniejszy – jak wobec powyższego możliwa była realizacja głównego postulatu nowoczesności, czyli chęć i próba uchwycenia za pomocą filmu zmiennej teraźniejszości, w jej przepływie? Film bowiem, w momencie swojego powstania, przejął od fotografii przypisaną jej rolę dogłębnego penetrowania i zapisu zmieniającej się rzeczywistości. Arnheim uznał ten modernistyczny postulat, zawarty już niejako w samej naturze kinematografu, za paradoksalny. Nie analizował problemów z tym związanych, pisał jednak:

„Powstaje tu ciekawy problem teoretyczny: czy w usiłowaniu utrwalenia rzeczy zmieniających się nie ma podstawowej wewnętrznej sprzeczności? Jak możemy zapisać daną fazę ruchu na tym samym miejscu, na którym przed chwilą zapisaliśmy poprzedzającą fazę – i to na zawsze, bo przecież właśnie o trwały zapis nam chodzi? [...] Brzmi to paradoksalnie, jak już wspominałem, żeby chcieć utrwalić to, co ruchome przy pomocy nieruchomego”³⁷.

Tworzenie filmowego ruchu za pomocą „dodawania” nieruchomych obrazów, ich sukcesywność i wynikająca z tego sposobu kinematograficzna dialektyka ciągłości i nieciągłości, przywodzą na myśl pewien stary problem filozoficzny dotyczący zagadnień związanych z ruchem, i szerzej – z możliwością pojmowania zjawiska zmiany. Jest on znany pod mianem paradoksów Zenona. W opracowanych przez Zenona z Elei paradoksach, mających charakter logiczno-matematycznej zagadki, chodzi o wykazanie niemożliwości istnienia rzeczywistego ruchu. Ściślej rzecz biorąc, zawarte jest w nich twierdzenie, że postrzegany ruch jest jedynie złudzeniem niemającym potwierdzenia w sferze myślenia. Niemożność nastąpienia rzeczywistej zmiany – w czterech paradoksach (Dychotomia, Achilles, Strzała, Stadion) – wywiódł Zenon z założenia o nieskończonym podziale przestrzeni, którą poruszający się obiekt musiałby przebyć. I tak, na przykład w paradoksie Dychotomia ruch nie może w ogóle zacząć się, ponieważ obiekt, zanim będzie mógł osiągnąć koniec drogi, musiałby przebyć jej połowę, wcześniej połowę tej połowy itd. *ad infinitum*. Mamy tu zatem traktowanie ruchu i czasu jako zestawionych ze sobą w przestrzeni nieskończenie podzielnych odcinków – momentów³⁸.

³⁷ *Ibid.*, s. 130, 131.

³⁸ Choć ściślej rzecz biorąc, zagadnienie nie ogranicza się tylko do tego problemu. Jak pisze G. E. R. Lloyd: „Argumenty Zenona tworzą dwie pary, z których pierwsza atakuje ruch przy założeniu, że przestrzeń i czas są ciągłe i nieskończenie podzielne (Dychotomia, Achilles), druga

Z końcem XIX wieku krytykę tego typu myślenia o ruchu (i czasie) przeprowadził Bergson w swoim dziele *Materia i pamięć* (1896)³⁹. Co ważne, jego opinie na temat istoty ruchu były próbą przeciwstawienia się dominującym w tym okresie w nauce i w filozofii tendencjom mechanicystycznym, jak również zbiegły się w czasie z wynalezieniem kinematografu. Bergson miał w swoich rozważaniach dwa zasadnicze cele: przede wszystkim krytykę postulowanej przez Zenona negacji zmiany; i po drugie – szerzej rozumianą krytykę czasu linearnego, podzielnego, homogenicznego i standardowego, czyli takiego pojmowania czasu, jakie niosła ze sobą nowoczesność, w swych skłonnościach do empiryzmu i racjonalizacji. Bergson postulował głębsze rozumienie ruchu. W jego koncepcjach ruch związany był z szeroko rozumianą dynamiką zmiany, charakterystyczną dla czystego trwania, czyli niepodzielnego czasu. Przede wszystkim Bergson postulował uwolnienie pojmowania ruchu od podzielnej przestrzeni, bez straty jego ciągłości. Prawdziwy ruch jest w swej istocie niepodzielny. To przestrzeń jest podzielna, ruch zaś sztucznie w niej lokowany, również zdaje się podzielny; jest to jednak tylko złudzenie. W rzeczywistości ruch jest niepodzielny, o czym informuje nas wewnętrzne doświadczenie ruchomości jako stanu lub jakości, a nie materialnej ilości⁴⁰.

„Czas rzeczywisty, nazywany przez Bergsona *durée*, nie jest ani jednorodny, ani podzielny; nie jest właściwością wyabstrahowaną z ruchu, ale jest naprawdę tym, czym jest każdy z nas: znamy go intuicyjnie z bezpośredniego doświadczenia”⁴¹.

Zagadnienie ruchu znajduje się w centrum koncepcji filozoficznych Bergsona i związane jest ściśle z pojmowaniem trwania jako nieustannej zmiany. Trwanie i ruch to jedno, czyli właśnie nieustanna dynamika, płynna ciągłość i niepodzielność. Ponieważ jednak świat wykazuje tendencję do różnicowania, człowiek dostosowuje się do świata i ułatwia sobie życie, tworząc za pomocą świadomego postrzegania uproszczony obraz ruchu jako dodawania szeregu nieruchomych

zaś atakuje ruch przy założeniu, że przestrzeń i czas są nieciągłe i złożone z niepodzielnych jednostek (Strzała, Stadion)”. Zob. G. E. R. Lloyd, *Czas w myśli greckiej*, przeł. B. Chwedeńczuk, [w:] *Czas w kulturze*, red. A. Zajączkowski, Warszawa 1987, s. 235-236.

³⁹ Wyd. polskie – H. Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ducha do ciała*, przeł. R. J. Weksler-Waszkineł, Kraków 2006.

⁴⁰ Bergson podawał jako przykład wewnętrzne wrażenie jedności i niepodzielności ruchu będące wynikiem ruchu ręką. Pisał on na ten temat: „Mogę potraktować ów ruch jako wielokrotność lub jako ruch niepodzielny, zależnie od tego, czy ujmuję go w przestrzeni, czy w czasie, jako obraz rysujący się poza mną lub jako akt, który sam wykonuję”. *Ibid.*, s. 149.

⁴¹ L. Kołakowski, *Bergson*, Warszawa 1997, s. 17.

punktów. „Zmiana jest wszędzie, ale w głębi – pisał Bergson – my lokalizujemy ją raz tu, raz tam, lecz na powierzchni”⁴². Na tym właśnie oparł on swoją krytykę paradoksów Zenona, wykazując ich pozorność. Zenon utożsamiał ruch z przestrzenią – „rozpiął” ruch na linii, a ponieważ linia jest podzielna na nieskończoną liczbę abstrakcyjnych punktów, to i ruch, stychny z nią, wydaje się podzielny. Wedle Bergsona w ten sposób dowiódł on jedynie, że „niemożliwe jest konstruowanie ruchu *a priori* z nieruchomych elementów”⁴³. Francuski filozof zakładał zatem cztery podstawowe cechy rzeczywistego ruchu: 1) ruch jest niepodzielny; 2) istnienie rzeczywistych ruchów (związanych z trwaniem); 3) rzeczywiste ruchy to przenoszenie stanu, a nie rzeczy; 4) podział materii na odizolowane ciała to podział sztuczny. Z tym ostatnim punktem wiąże się właśnie tendencja do rozbijania ruchu na poszczególne elementy. Taki rozbity na punkty ruch tworzony jest przez umysł na użytek życia, na przykład jako umiejętność orientowania się w przestrzeni. Wynika to z charakteru ludzkiej percepcji – postrzegania, które wykazuje tendencję do kondensowania ciągłości i płynności zjawisk w szereg bardziej zróżnicowanych momentów i streszczania ich niejako w ten sposób. Dla Bergsona zatem „postrzeganie oznacza unieruchamianie”⁴⁴, a zakładany przez niego rodzaj „czystej percepcji” związany byłby bezpośrednio z materią. O faktycznym istnieniu rzeczywistego ruchu tak pisał Bergson, podsumowując swoją refutację paradoksów Zenona:

„Poprzestańmy na stwierdzeniu, że ruch bezpośrednio postrzeżony jest faktem bezspornym, a trudności bądź sprzeczności sygnalizowane przez szkołę z Elei w znacznie mniejszym stopniu dotyczą nie tyle samego ruchu, ile raczej sztucznego i niezdolnego do trwania [*non viable*] odtworzenia ruchu przez umysł”⁴⁵.

To ostatnie stwierdzenie pozwoliło mu kilka lat później, w dziele *Ewolucja twórcza* (1907), posłużyć się słynną metaforą, iż „mechanizm naszego potoczno-poznania jest natury kinematograficznej”⁴⁶. Świadoma percepcja, w jej potocznej postaci, zbliżona jest w swoim działaniu do pracy kinematografu – charakteryzuje się tendencją do wycinania fragmentów rzeczywistości, unieruchamiania i powtórnego ich składania w ruchome i sukcesywnie postępujące *continuum*.

⁴² Bergson, *Materia i pamięć...*, s. 165.

⁴³ *Ibid.*, s. 151.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 164.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 153.

⁴⁶ H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, cyt. [za:] A. Helman, *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa 1978, s. 110.

W ten sposób przez porównanie do kinematografu filozof wskazał na negatywne cechy powierzchownej strony ludzkiego poznania⁴⁷. Choć porównanie Bergsona jest sugestywne, nie należy wyciągać z niego zbyt daleko idących wniosków co do możliwości, jakie zaoferować może sztuka filmowa, filozof bowiem nie uprawiał refleksji nad kinem. To, że jego pojmowanie ruchu i czasu znalazło szczególny wyraz właśnie w sztuce filmowej, starał się udowodnić wiele lat później inny francuski filozof, Gilles Deleuze.

Zatem pierwszy paradoks wynikający ze specyfiki kinematografu – odtwarzanie ruchu za pomocą statycznych obrazów – dotyczy problemu ciągłości i nieciągłości, i łączy się bezpośrednio z drugim, ogólniejszym, czyli z owymi oczekiwaniami, związanymi z mechanicznym sposobem rejestracji, które przypisała kinu nowoczesność. Ów mechanizm kinematografu i jego pozorny obiektywizm uaktywniły pragnienie wnikliwego przyjrzenia się rzeczywistości. Szybko jednak okazało się, że owa rzeczywistość nie tylko daje się w ten sposób penetrować, ale także ujawnia swoje nieoznaczone właściwości, trudne do opisanie i ujarznienia, a mechanizm działania kinematografu, umożliwiając w pewnym stopniu dostęp do zjawisk dotąd niewidzialnych, sam w sobie ujawnia pewną dwoistość. Problem związany jest z istotą kinematograficznego zapisu, pytaniem o jego właściwości i precyzję. Kinematograf w swojej najbardziej elementarnej postaci zapisuje rzeczywistość, przedstawia ją, lecz również przekształca w pewien sposób, tworząc specyficzny rodzaj reprezentacji świata.

Filmowy zapis czasu – chwila terażniejsza, percepcja i pamięć

Na początku lat trzydziestych XX wieku Walter Benjamin stwierdził, że „domeną obiektywu jest optyczne zawładnięcie światem”⁴⁸. Film umożliwia analizę rzeczywistości poprzez dogłębny wgląd w tkankę świata, z drugiej zaś strony, odkrywa rzeczy dotąd nieznanne, a nawet – niepomyślane. Za pomocą kamery – technicznego urządzenia – kamerzysta zdolny jest wniknąć głębiej w tkankę rzeczywistości, niż mógł to uczynić np. malarz. Zatem dzieło sztuki w epoce reprodukcji technicznej radykalnie zmienia swój charakter. Możliwość reprodukcji wyrywa dzieło z jego funkcji rytualnej, nadając mu funkcję ekspozycyjną. Nie

⁴⁷ Bergson: „Taki jest wybieg kinematografu. Taki jest również wybieg naszego poznania. Zamiast przywiązywać się do wewnętrznego stawania się rzeczy, umieszczamy się na zewnątrz nich, aby sztucznie odbudować ich trwanie. Zdejmujemy widoki nieomal migawkowe z przechodzącej rzeczywistości [...]”. *Ibid.*, s. 109.

⁴⁸ W. Benjamin, *Mala historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, [w:] *idem, Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, Poznań 1975, s. 42.

tylko to: zdaniem Benjaminina za sprawą reprodukcji, czyli wycinania z jakiegoś nieokreślonego czasowego *continuum*, z ciągłości doświadczenia (*Erfahrung*), z historycznej tradycji, dzieło traci charakteryzującą go dotąd aurę⁴⁹. To głównie przy użyciu medium fotograficznego i filmowego z niepowtarzalności zjawisk wydobywana zostaje jednorodność i powtarzalność. Wedle Benjaminina zburzenie aury jest wyróżnikiem nowoczesnej percepcji. Jej cechą jest bowiem przede wszystkim przybliżenie rzeczy „w aspekcie przestrzennym i ludzkim”⁵⁰ i przezwyciężenie w ten sposób niepowtarzalności i trwania obrazu („osobliwej pajęczyny z przestrzeni i czasu”⁵¹, czyli właśnie owej aury) za sprawą położenia nacisku na „powierzchność i powtarzalność”⁵². „I tak w sferze percepcji przejawia się to, co w dziedzinie teorii zarysowuje się jako wzrost znaczenia statystyki”⁵³ – pisał Benjamin.

Benjamin dostrzegł jednak w fotografii i w filmie również ich drugą właściwość – właśnie wydobywanie na jaw obszarów niewidzialnych. Porównał te dziedziny obrazowania bezpośrednio do Freudowskiej psychoanalizy:

„Film rzeczywiście wzbogacił nasz świat spostrzegania o metody, które dadzą się przedstawić na przykładzie teorii Freuda. [...] Wynika stąd oczywisty wniosek, że inna natura przemawia do kamery, a inna do oka. Inna przede wszystkim dlatego, że na miejscu przestrzeni przenikniętej świadomością człowieka pojawia się przestrzeń zawładnięta podświadomością”⁵⁴.

Przypomnijmy, że według Freuda życie psychiczne opiera się na zderzeniu dwóch sfer aktywności psychicznej – nieświadomej (pierwotnej) i przedświadomej/świadomej (wtórnej). Sfera nieświadoma to coś w rodzaju chaosu nieuporządkowanych chronologicznie treści wypartych. Natomiast aktywność świadoma związana jest z czasem; jest to uporządkowana progresja, zakłócana jednak wstrząsami powodowanymi przez owe nieświadome treści. W tym kontekście szczególnie istotne jest Freudowskie pojęcie *Nachträglichkeit* (w polskiej nomenklaturze – naznaczenie wsteczne, świadomość opóźniona), rozumiane jako

⁴⁹ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, [w:] *ibid.*, s. 71.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 73.

⁵¹ R. Różanowski, *Pasaże Waltera Benjaminina. Studium myśli*, Wrocław 1997, s. 219. Zdaniem Różanowskiego „w określeniu czasowym doświadczenia auratycznego należy odróżnić dwa momenty: niepowtarzalność zjawiska oraz swoistą dialektykę zbliżenia i oddalenia w stosunku do przeszłości. Niepowtarzalne zjawisko dali to zjawisko jedyne w swoim rodzaju.” *Ibid.*, s. 218.

⁵² Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie...*, s. 73.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, s. 87, 89.

coś w rodzaju „gwałtownej erupcji emocjonalnie obciążonych treści z przeszłości”⁵⁵. Chodzi tu o urazy psychiczne odnotowane we wczesnej fazie rozwoju seksualnego, ale doświadczane emocjonalnie w późniejszym czasie. Ujawniają się one w sposób nagły, pod postacią wyrazistych fragmentów – halucynacji, krótkich scen, nadrealistycznych wspomnień. W ten sposób zapisane wcześniej ślady pamięciowe zostają przetworzone w późniejszym okresie, w związku z nowymi doświadczeniami i nabierają nowego sensu i siły, zakłócając zarazem linearny porządek świadomości.

Między innymi w tym właśnie kontekście Benjamin sformułował swoje spostrzeżenia na temat filmu. Wedle niego film działa, wywołując szok; tworząc potok „ustawicznie postępujących zmian”, powoduje zaskoczenie w umyśle odbiorcy. Szok sprawia, iż dominujący staje się pewien rodzaj „repcji w stanie rozproszony uwagi”, która spycha apercpcję dzieła w „podskórne nurty podświadomości”⁵⁶. Szok przebija się przez „ochronną” warstwę świadomości i dociera do głębszych warstw psychiki, nieświadomej pamięci. Wychodząc następnie z jej głębi, jako pewien rodzaj momentalnego wspomnienia, staje się szokiem rozpoznania, porównywanym przez Benjamin z „pstryknięciem” fotografa. „Aparat uderzył chwilę, jak gdyby pośmiertnym szokiem”⁵⁷ – pisał Benjamin. Szok zatem powoduje, że zdarzenie tylko częściowo dociera do świadomości i traci istotny związek z innymi świadomymi zjawiskami. W ten sposób zdarzenie (nazwane przez Benjamin przeżyciem – *Erlebnis*) rejestruje się w pamięci jako moment, jako miejsce punktowe, niemające wymiaru czasoprzestrzennego⁵⁸. Charakter takiego przeżycia staje się nieciągły i odpowiada w pewnym sensie szeroko rozumianym nowoczesnym zjawiskom cywilizacyjnym i kulturowym. Ta tendencja charakterystyczna jest zwłaszcza dla oddziaływania filmu. Dla Benjamin nie jest ona jedynie wynikiem działania samego mechanizmu kamery i projektora, lecz wzmocniona zostaje przede wszystkim poprzez użycie filmowego montażu.

W ten sposób – jak widzimy – dała o sobie znać dwoistość filmowego czasu, wynikająca w dużej mierze z mechanicznych właściwości reprodukcji kinema-

⁵⁵ „*Nachträglichkeit* wskazuje na aktywność przeszłości w przyszłości. To jaskrawy przypadek terażniejszości, która istnieje jako była. [...] *Nachträglichkeit* nie jest pamięcią w sensie prostego powtórzenia przeszłości jako zapomnianej możliwości, lecz jest raczej pamięcią w sensie gwałtownej erupcji emocjonalnie obciążonej treści z przeszłości jako wypartej nieświadomości.” J. Phillips, *Czas i pamięć u Freuda i Heideggera: zaskakująca zgodność*, przeł. K. Gałysz, [w:] *Pamięć w filozofii XX wieku*, red. Z. Rosińska, Warszawa 2006, s. 180-181. Zob. też Z. Freud, *Konstrukcja w analizie*, przeł. Z. Rosińska, *ibid.*, s. 41-49.

⁵⁶ Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie...*, s. 91-93.

⁵⁷ *Idem*, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, cyt. [za:] Różanowski, *op. cit.*, s. 167.

⁵⁸ Zob. K. Sauerland, *Przeżycie i doświadczenie, czyli jeszcze raz o Walterze Benjaminie*, [w:] *idem*, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986, s. 149-166.

tograficznej i sposobów jej oddziaływania. Film „chwyta” chwilę, utrwala ją, powiela i standaryzuje, lecz zarazem ujawnia jej nieoznaczoność, która być może związana jest z istnieniem jakiejś sfery nieświadomej i ukrytymi w niej, zaskakującymi możliwościami.

Co interesujące, w swoich obserwacjach Benjamin zbliżył się w pewien sposób do tego, o czym pisał Bergson. Choć ich uwagi wyrastają z odmiennych stanowisk filozoficznych, to jednak ich konstatacje dotyczące kinematografu, i szerzej – nowoczesnych zjawisk, w pewnej mierze zbliżają się do siebie⁵⁹. Obaj bowiem dostrzegli w swojej epoce silną tendencję do rozbicia ciągłości czasu oraz jego uprzestrzennienia; obaj wyróżnikiem nowoczesnej percepcji uczynili skłonność do uniformizacji i materializacji zjawisk; obaj wreszcie dostrzegli tendencję do odbierania obrazowi jego możliwości związanych z trwaniem. Bergson jednak poddaje te zjawiska miazdzącej krytyce, rozpatrując je w kontekście swojej filozofii „ewolucji twórczej”, Benjamin zaś nie ukrywa fascynacji nowoczesnością, szuka w niej nowych możliwości i formułuje swoje spostrzeżenia bezpośrednio w kontekście fotografii i filmu. Także i on jednak dostrzegł kulturowe zagrożenia, widząc w owej seryjnej chwili homogenicznego czasu, wytwarzanej przez nowoczesną maszynę, pewien rodzaj pustej powtarzalności, prowadzącej nieuchronnie do likwidacji pamięci, a w konsekwencji do neutralizacji znaczenia przeszłości. Obaj także – i Bergson, i Benjamin – zakładali istnienie i działanie jakiejś sfery nieświadomej, mającej swój udział w życiu jednostek i – szerzej – społeczności. Jednak ich sposób pojmowania nieświadomego był diametralnie różny. Dla Bergsona bowiem nieświadomość to właśnie utajone, ale realne trwanie, czyli czas w jego czystej postaci pojmowany jako płynna zmiana i nieustanny ruch, dla Benjamin zaś, nieświadomość to – za Freudem – sfera bezczasowa, czy też jakiś rodzaj punktowej teraźniejszości, który raptem może ujawnić swą obecność. Tak czy inaczej, każdy z nich – na swój sposób – próbował wskazać drogę ucieczki

⁵⁹ Zdaniem Benjamin, w przeżyciu związanym z szokiem, czas gubi swój organiczny charakter. Jak pisze Różanowski: „W epoce industrializacji i kultury masowej jego miejsce zajął łańcuch uporządkowanych chronologicznie zdarzeń, do których świadomość dołącza kolejne, nowe zdarzenia, izolując je jednocześnie od siebie i wyjąłwiając nie tylko dla poetyckiego doświadczenia”. Różanowski, *op. cit.*, s. 164. Tak pojmowany rodzaj „czasu pustego” był nie do zaakceptowania dla Bergsona. Nazwał go on czasem jednorodnym, pojmowanym na modłę przestrzeni i sytuował na antypodach prawdziwego czasu – trwania. Pisał: „Na tym polega czas jednorodny. Jednorodna przestrzeń oraz czas jednorodny nie są więc ani właściwościami rzeczy, ani istotnymi warunkami naszej władzy ich poznania: wyrażają one, w abstrakcyjnej formie, podwójną pracę konsolidowania oraz dzielenia, której dokonujemy na poruszającej się ciągłości tego, co rzeczywiste. [...] Są to schematy naszego działania na materię”. Bergson, *Materia i pamięć...*, s. 166-167.

z owego abstrakcyjnego *continuum* czasu homogenicznego i pustego, który wytworzyła nowoczesność.

Kinematograficzny problem ciągłości i nieciągłości ruchu sięga sporów na temat samej natury czasu; w sposób nieuchronny pojawia się tu także pytanie dotyczące pamięci. Do powyższych kwestii, związanych bezpośrednio z powstawaniem filmowej iluzji ruchu, dołącza zatem jeszcze jedna, istotna, a mianowicie: na jakiej zasadzie możliwa jest rekonstrukcja owej ciągłości ruchu – choćby pozornej – przez widza? Projekcja kinematograficzna wykorzystuje bowiem pewną interesującą właściwość ludzkiej percepcji – bezwładność ludzkiego oka. Projekcja polega na pokazywaniu obrazów zawierających kolejne nieruchome fazy ruchu – w tempie 24 klatek na sekundę – i przedzielaniu ich w sposób sukcesywny chwilami czerni.

Ważnym czynnikiem umożliwiającym powstawanie ruchomych obrazów przy użyciu powyższej metody jest zjawisko powidoków. Kolejny pojawiający się obraz zostawia na siatkówce oka ślad, powodując w ten sposób złudzenie ciągłości ruchu. Jak pisał Hugo Münsterberg:

„Pozytywowe powidoki są krótkie i dostrzegalne tylko w wypadku intensywne oświetlenia. [...] Każdy obraz poszczególnej pozycji pozostawia w oku powidok, aż do czasu, gdy następny obraz z lekko zmienioną pozycją skaczącego zwierzęcia lub maszerującego mężczyzny staje się widoczny, a jego powidok trwa do czasu, aż nadejdzie trzeci. Powidoki są odpowiedzialne za fakt, że wszystkie przerwy są niewidoczne, podczas gdy sam ruch wynika wprost z przechodzenia jednej pozycji w drugą”⁶⁰.

W ten sposób percepcja ruchu odpowiadałaby oglądaniu długich serii oddzielnych pozycji. Zarazem jednak działanie jednego mechanizmu spłotłoby się z działaniem drugiego, powidok bowiem w ludzkim oku jest jedynie śladem fizycznym czy też biochemicznym. Ten fakt oraz laboratoryjne badania przeprowadzone przez współczesnych mu psychologów pozwoliły Münsterbergowi poszukiwać właściwej przyczyny percepcji i apercpcji ruchu raczej w zdolnościach umysłowych człowieka niż tylko w biochemicznym śladzie powidoku⁶¹. Dalej pisał on więc:

⁶⁰ Münsterberg, *op. cit.*, s. 57.

⁶¹ Chodzi tu o czołowych przedstawicieli tzw. psychologii postaci (*Gestalt*) – Kohler, Koffka, Wertheimer. Jak pisze Elżbieta Ostrowska: „Psychologia postaci to, jak powszechnie wiadomo, koncepcja zaproponowana przez grupę niemieckich psychologów jako kontrpropozycja wobec teorii asocjacionizmu i analizy introspekcyjnej. Kluczowym pojęciem tej koncepcji jest Gestalt (dosł. postać), którego znaczenie najlepiej oddaje słowo «konfiguracja» (całościowy układ) – jest ona uważana za podstawową jednostkę percepcji. Całościowe struktury są pierwotną cechą

„Percepcja ruchu jest niezależnym odczuciem, którego nie można zredukować do prostego widzenia serii różnych pozycji. Do serii wizualnych wrażeń musi być dodana specyficzna, pojęciowa treść świadomości. Prosta zasada kolejnych faz ruchu nie jest wcale pierwotną ideą ruchu”⁶².

Dla Münsterberga ruch jest więc czymś więcej aniżeli tylko prostą, skokową zmianą kolejnego położenia. W tej konstatacji zbliża się on do Bergsona, choć oczywiście każdy z nich inaczej sytuje przyczyny takiego odczuwania ruchu przez człowieka. Dla Münsterberga zatem owa nieciągłość ruchu – i co za tym idzie, czasu – wynikająca z mechanicznej specyfiki kinematografu, nie miała fundamentalnego znaczenia, liczył się bowiem dla niego przede wszystkim ruch i czas przypisany możliwościom umysłowym człowieka, za sprawą działania uwagi, pamięci, wyobraźni oraz emocji. Podobnie Arnheim, w zakończeniu swojego artykułu *Myśli, które wprowadziły obraz w ruch* stwierdził, że film daje możliwość uzyskania ciągłości i jednolitości, będąc w istocie – w kontekście innych dziedzin sztuk i fotografii – „zjawiskiem z gruntu nowym i innym”⁶³. Jak można sądzić, owe tytułowe „myśli” to nie tylko idee, które przyczyniły się do wynalezienia kinematografu, ale także niezbywalna możliwość jego widza – odbiorcy włączonego w proces projekcji.

Wszystkie powyższe problemy związane z narodzinami kina – chronofotografia Mareya, koncepcje Benjamina, Freuda i Bergsona, jak również problemy dotyczące ciągłości lub nieciągłości czasu oraz śladu powidokowego i inne – są zagadnieniami, o których pisze Mary Ann Doane w swojej książce *The Emergence of Cinematic Time*⁶⁴.

Omawia ona kwestie dotyczące możliwości i sposobów reprezentacji zjawiska czasu w końcu XIX i początku XX wieku. Czyni to przede wszystkim w kontekście nowej technologii, którą zaoferowały wtedy fotografia i film, i odnosi je do zasygnalizowanych już przez nas kluczowych postulatów nowoczesności wyrażających się w nauce i filozofii. Za główny punkt odniesienia swoich rozważań przyjmuje Doane dominujące w tym okresie pojmowanie czasu, które było wynikiem postępu nauk empirycznych i racjonalizacji. Chodzi tu przede wszystkim o koncepcje nieodwracalności czasu (wpływ II prawa termodynamiki), położenie nacisku na jego linearny przepływ i standaryzację. Te właśnie koncepcje wywar-

doświadczenia percepcyjnego i determinują wszystkie jego poszczególne części”. Ostrowska, *op. cit.*, s. 20.

⁶² Münsterberg, *op. cit.*, s. 58.

⁶³ Arnheim, *Myśli, które wprowadziły...*, s. 138-139.

⁶⁴ M. A. Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*, Cambridge, Massachusetts – Londyn 2002.

ły silną presję na życie społeczne i gospodarcze, ale także na sztukę i film⁶⁵. Prowadzona w tym okresie intensywna debata na temat czasu i ruchu związana była z pytaniem o możliwość uchwycenia tych zjawisk i zarejestrowania w sposób precyzyjny i czytelny; związana była również z pytaniem o możliwość odseparowania „czystej” chwili teraźniejszej z napierającego na nią *continuum* przeszłości. Tylko bowiem precyzyjnie określony interwał czasu – dokładnie uchwyconą chwilę właśnie – można było standaryzować, nadając jej uniwersalnie obowiązujący wymiar i materialną wartość taksowaną pieniądzem. Wynikające z tej debaty ideowe napięcie wiązało się także ze specyficznym pojmowaniem przyszłości, z możliwością jej przewidywania, z modernistyczną tendencją do ucieczki poza sferę zjawisk nieprzewidywalnych, słowem – z próbą okiełznania żywiołu życia i czasu za sprawą ich racjonalizacji⁶⁶. Nieprzewidywalność wprowadzała wprawdzie do życia pierwiastek postępu i spontaniczności, lecz jej niekontrolowane działanie zagrażało postulowanej przez nowoczesność koncepcji racjonalnej i planowanej całości⁶⁷.

Idąc tym tropem, Doane analizuje dwie tendencje modernizmu, w istocie trudne do pogodzenia, a nawet być może sprzeczne: abstrakcyjno-racjonalną oraz tę, w której – paradoksalnie – dawała jednak o sobie znać fascynacja przypadkiem, efemerycznością i nieprzewidywalnością⁶⁸. Wszystkie te problemy znalazły szczególny wyraz także w początkowej fazie rozwoju kinematografu, zanim wykształcił on swoje możliwości związane z czasem narracyjnym. Rzecz dotyczy zatem – mniej więcej – pierwszego dziesięciolecia istnienia kina i wczesnych filmów Edisona, braci Lumiere oraz Meliesa. Składały się one z jednego bądź kilku prostych ujęć i kręcone były zazwyczaj za pomocą nieruchomej kamery. W pierwszym rozdziale swojej książki Doane odnosi się m.in. do koncepcji Toma Gunninga, który te wczesne filmy określił mianem „kina wizualnej atrakcji”⁶⁹. Według niego owe proste formy filmowe nie były jedynie wynikiem

⁶⁵ Zob. *ibid.*, s. 3-8.

⁶⁶ O problemach tych tak pisał w 1918 roku Georg Simmel, baczny obserwator nowoczesnych zjawisk: „Życie w każdej chwili wykracza poza siebie, teraźniejszość życia tworzy jedność z «jeszcze» nie zaistniałej przyszłości. Jeżeli tylko oddziela się przeszłość, teraźniejszość i przyszłość z analityczną ostrością, czas jest nierzeczywisty, ponieważ przy takim rozdziale tylko czasowość nierozciągnięta, to jest bezczasowy moment teraźniejszości, jest rzeczywista. Życie jednakże jest niepowtarzalną formą istnienia, której rozróżnienie takie nie dotyczy. Trzy czasy w swej logicznej rozłączności stosują się doń tylko dzięki stosowanemu rozdziałowi naśladowującemu model mechanistyczny. Tylko bowiem życie jest czasem rzeczywistym”. G. Simmel, *Transcendentny charakter życia*, przeł. S. Magała, [w:] S. Magała, *Simmel*, Warszawa 1980, s. 165.

⁶⁷ Doane, *op. cit.*, s. 10, 12.

⁶⁸ Zob. *ibid.*, s. 10-11.

⁶⁹ Zob. *ibid.*, s. 24.

realizacyjnego prymitywizmu, lecz przede wszystkim rodzajem widowiska, które miało w założeniu zafascynować widza swoją iluzyjnością⁷⁰. W ten sposób kinematograf ujawniał swoje „magiczne” możliwości, w których skład wchodziła także pewnego rodzaju filmowa „synteza” czasu⁷¹. Doane dostrzega jednak we wczesnym kinie także drugą istotną tendencję, oprócz tej dążącej do tworzenia iluzyjnego spektaklu – „feerii”. Jest nią fascynacja samym mechanizmem kinematografu jako wynalazkiem technicznym i aparatem umożliwiającym zapis rzeczywistości.

Zdaniem Doane we wczesnym kinie funkcjonowały obie jego możliwości: wykorzystanie zapisu oraz tworzenie przedstawienia – spektaklu. Według niej jednak kamera dawała przede wszystkim możliwość zapisywania obrazów, a wraz z nimi czasu. Zapisana w ten sposób teraźniejszość stawała się zarchiwizowaną przeszłością, lecz zarazem także oglądanym przez widza artefaktem. To, co zarchiwizowane, jako artefakt mogło więc stać się doświadczeniem teraźniejszości. Podczas filmowej projekcji spotykały się dwie teraźniejszości – zarchiwizowana i oglądana. Ponieważ jednak film czynił widzialnym nie oryginalną rzeczywistość, lecz jedynie pewną jej czasową konfigurację zapisaną na taśmie, te dwie teraźniejszości oddziaływały się niejako od siebie. Zapisując obraz, film chwycił przypadkowość, czyli czas w swoim biegu i działaniu, umożliwił jego ogląd, dotykał jego tajemnicy, która jednak wymykała się pełnemu wyjaśnieniu, wzmacniając tym samym nowoczesne pragnienie archiwizowania i opisu⁷². Właśnie ta tendencja, związana z możliwością zapisu ruchu i przepływu czasu oraz jej paradoksy, wpisuje się zdaniem Doane w szerszy kontekst problemów poznawczych związanych z nowoczesnością.

Doane przygląda się dwóm (różnym w swojej naukowej orientacji) próbom uchwylenia i oznaczenia czasu: eksperymentom Mareya i koncepcjom Freuda.

⁷⁰ O koncepcjach Gunninga tak pisze Elżbieta Ostrowska: „Twierdzi on, że ustanawiana tradycyjnie różnica pomiędzy filmami braci Lumiere a filmami Meliesa, i odpowiednio, opozycja kina narracyjnego i nienarracyjnego, traci swą rację bytu, gdy filmy te rozpatrywać w jednoczącej je koncepcji kina jako sposobu prezentowania publiczności serii obrazów fascynujących samą swą iluzorycznością. Proponuje on, by okres wczesnego kina do roku 1906-1907, a więc czasu, gdy kino zaczęło wykształcać koherentne struktury narracyjne, określić mianem «kina atrakcji wizualnej». [...] Można zatem powiedzieć, iż model «kina wizualnej atrakcji» w samej swej istocie opiera się na tej właściwości obrazu filmowego, którą jest zdolność tworzenia efektu diegetycznego, wykorzystywanego niejako dla niego samego, a nie dla uwiarygodnienia opowiadanej historii”. Ostrowska, *op. cit.*, s. 58, 66.

⁷¹ [U Meliesa] „Nieruchome ustawienie kamery było zatem zbieżne z pewnym odbiorczym nastawieniem ówczesnego widza, oswojonego z formą spektaklu teatralnego. Zatem uzyskiwana w ten sposób ciągłość kadrowania umożliwia typowo filmową syntezę czasu”. *Ibid.*, s. 55.

⁷² Zob. Doane, *op. cit.*, s. 23.

Ujawniają one podobne konsekwencje poznawcze. Obaj zmagali się bowiem z konfliktem między dążeniem do zapisu czasu, a możliwością jego czytelności⁷³. W ich badaniach – u Mareya, z punktu widzenia fizjologii, i u Freuda, z punktu widzenia psychologii – dawał o sobie znać konflikt między zapisem czasu, jako pewną formą przechowywania informacji, zjawisk, a jego czytelnością. Zdaniem Doane konflikt ten dotyczy także możliwości, jakie na przełomie wieków zaferował kinematograf.

Dla Mareya i jego chronofotografii zjawisko czasu – mimo dążności do stworzenia precyzyjnej technologii zapisu – wymykało się pełnemu uchwyceniu. W chronofotografii Mareya czas odwzorowywał się w efekcie jako punkt czy też moduł wycięty z *continuum* czasoprzestrzennego, a próby dokładniejszego przedstawienia groziły ryzykiem nieczytelności (nieostrością, rozmazaniem obrazu)⁷⁴. Marey doskonale zdawał sobie z tego sprawę i poświadczał w swoich eksperymentach.

Natomiast dla Freuda czas przypisany świadomości był w istocie nieczytelny. To nieświadomość możliwa była w jakiejś mierze do odczytania, a prawdziwa natura czasu związana była z fenomenem nieciągłości i różnicy, będącym wynikiem nieustannego napięcia pomiędzy tym, co w psychice świadome i nieświadome⁷⁵. Freud, na swój sposób, badał wzajemne relacje pomiędzy systemem percepcyjnym a systemem pamięciowym psychiki, innymi słowy – pomiędzy sposobem zapisywania i sposobem przechowywania informacji. Mechanizm funkcjonowania aparatu psychicznego porównał do tzw. „magicznej tabliczki”⁷⁶. Na jej przykładzie starał się wykazać, że aparat ów posiada zarówno zdolność utrzymywania trwałych śladów, jak i nieograniczoną możliwość recepcji nowych. Zdaniem Freuda dzieli się on na dwa systemy – system percepcyjny, czyli warstwę chroniącą przed zbyt silnymi bodźcami i warstwę, do której bodźce dochodzą, oraz system zapisujący trwałe ślady, czyli nieświadomość. Stąd właśnie pojawia się pytanie, związane z działaniem owego aparatu: czy zapisane ślady pamięciowe to kopie percepcji, czy też jakiś rodzaj ich przekształceń? Nasuwa

⁷³ *Ibid.*, s. 20.

⁷⁴ *Ibid.*, s. 26.

⁷⁵ Zob. *ibid.*, s. 44-45.

⁷⁶ „Magiczna tabliczka” (niem. *Wunderblock*, ang. *Mystic-Writing Pad*) była zabawką, urządzeniem do zapisywania informacji. Składała się z trzech warstw: przezroczystej folii, na której pisano (odpowiednika aparatu percepcyjnego), półprzezroczystego woskowanego papieru i woskowej tabliczki pod nimi. Po zapisaniu woskowy papier zostaje usunięty i wymieniony na nowy, pozostaje natomiast przezroczysta folia i woskowe podłoże, na którym kumulują się ślady. Zob. Z. Freud, *Uwagi o magicznej tabliczce*, przeł. Z. Rosińska, [w:] *Pamięć w filozofii...*, s. 51-54.

się również pytanie o możliwość dostępu do owych śladów zapisanych w głębi psychiki, a co za tym idzie, także o ich czytelność.

Metafora „magicznej tabliczki” posłużyła Freudowi nie tylko do wytłumaczenia sposobu zapisywania percepcji i jej wpływu na pamięć, lecz przede wszystkim do przedstawienia aktywności przeszłości – zapisanej w nieświadomości – i jej wpływu na percepcję⁷⁷. Kwestie te dotyczą zatem także wzajemnej relacji teraźniejszości i przeszłości; wiążą się ze wspomnianym już zjawiskiem *Nachträglichkeit*, w którym zapisany w przeszłości ślad – choć w głębi trwały – ujawnia się w sposób nagły w zmienionej i fragmentarycznej postaci. Jest to wynik nieustannego napięcia pomiędzy sferą nieświadomą i świadomą – ukryte ślady napierają na świadomość, ta jednak – broniąc się – przekształca je, zmienia i przemieszcza⁷⁸. Stąd Freud pisał wprost: „Surowy materiał śladów pamięciowych pozostaje nieznanym w swej oryginalnej postaci”⁷⁹.

Tak więc, dla Mareya czas wiązał się z nieustanną możliwością podtrzymywania ruchu, a co za tym idzie również z życia, lecz przy próbach precyzyjnego zapisu ujawniał się jako nieskończenie podzielny. Dla Freuda natomiast czas związany był immanentnie z podziałem wewnątrz samej psychiki, dokonującym się za sprawą działania funkcji ochronnych świadomości (np. poprzez zapominanie)⁸⁰; nieświadomość zaś była najistotniejszą sferą przechowywania przeżyć i informacji, dla której jednak charakterystyczny był pewnego rodzaju zanik

⁷⁷ O sposobie funkcjonowania aparatu percepcyjnego tak pisał sam Freud: „Katektyczne pobudzenia nerwowe są wysyłane i wycofywane periodycznie w szybkich impulsach od wewnątrz w całkowicie przepuszczalny system W-Bw. Dopóki ten system jest połączony w taki sposób, dopóty odbiera wrażenia (którym towarzyszy świadomość) i przekazuje pobudzenia dalej do nieświadomych systemów mnemicznych; ale gdy tylko kateksja zostaje wycofana, świadomość gaśnie i funkcjonowanie systemu zamiera. To wygląda tak, jakby nieświadomość rozciągała czułki za pośrednictwem systemu W-Bw w kierunku świata zewnętrznego i pośpiesznie je wycofywała, gdy tylko wypełnią się pobudzeniami z niego płynącymi. [...] faktyczne zerwanie kontaktu, które następuje w «magicznym notesie», odpowiada w mojej teorii okresowemu brakowi pobudzeń w systemie percepcyjnym. Podejrzywałem również, że ten przerywany, niespójny sposób funkcjonowania systemu W-Bw stanowi źródłowe podłoże koncepcji czasu”. Freud, *Uwagi o magicznej tabliczce...*, s. 54.

⁷⁸ Jak pisze Zofia Rosińska „Według Freuda nasze obrazy pamięciowe z okresu wczesnodziecięcego pokazują nam nasze dzieciństwo nie takie, jakie ono było, ale jak się nam ujawniało w późniejszym okresie, kiedy to pamięć była formułowana”. Zob. Z. Rosińska, *Doświadczenie mnemiczne, czyli fenomen pamięci według Zygmunta Freuda*, [w:] *Pamięć w filozofii...*, s. 259.

⁷⁹ Z. Freud, *Screen Memories*, cyt. [za:] Rosińska, *Doświadczenie mnemiczne...*, s. 258.

⁸⁰ Doane, *op. cit.*, s. 67.

działania czasu⁸¹. Marey zatem uporczywie próbował odtworzyć *continuum* czasowe i uczynić go czytelnym, Freud zaś pojmował czas jako efekt działania nieciągłości – w rezultacie jednak dla obu czas wymykał się dokładnemu opisowi. Dla Mareya zapis czasu był nieprecyzyjny, dla Freuda zaś nie w pełni czytelny.

Co ważne, zdaniem Doane wczesne kino cechowała pokrewna badaniom Mareya i Freuda uporczywa tendencja do zapisu oraz prób chwywania przepływu czasu i – podobnie jak u nich, tak i we wczesnych filmach – możliwość uczynienia czasu w pełni czytelnym stawała pod dużym znakiem zapytania. Doane stara się zbadać, jaki był wkład wczesnego kina w badanie nieprzewidywalności. Doszła do wniosku, że nieprzewidywalna natura zjawisk i czasu fascynowała pierwszych filmowców. Ta fascynacja była wynikiem szerszej tendencji epistemologicznej dającej się zauważyć już w drugiej połowie XIX wieku. Choć kryła się w niej groźba utraty możliwości obiektywizacji znaczeń, to jednak zarazem istniała także silna pokusa badania zjawisk nowych i niepowtarzalnych. Potwierdzeniem tej tendencji na przełomie wieków mogą być zarówno filmy braci Lumiere, jak i Meliesa oraz Edisona.

Aby to dostrzec, należy jednak wyjść poza tradycyjne, historyczne ujęcie filmów braci Lumiere, jako patronów kinowego realizmu, i Meliesa, jako twórcy nurtu kina fantastycznego. I dla braci Lumiere, i dla Meliesa bowiem kamera funkcjonowała w dużej mierze jako paradoksalna możliwość zapisu zjawisk nieprzewidywalnych – choć ujawnia się to w ich filmach w nieco inny sposób; u Lumierów choćby w otwarciu się na swobodny przepływ rejestracji filmowanych zdarzeń – otwartej na przypadek, ślepy traf, niespodziankę. W dziele Meliesa natomiast najważniejszym motywem jest niestabilność świata fenomenów; następuje dramatyzacja nieoczekiwanych zdarzeń (np. znikania czy przemian),

⁸¹ W pracy *Psychopatologia życia codziennego* Freud pisał: „Materiał przypomnienia podlega na ogół dwóm wpływom: zagęszczaniu i zniekształcaniu. To ostatnie jest dziełem tendencji dominujących w psychice i zwraca się przede wszystkim przeciw śladom pamięciowym, które dzięki połączeniu z nimi afektowi są wysoce nieobojętne i oporniej zachowują się wobec zagęszczenia. Natomiast ślady pamięciowe, które stały się obojętne, ulegają zagęszczeniu bez żadnego z ich strony oporu; [...] Ponieważ te procesy zagęszczenia i zniekształcenia rozciągają się na długie okresy, podczas których wszystkie świeże przeżycia przeistaczają treść pamięciową, przeto sądzimy, że to czas właściwie czyni wspomnienia nasze niewyraźnymi i niepewnymi. Lecz o bezpośrednim wpływie czasu na zapomnienie prawdopodobnie nie może być mowy. Na stłumionych śladach pamięciowych możemy stwierdzić, że nie uległy one żadnej zmianie, mimo bardzo długiego czasu, który upłynął. Kategoria czasu dla nieświadomego w ogóle nie istnieje”. Z. Freud, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, przeł. L. Jekels i H. Iranka (uzupełnienia i poprawki – W. Szewczuk), Warszawa 1987, s. 341.

człowiek i przedmioty gubią swoją identyfikację, wobec czego następuje pewien efekt utraty kontroli nad światem zjawisk i czasem⁸².

Jeszcze bardziej dobitnym przykładem zainteresowania nieprzewidywalnością były, zdaniem Doane, filmy Edisona rejestrujące egzekucje (*Electrocuting an Elephant, Execution of Czolgosz*)⁸³. Był to rodzaj zapisu dokumentalnego z elementami inscenizacji (*Execution of Czolgosz*). Filmy te stały się wyrazem fascynacji nowymi technologiami – automatyzmem kinematografu, dającym możliwość zapisu terażniejszości, oraz zjawiskiem elektryczności, które wcieliło w sobie ideę kompresji czasu – natychmiastowości, czystej terażniejszości. Fascynacja elektrycznością i związana z nią koncepcja natychmiastowości – czas punktowy – była wyrazem chęci ucieczki poza *continuum* czasu, zbliżonej do tej, o której pisał Walter Benjamin, tworząc swoją koncepcję szoku. Zarazem jednak fotografowana w tych filmach śmierć wymykała się systemowi czytelnej reprezentacji; nieprzewidywalność i śmierć, zapisane na taśmie, paradoksalnie ujawniały się jako fenomeny niedostępne dla znaczenia. W przypadku tych filmów nieprzewidywalność wiązała się z obrazami śmierci ciała i szerzej – z traumą śmierci, która nie daje się ściśle oznaczyć. W ten sposób w filmach Edisona dało o sobie znać napięcie pomiędzy dążeniem do tworzenia semiotycznych struktur, a filmowym zdarzeniem, w którym prym wiodła nieprzewidywalność.

Zdaniem Doane czasowa nieprzewidywalność, mocno dająca o sobie znać u tych pierwszych twórców filmowych, została oswojona i okiełznana przez wytworzoną później kodyfikację schematów narracyjnych; miała ona na celu w pełni zaabsorbować uwagę widza i włączyć go w inny wymiar czasu – czas opowiadanej historii. Narracja filmowa stała się zatem pewnego rodzaju próbą „strukturywania” nieprzewidywalności.

SUMMARY

The two-part article *Time in Film (Part I Cinematograph and Modernity, Part II Transformation of Cinematograph into Cinema)* is a kind of survey, with the author's comment, of the most important philosophical and film-studies conceptions which investigate this subject. Film time is examined in two principal aspects: as time arising from the possibility of recording reality by the camera and transforming it (reality) into moving pictures (the film-reality relation), and as time connected with a film's narrative capabilities (the film-spectator relation). The discussion on this subject is accompanied by a belief in the rich and surprising possibilities of transforming time by man (the creator and the specta-

⁸² Zob. *ibid.*, s. 136-137.

⁸³ Zob. *ibid.*, s. 140-171.

tor), which film affords. This determines the mental qualities of film time, which should be examined in close relationship to human temporality.

The essential subject of Part I (*Cinematograph and Modernity*) of the article presented in this volume is the mysterious character of the film recording of time which stems from the dialectics of continuity and discontinuity. The discourse begins by recalling two classic theories defining film as a temporal art: Roman Ingarden's phenomenological theory and Jan Mukarovsky's semiotic theory. Both the theories define the layered character of a film work and its temporal span, which makes the theories similar. For Ingarden, however, the time of a film work is first of all associated with the temporality of the perceiving subject, while Mukarovsky argues that the most significant aspect of film time is one connected with the temporal span of the work as a sign. The two approaches stem from two different conceptions and cognitive possibilities, with which we also deal in the case of reception of a film: the possibility of direct inspection or symbolic (sign) representation.

The article then discusses the "linking" between the creation of film visibility, motion and time, as well as the main paradox of the film recording of time, i.e. the phenomenon of creating an illusion of continuity of motion (and time) with the use of motionless pictures (movie camera and projection apparatus). This paradox is referred, inter alia, to the philosophical conceptions advanced by Henri Bergson, who developed his own reflection on the continuity of time, motion, and specificity of human perception. Bergson's criticism of modern concepts of time as linear and divisible, which originated from empirical and rational tendencies of the epoch, found its reference in the possibilities provided by the mechanism of action of the cinematograph right after it was invented.

The paper then discusses expectations linked with the possibilities observed in the mechanical way of recording reality and time in the early silent cinema films (the so-called cinema of attraction). In their case, the duality of film time stemmed from the paradoxical properties provided by cinematographic reproduction and its impact on the spectator. On the one hand, it manifested a tendency to standardize and systematize phenomena and time, while on the other hand, the sphere of indeterminacy or even unawareness made itself felt. This part of the article is based on studies by Mary Ann Doane, who refers inter alia to the conceptions of Walter Benjamin, Sigmund Freud, and to Étienne-Jules Marey's photography experiments. According to M. A. Doane, the early cinema (Edison, Lumiere brothers, and Melies) was characterized by two opposing tendencies: a characteristic tendency of modernity to record and organize the flow of present time (standardization) and at the same time a fascination with unpredictable phenomena (novelty). It was only at the next stage of cinema that temporal unpredictability was adjusted by means of narrative patterns, which made it possible to include the viewer's attention in the time of the plot being told.