

Instytut Sztuk Pięknych UMCS

MARCIN MARON

Czas w filmie.

Część II – Przemiana kinematografu w kino.

Narracja filmowa i paradoksy czasu niechronologicznego

Time in film.

Part II – The transformation of cinematograph into cinema.

Film narrative and paradoxes of non-chronological time

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

Hugo Münsterberg

Kino i widz

Niejednoznaczny status obrazu filmowego i przemiana kinematografu w kino stały się swego czasu tematem słynnego eseju-traktatu Edgara Morina *Kino i wyobrażenia* (1958). W swoich rozważaniach Morin przeniósł punkt ciężkości badań z relacji film – rzeczywistość, na relację film – widz. Jego zdaniem kino odzwierciedla przede wszystkim umysłowe związki człowieka ze światem:

„[...] na naszych oczach dokonało się prawdziwe nawiedzenie dziewiczej taśmy przez umysł ludzki: maszyna do powielania świata zmieniła się w maszynę do naśladowania umysłu”¹.

W tym właśnie kontekście sformułował Morin swoje uwagi na temat zagadnień filmowego obrazu, ruchu i czasu; odniósł je przede wszystkim do sposobów działania mechanizmów odbiorczych widza biorącego udział w spektaklu filmowym.

Kinematograf braci Lumière, traktowany u samych swoich początków jako maszyna do „odbijania” rzeczywistości, już wtedy ujawnił tendencję do wykroczenia poza funkcje naukowe i techniczne. Kinematograf był tylko fazą przejściową – szybko uległ metamorfozie, a zasadniczą przyczyną tej metamorfozy była istniejąca w człowieku dialektyczna skłonność do antro-po-kosmomorfizmu, z jej główną siłą napędową projekcją-identyfikacją, czyli – ujmując rzecz najogólniej – tkwiącą w psychice człowieka potrzebą do „rzutowania się” na świat i „wchłaniania” świata w siebie.

„Kinematograf – pisał Morin – należy traktować jako unikalny i krótkotrwały etap przejściowy, w którym została osiągnięta równowaga pomiędzy realistyczną wiernością odbicia a tkwiącą w człowieku tendencją do obiektywizowania obrazów wewnętrznych. W tym momencie musiało powstać coś nowego. To coś nowego ukrywało się już w obrazie, w jego sile, która pozwalała mu rywalizować z magią nieśmiertelności”².

Dla Morina przemiana kinematografu w kino związana była przede wszystkim z działaniem fikcji fabularnej, czyli stworzeniem pewnego rodzaju nierealności, która mogła wejść w relacje z obiektywnymi cechami zapisu kinematograficznego; obraz kinematografu kładł nacisk na odbicie, obraz kina zaś na widmo; te dwie pozornie sprzeczne właściwości niejako nałożyły się na siebie – powstało kino fikcji fabularnej. Zdaniem Morina kinematograf niósł w sobie potencjalną nierealność kina fikcji. Te cechy można dostrzec już w filmach Meliesa, w ich tendencji do tworzenia fantastycznych metamorfoz i magicznych feerii. To właśnie Meliesa uznał Morin za pierwszego twórcę kina.

Narodziny kina związane były zatem nie tylko z obiektywnymi badaniami nad ruchem (Marey), lecz także z oddziaływaniem „uroku” obrazów, cieni i odbić, czyli magiczną stroną obrazu fotograficznego, która uaktywnia się pod działaniem sfery mentalnej widza-odbiorcy. W tym kontekście kluczowym zjawiskiem

¹ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 279.

² *Ibid.*, s. 69.

staje się tzw. widmo (franc. *le double*, podwojenie, sobowtór). Jest to najważniejsza mentalna właściwość fotografii, rzutowana niejako przez ludzki umysł na obraz będący reprodukcją fotograficzną i współtworząca fotogenię³.

To jednak zjawisko filmowego ruchu określił Morin mianem „duszy kina”. Właściwie jest to dialektyka dwóch specyficznych ruchów: poruszonej fotografii, czyli ruchu obiektywnie postrzeganego przez widza, który jest napędem filmowej rzeczywistości czasu i przestrzeni, oraz ruchu będącego odczuciem wewnętrznego życia widza⁴. U podłoża owego obiektywnego postrzegania ruchu tkwi widmowość obrazu, a samo postrzeganie sięga poza mechanizm widzenia siatkówkowego i jest regulowane przez wizję psychiczną⁵. I właśnie ta psychiczna wizja, „potężna uczuciowa, czyli kinestezja”⁶, decyduje o drugim rodzaju filmowego ruchu, bezpośrednio wynikającym z przypisanych człowiekowi procesów życiowych. Filmowy ruch polega zatem nie tylko na mechanicznym zapisie ruchu obiektywnego, lecz także na ożywieniu go przez widza. Kino rozbija obiektywne ramy kinematografu, posiłkując się magiczną widmowością obrazu i kinestezją, lecz zarazem wciąż utrzymuje pewien rodzaj obiektywności za sprawą fotograficznych cech obrazu jako odbicia. Obejmują one „obiektywizującym gorsetem” płynność zjawisk filmowych.

Te cechy, związane z ruchem, potencjalnie posiadał także kinematograf. Jednak to dopiero kino fikcji fabularnej zintensyfikowało ruch. Za pomocą ruchomej kamery, akcji i montażu stworzyło pewnego rodzaju subiektywność struktur filmowych, umożliwiając widzowi intensywne uczestnictwo uczuciowe w filmie-spektaklu. U podłoża tego uczestnictwa znajduje się właśnie mechanizm projekcji-identyfikacji⁷. Za jego sprawą filmowy potok obrazów, myśli i uczuć jawi się jako namiastka nurtu świadomości i tworzy rodzaj „nowej subiektywności”, a istnienie kina warunkuje symbioza dwóch procesów – „włączenie widza w nurt filmu i włączenie filmu w nurt psychiczny widza”⁸.

Przemiana kinematografu w kino jest oczywiście ściśle związana z metamorfozą czasu filmowego. Za główną przyczynę tej metamorfozy uznał Morin cię-

³ „Fotogenia jest tym unikalnym konglomeratem istotnych cech cienia, odbicia i widma, który pozwala elementom emocjonalnym, właściwym obrazowi myślowemu, przenieść się na obraz, będący reprodukcją fotograficzną. Inna definicja proponowana: fotogenia jest tym, co wynika a) z przeniesienia na obraz fotograficzny właściwości istotnych dla obrazu myślowego, b) z wplątania istotnych cech cienia i odbicia w widmową naturę fotografii”. *Ibid.*, s. 55.

⁴ *Ibid.*, s. 171.

⁵ *Ibid.*, s. 166.

⁶ *Ibid.*, s. 171.

⁷ *Ibid.*, s. 124.

⁸ *Ibid.*, s. 137.

cie montażowe, zastosowane już przez Meliesa w jego filmowych feeriach, oraz dalszy rozwój technik narracyjnych, związany m.in. z eksperymentami w tzw. szkole z Brighton. Najistotniejszą cechą czasu filmowego jest już nie czysty zapis kamery-maszyny (a przynajmniej nie tylko), lecz przede wszystkim prawie nieograniczona możliwość manipulowania czasem – skracanie, wydłużanie, odwracanie, symultанизm, a zwłaszcza odzyskiwanie pierwotnej płynności czasu, będącej niejako wcieleniem w filmową materię właściwości ludzkiej psychiki. Jest to zatem również czas magiczny, psychologiczny, subiektywny, emocjonalny. W refleksji Morina bowiem wciąż daje się zauważyć akcentowanie ścisłej osmozy mechanicznych możliwości aparatu filmowego z mentalną sferą widza-odbiorcy. Innymi słowy – kino przeobraziło filmowy czas, otwierając go na magiczną stronę świata i ludzkiej wyobraźni. Film jako kino przestał być jedynie ruchomą fotografią i stał się „systemem ruchomych fotografii, podporządkowanym nowym prawidłom przestrzennym i czasowym”⁹; w kinie zaistniała możliwość „mieszania” czasu zgodnie z „rytmem obrazów akcji”¹⁰, w odróżnieniu od czasu kinematografu, który podporządkowany był jedynie prawom chronologii.

W uwagach Morina na temat czasu filmowego daje się dostrzec pewien „refleks” koncepcji Bergsona. Choć niezbyt precyzyjnie powołuje się on na koncepcję trwania, czyli na nieustanny wpływ przeszłości na terażniejszość; również nieco w duchu Bergsonowskim akcentuje ową „płynność” czasu filmowego i życia psychicznego. W związku z tym za szczególnie istotną właściwość kina uznał Morin możliwość tworzenia retrospekcji, czyli pewien rodzaj aktualizowania przeszłości. Doprowadziło go to do ogólniejszej charakterystyki czasu kinowego, który określił mianem przeszłości-teraźniejszości. Pisał on:

„Ten czas, który aktualizuje przeszłość, jednocześnie ukazuje terażniejszość w aspekcie przeszłości; jeśli przeszłość i terażniejszość ulegają przemieszaniu w kinie, to dlatego, że [...] sam obraz ujawnia przejmującą obecność czegoś, co było. Właściwym czasem kina jest nie tyle terażniejszość, ile przeszłość-teraźniejszość”¹¹.

Inną ważną cechą czasu filmowego jest jego specyficzne uprzestrzennienie:

„Czas uzyskał przywilej swobodnego rozprzestrzeniania się, a przestrzeń – zdolność przeobrażania czasu. Ta podwójna przemiana filmowego czasu i filmowej przestrzeni stworzyła jakiś nowy rodzaj jednolitego, sym-

⁹ *Ibid.*, s. 82.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, s. 85.

biotycznego wymiaru, w którym czas wciela się w przestrzeń, a przestrzeń wypełnia sobą czas [...]”¹².

Tak więc kino fikcji fabularnej za pomocą swoich metamorfoz montażowych uzyskało specyficzną płynność i zbliżyło się w ten sposób do odtworzenia magicznej wizji świata, na podobieństwo tej, tkwiącej głęboko w naturze ludzkiej. Techniki fikcji fabularnej tworzą na ekranie świat wyobrazony, który ujawnia swoje pokrewieństwo ze snem, a zatem film – a wraz z nim widz – wkracza w rejony nierealności, magii i subiektywności. Tę tendencję do odkrywania w świecie zjawisk płynności i ciągłości miał już jednak w załączkowej formie także kinematograf braci Lumière. Można ją dostrzec zwłaszcza w tych fragmentach ich filmów, w których uchwycony został „czas” materii – jej lotność i ruchomość (np. para, dym, światło w liściach drzew), i w których następowało tajemnicze ożywienie martwych przedmiotów. Ta skłonność do ożywiania martwej materii wynika zdaniem Morina przede wszystkim z uaktywniania się subiektywnych „stanów ducha” widza-odbiorcy.

W swoich refleksjach na temat kina Morin nie stworzył sztywnego podziału pomiędzy sferą subiektywną i obiektywną. Tak również, mimo przyznania kinu fikcji fabularnej wyższego statusu, nie oddzielił go zupełnie od wczesnej fazy kinematografu. Według niego te dwie fazy – kinematograf i kino – nałożyły się raczej na siebie w specyficzny sposób. Pisał on:

„Tak więc widzimy raz jeszcze, w jakim stopniu obiektywny kinematograf i kino fabularne przeciwstawiają się sobie, a zarazem łączą się z sobą. Obraz jest dokładnym odbiciem rzeczywistości, jego obiektywność pozostaje w sprzeczności ze swobodą wyobraźni. Ale to odbicie jest zarazem «widmem». Obraz zostaje nasycony mocami subiektywnymi, które go deformują, przemieszczają, przenoszą w obszar fantazji i snu”¹³.

Podczas projekcji filmowej oprócz sfery subiektywnej działa także pewnego rodzaju prawo stałości. W percepcji widza obiektywizm owego prawa jest podtrzymywany przez zjawisko *Gestalt*.

„To prawo stałości rządzi bezustannie i bezbłędnie wszystkimi pozornymi formami realnego świata. To właśnie te formy reprodukuje kinematograf. To dlatego stają się one natychmiast posłuszne postrzeganiu obiektywnemu”¹⁴.

¹² *Ibid.*, s. 91.

¹³ *Ibid.*, s. 106.

¹⁴ *Ibid.*, s. 157.

Tak więc, choć kino fikcji fabularnej „rozsadziło” obiektywne ramy kinematografu, to jednak w istocie jest ono mieszaniem subiektywności i obiektywności, a film staje się specyficznym konglomeratem snu i rzeczywistości. Morin pisał:

„Kinematograf był embrionalną, nieodróżnicowaną jednością nierealności i rzeczywistości. Kino jest jednością dialektyczną rzeczywistości i nierealności”¹⁵.

Rozważania nad subiektywno-obiektywną specyfiką kina doprowadziły Morina do pytania o to, czy film można traktować jako jakiś rodzaj języka. Obraz filmowy operuje przecież pewnego rodzaju znakami (np. plany, ujęcia i ich kolejność), ale zarazem także symbolizuje, ponieważ obraz filmowy przedstawia – tj. odtwarza – jakąś obecność. Kino wyłania z siebie pewien rodzaj abstrakcji, ideacji i dyskursywności, lecz nie czyni tego w sposób ścisły. Jeśli zatem jest to język, to raczej bardziej zbliżony do języka przedpojęciowego, posługujący się zarówno stereotypowymi symbolami, jak i magicznymi metamorfozami (np. zniknięcia). Mimo to kino może być traktowane jako pewien czytelny system komunikowania, zawierający wszakże w sobie pierwiastek magii. Tak w skrócie ujął to sam Morin:

„Ale kino jest także kinestezją, pierwotną siłą doprowadzającą do uczestnictwa uczuciowego; jest także mechanizmem w służbie logosu. Ruch zamienia się w rytm; rytm – w język. Od ruchu przez kinestezję do mowy. Od obrazu poprzez uczucie – do myśli!”¹⁶.

Zagadnienia dotyczące czasu filmowego stały się także istotnym motywem refleksji innego francuskiego estetyka i filmologa, Étienne’a Souriau. Jego poglądy pokrewne są w pewnej mierze tym, zaprezentowanym nieco później przez Edgara Morina – zwłaszcza w kontekście psychologii odbioru filmu. Dla Souriau możliwości kina związane są przede wszystkim z artystycznymi poszukiwaniami nowej rzeczywistości estetycznej, jakie daje film fabularny. W tym kontekście m.in. starał się on dociec, w jaki sposób w kinie „fakt psychologiczny przejawia się w ramach faktu artystycznego”¹⁷. Za dwa zasadnicze elementy tego zagadnienia uznał percepcję ruchu, a zwłaszcza element czasu. Souriau dokonał rozróżnienia dwóch, jego zdaniem, podstawowych warstw czasu filmowego (i analogicznie – przestrzeni filmowej).

¹⁵ *Ibid.*, s. 222.

¹⁶ *Ibid.*, s. 240.

¹⁷ Zob. E. Souriau, *Charakter i granice pozytywnego wkładu estetyki do filmologii*, przeł. Z. Gawrak, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 223-247.

Pierwszą jest „obiektywny czas prezentacji filmofanicznej”¹⁸. Jest to realny czas trwania spektaklu filmowego – form i zjawisk widzialnych – często podzielonego na sekwencje posiadające własne wewnętrzne tempo i rytm. Co jest jednak interesujące, ów „czas filmofaniczny” może rozciągać się poza efektywny czas trwania spektaklu filmowego. Jak pisał Souriau:

„Przedłużenie tego czasu wynika z potrzeby krótszej lub dłuższej re-adaptacji widza do świata zewnętrznego i ma wpływ na życie zewnętrzne przynajmniej tak długo, jak długo widz pozostaje pod wrażeniem filmu”¹⁹.

Drugą warstwą czasu jest „czas świata filmowego, czyli czas odczuwany jako przynależny do wydarzeń przedstawionych, do fabuły filmu”²⁰. Jest to tzw. czas diegetyczny, który ujęty jest w warstwie fabularnej scenariusza filmu, lecz przede wszystkim wiąże się z konstytucją świata przedstawionego w umyśle widza i może obejmować również fakty nieukazywane bezpośrednio na ekranie, a pozostające w domyśle.

Te dwie warstwy czasu filmowego wchodzą we wzajemną korelację. Wewnętrzny rytm jakiejś sekwencji może na przykład wyznaczyć wrażenie powolności bądź szybkiego tempa wydarzeń przedstawionych i wytworzyć tym samym pewien artystyczny i psychologiczny efekt w odbiorze widza. Za najważniejszą możliwość wynikającą z operowania czasem filmofanicznym uznał Souriau przede wszystkim tworzenie ewolucji uczuć w ramach czasu świata filmowego. Pisał on:

„Prezentacja filmofaniczna opanowuje i reguluje wewnętrzne życie widza”²¹.

Stąd film posiada prawie nieograniczoną możliwość kreowania i wyrażania życia emocjonalnego – kino, za sprawą twórczości filmowców i odbioru ich dzieł przez widza, staje się „bramą do nowej rzeczywistości”²².

Mentalne właściwości obrazu i czasu filmowego stały się także obszarem zainteresowania znakomitego polskiego krytyka filmowego, Konrada Eberhardta. Porównał on film ze snem. Także dla niego – tak jak dla Edgara Morina – subiektywno-obiektywny charakter filmowej rzeczywistości odzwierciedla przede

¹⁸ *Ibid.*, s. 231.

¹⁹ *Ibid.*, s. 232.

²⁰ *Ibid.*, s. 231.

²¹ *Ibid.*, s. 231.

²² Zob. Z. Czeczot-Gawrak, *Étienne Souriau i jego estetyczny status filmu*, [w:] *idem, Współczesna francuska teoria filmu*, Wrocław 1982, s. 133.

wszystkim dwoistą naturę ludzkiej psychiki, w której nieustannie przenika się sfera świadoma i nieświadoma, realna i nierealna, wewnętrzna i zewnętrzna. Eberhardt pisał:

„To właśnie w punkcie przecięcia tych dwóch fundamentalnych dążeń urzeczywistniania tego, co nierealne i odrealniania tego, co rzeczywiste – obraz filmowy ujawnia swoją senną naturę”²³.

Co interesujące, polski krytyk, pisząc swój esej *Film jest snem* w latach siedemdziesiątych XX wieku, odniósł swoje uwagi przede wszystkim do ambitnego kina artystycznego – swobodnie operującego czasem narracji filmowej. Kino lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych potwierdziło w dużej mierze spostrzeżenia Morina czy Souriau, spisywane nieco wcześniej. Zdaniem Eberhardta zainteresowanie snem może wyrażać się w filmie w trojaki sposób:

„[...] jako odtworzenie czyjegoś snu (sny bohaterów Bergmana, Buñuela, Hitchcocka itd.), jako rzeczywistość uformowana na podobieństwo snu (*Strategia pająka* Bertolucciego, *Smog* Rossiego, *Trzecia część nocy* Żuławskiego), czy wreszcie jako całkowity «sen filmowy» (*Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa, *Szalony Piotrus* Godarda)”²⁴.

Wspomniane wyżej uwagi Edgara Morina na temat ewentualnej specyfiki języka filmowego znalazły swoje szczegółowe rozwinięcie w słynnej koncepcji Rolanda Barthes’a i Chrystiana Metz’a, iż film jest rodzajem mowy bez kodu. Dla Barthes’a – tak jak w fotografii – znaki filmowe oparte są na analogii (odbiciu, odwzorowaniu) w stosunku do rzeczywistości, analogii wynikającej ze specyfiki medium; liczy się zatem przede wszystkim głównie sfera tzw. denotacji; w filmie należy do niej także anegdota. Fotografia łączy się zatem ze świadomością czysto obserwacyjną, natomiast film zakłada świadomość bardziej fikcyjną, magiczną, projekcyjną²⁵. W kinie – jak pisał Barthes –

„Wrażenie, że się tam było, ustąpiłoby wrażeniu, że się tam jest”²⁶.

Metz zgodził się z Barthes’em w tej kwestii. Jego zdaniem niezwykłość uczestnictwa emocjonalnego i percepcyjnego widza kinowego jest związana ze

²³ K. Eberhardt, *Film jest snem*, Warszawa 1974, s. 44.

²⁴ *Ibid.*, s. 94.

²⁵ Zob. R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 139-158.

²⁶ *Ibid.*, s. 152.

zdolnością filmu do wytwarzania wrażenia rzeczywistości opartego na trybie obecności. W tym sensie doświadczenie teraźniejszości związane jest z reprezentacją ruchu – widz widzi ruch zawsze jako teraźniejszy. Ruchome obrazy są dla niego reprezentacją izolowanych teraźniejszych momentów (doświadczanych jako uprzednio minione), podczas gdy filmowa reprezentacja wytwarza widowiskowe doświadczenie obecności²⁷.

Zdaniem Metza film traktowany jako forma narracyjna wpleciony jest przede wszystkim w mechanizm przekazywania znaczeń w ramach ludzkiej społeczności. Wczesne kino²⁸ wytworzyło przy użyciu montażu filmowego coś w rodzaju prymitywnego i schematycznego języka, natomiast film „nowy”, w którym nastąpiło wzbogacenie estetycznych środków wyrazu, to coś na kształt wieloznacznej mowy. Ta mowa rodzić może znaczenia; znaczenie zaś to synteza znaczącego (obraz, dźwięk) i znaczonego (sens). Dla Metza najistotniejszą jest warstwa denotacyjna filmu, czyli znowu – reprodukcja, analogia rzeczywistości, anegdota. Natomiast obecność warstwy konotacyjnej umożliwia operacje estetyczne i symbole, których zaistnienie umożliwił rozwój technik narracyjnych, czyli sposób estetycznego przekształcania warstwy denotacyjnej. Zdaniem Metza charakter powstającego w ten sposób znaku filmowego jest ciągły, a wynikająca z relacji znaków mowa jest tylko jedną z warstw znaczeniowych filmu i opiera się właśnie na obszarze przekształconej denotacji. Film jest zatem „bogatym przekazem z ubogim kodem, bogatym tekstem z ubogim systemem”²⁹.

Metz formułował swoje poglądy na temat czasu filmowego głównie w odniesieniu do praw rządzących strukturami narracji – filmowym tekstem. Specyficzną właściwością tekstu narracyjnego – także filmu – są transformacje czasowe, w których jedna płaszczyzna czasowa generuje drugą. Istota opowiadania różni się zarówno od opisu, jak i od obrazu. Jak pisze Tadeusz Miczka, rekapitulując rozważania Metza:

„Istnieje zatem naturalna niezgodność między opowiadaniem a obrazem, ponieważ opowiadanie rozwija się w czasie i wymaga od widza, aby podążał w kierunku zaplanowanym przez reżysera, natomiast obraz ma

²⁷ Zob. M. A. Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archiv*, Harvard University Press, 2002, s. 103.

²⁸ Chodzi tu przede wszystkim o „dojrzały” okres kina niemego, czyli np. dokonania Eisensteina czy awangardy francuskiej lat dwudziestych np. Epsteinia.

²⁹ Zob. Z. Czeczot-Gawrak, *Christiana Metza systematyczna semiologia filmu*, [w:] *idem, Współczesna francuska teoria...*, s. 264-295.

charakter przestrzenny i wymaga jednoczesnej percepcji wszystkich elementów bez wyznaczonego wcześniej kierunku³⁰.

Trudno nie zwrócić uwagi, że w ujęciach Barthes'a i Metz'a zagadnienie czasu filmowego podlega pewnemu ograniczeniu. Być może jest tak z tego powodu, iż ich rozważania wywodzą się z językoznawstwa (mimo że nie traktują oni filmu jako rzeczywistego języka). Jak pisał zaś Emile Beneveniste:

„Jedynym czasem właściwym językowi jest czas terażniejszy, osiowy dla dyskursu, przy czym ta terażniejszość jest domniemana. Określa ona dwa inne odniesienia czasowe; te z kolei muszą być bezpośrednio wyrażone w sferze znaku (*signifiant*) i ponownie pozwalają pojawić się terażniejszości jako linii podziału między tym, co nie jest już terażniejsze, a tym, co niedługo będzie. Te dwa odniesienia nie odwołują się do czasu, lecz do poglądów na temat czasu, projektowanych wstecz i w przód, począwszy od punktu terażniejszego³¹.

Jak natomiast zauważył Gilles Deleuze, film – choć może być w pewien sposób „czytelny” – polega przede wszystkim na czymś w rodzaju ciągłej „modulacji”: światła, dźwięków i ruchów. Pisał on, iż w ujęciach lingwistycznych

„[...] obraz filmowy natychmiast zredukowany zostaje do wypowiedzi; bierze się w nawias jego cechą konstytutywną, czyli ruch. Z narracją filmową jest jak z wyobrażeniem – stanowi ona pośredni efekt ruchu i czasu, nie na odwrót. Film opowiada zawsze jedynie to, co pozwalają mu opowiadać ruchy obrazu i właściwe obrazowi sposoby uczasowienia³².

Inną koncepcję percepcji i obrazu filmowego przedstawił francuski filozof Maurice Merleau-Ponty. Była ona oparta na sformułowanej przez niego fenomenologii percepcji. Jej trzy podstawowe założenia to: pierwotnie doświadczany związek człowieka i świata (bycie w świecie zbliżone do Heideggerowskiego), pojmowanie percepcji jako struktury całościowej, opartej na stałych zasadach (inspiracja psychologią *Gestalt*), oraz jedność i rozpiętość czasowa doświadcze-

³⁰ [hasło] *Czas*, [w:] T. Miczka, *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, Katowice 1998, s. 75.

³¹ E. Beneveniste, *Problemes de linguistique generale*, cyt. [za:] J. Le Goff, *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska, J. Stryczyk, Warszawa 2007, s.47-48.

³² G. Deleuze, *O L' image-temps*, [w:] *idem, Negocjacje*, przeł. M. Herer, Wrocław 2007, s. 70-71. W innym miejscu Deleuze pisał: „Próby zastosowania językoznawstwa do filmu kończą się katastrofą. Oczywiście tacy myśliciele jak Metz czy Pasolini stworzyli bardzo ważne dzieła krytyczne. Jednak odwołanie do modelu lingwistycznego w końcu zawsze służy u nich właśnie wykazaniu zasadniczej różnicy między językiem a filmem [...]”. *Ibid.*, s. 64.

nia wykraczająca poza zjawiska świadomości intencjonalnej (rozwińcie Husserlowskiej formuły horyzontu czasowego)³³. W tak konstytuującej się percepcji świata, a zarazem obecności w świecie, nie ma podziału na znaki i ich znaczenia, ponieważ przekroczony zostaje klasyczny podział na podmiot i przedmiot; nie ma zatem faktów czysto zewnętrznych i czysto wewnętrznych. Istnieje pierwotna więź umysłu, ciała i świata. Te reguły stosują się również do percepcji obrazu filmowego. Rządzi nią prawo „percepcji naturalnej”. Przede wszystkim zatem film jest formą czasową, a nie sumą obrazów. Film nie ogranicza się do obrazowania zapisanych fotograficznie faktów ani też do przekazu idei; jego istota tkwi w ukazywaniu, postrzeganiu i doznawaniu³⁴.

„Sens filmu jest wcielony w jego rytm, tak jak sens gestu jest bezpośrednio czytelny w geście. Film nie znaczy nic poza samym sobą. Ukazuje ideę w stadium jej narodzin, wyłania się ona z czasowej struktury filmu, podobnie jak w obrazie z współistnienia jego części. Przywilejem sztuki jest pokazywanie, jak rzeczy nabierają znaczeń, nie poprzez aluzje do już sformułowanych i akceptowanych idei, ale poprzez kompozycję elementów w czasie i przestrzeni. Film znaczy [...] podobnie jak znaczy rzecz: jedno i drugie nie apeluje do intelektu, apeluje natomiast do naszej milczącej zdolności rozszyfrowywania świata i ludzi oraz współistnienia z nimi”³⁵.

Kino obraz-ruch i kino obraz-czas – punkty teraźniejszości i pokłady głębokiej przeszłości

Merleau-Ponty porównał percepcję filmową z percepcją naturalną, zakorzoną w świecie i charakteryzującą się horyzontem czasowym. O zasadność tego porównania zapytał w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku, wspomniany już tu, Gilles Deleuze. Stwierdził on, że kino eliminuje naturalne zakotwiczenie podmiotu w świecie i tworzy rodzaj „wtórnej intencjonalności”. Kino, zdaniem Deleuze’a, „z samego świata czyni coś irrealnego, czyli opowieść: wraz z kinem świat staje się swym własnym obrazem, a nie obrazem światem”³⁶. Modelem

³³ Zob. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.

³⁴ Zob. *idem*, *Film i nowa psychologia*, przeł. M. Zagajewski, [w:] *Estetyka i film...*, s. 184-200.

³⁵ *Ibid.*, s. 196.

³⁶ G. Deleuze, *Obraz i jego trzy warianty. Drugi komentarz do Bergsona*, przeł. F. Blusztajn, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 2, s. 5.

percepcji kinowej nie jest więc percepcja naturalna, lecz raczej coś w rodzaju Bergsonowskiego „ukrytego przepływu” w otwartej całości.

Deleuze w swojej dwutomowej pracy – *Cinema 1. L`image-mouvement* oraz *Cinema 2. L`image-temps*³⁷ – stworzył nową systematykę dokonań filmowych, która stała się zarazem próbą określenia istoty kina oraz charakteru jego historycznych przemian. Jest to więc w pewnej mierze historia filmu, ale przede wszystkim specyficznie ujęta teoria i filozofia kina. Pierwszy jej zasadniczy aspekt to dokonana przez Deleuze`a taksonomia filmowych znaków-obrazów inspirowana semiotyczną klasyfikacją Peirce`a. Wbrew pozorom francuski filozof nie rozważa jednak kina jako języka. Dla Deleuze`a kino nie jest językiem; daje jednak możliwość głębszej komunikacji ze światem za sprawą niekonwencjonalnie pojętego obrazu³⁸. Deleuze starał się pogodzić w pewien sposób kategorię obrazu filmowego (i jego czasowo-ruchową specyfikę) z koncepcją znaku, w który ten obraz się zamienia. Kategoria obrazu wywiedziona została przez niego z filozofii Bergsona, zwłaszcza z jego książki *Materia i pamięć*. Według niej obraz odpowiada specyficznemu pojętemu ruchowi i materii zarazem³⁹. To drugi i zasadniczy aspekt pracy Deleuze`a.

Deleuze spostrzegł, że Bergsonowska metafora „złudzenia kinematograficznego” (czyli czasu i ruchu traktowanego jako dodawanie nieruchomych modułów), odnosząca się do powierzchownego działania ludzkiej percepcji, nie jest pełną charakterystyką możliwości, jakie daje kino. Bergson nie zauważył, że te możliwości można ująć w sposób zbliżony do jego rozważań na temat trwania, czasu i rzeczywistego ruchu. Aby to udowodnić, Deleuze sięgnął do samej głębi koncepcji filozoficznych Bergsona, zwłaszcza tych związanych z pojmowaniem ruchu. Jak pamiętamy, Bergson wyróżnił dwa rodzaje ruchu; pierwszy to do-

³⁷ Zob. wyd. polskie G. Deleuze, *Kino 1. Obraz-ruch. Kino 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008.

³⁸ „Obrazy filmowe są znakami. Znaki to obrazy rozpatrywane z punktu widzenia ich kompozycji i genezy. Zawsze interesowało mnie pojęcie znaku. Kino wytwarza własny rodzaj znaków wraz z ich klasyfikacją, ale gdy już je wytworzy, znaki te rozbiegają się po innych obszarach, tak, że sam świat zaczyna «kręcić film». Jeśli posłużyłem się Peirce`em, to ze względu na jego głęboką refleksję nad obrazami i znakami. Jeśli natomiast mierzi mnie semiotyka wyrastająca z językoznawstwa, to właśnie dlatego, że usuwa pojęcie obrazu, a także pojęcie znaku”. Zob. G. Deleuze, *Wątpliwości co do pojęcia wyobrażenia*, [w:] *idem, Negocjacje...*, s. 77.

³⁹ „Naszym zdaniem materia jest zbiorem «obrazów». Przez «obraz» zaś rozumiemy jakąś egzystencję, będącą czymś więcej niż tym, co idealista nazywa reprezentacją, ale mniej niż tym, co realista nazywa rzeczą – jakieś bytowanie usytuowane w połowie drogi między «rzeczą» a «reprezentacją». Ta koncepcja materii jest po prostu koncepcją wiedzy potocznej. [...] Tak więc dla wiedzy potocznej rzecz istnieje w sobie [...] jest to obraz, ale obraz istniejący w sobie”. Zob. Bergson, *Materia i pamięć...*, s. 9.

dawanie nieruchomych przekrojów w oparciu o abstrakcyjną ideę ruchu (m.in. paradoksy Zenona i, jego zdaniem, kinematograf); drugi to ruch rzeczywisty – niepodzielny, traktowany jako nieustanna zmiana o płynnym charakterze, czyli trwanie związane z czasem⁴⁰. Bergson walczył przede wszystkim z odniesieniem ruchu do wieczności (abstrakcyjnej idei w filozofii starożytnej), w którym to odniesieniu ruch pojmowany względem niezmiennych całości staje się *de facto* fikcją. Istotą realnego ruchu jest jednak to, że całość nie może być dana jako niezmienna i „gotowa”.

Zdaniem Bergsona ruch rzeczywisty związany jest z trwaniem zakotwiczonym w pierwotnym stanie „wymieszania” (wirtualności). Wedle tej koncepcji świat i życie rozpięte są pomiędzy czystą percepcją związaną z materią i czystą świadomością; są otwartą i zmieniającą się dynamicznie całością. W początkowym stanie twórczej ewolucji świat był czymś na kształt wymieszanej „prebiotycznej zupy” – jak to określił Deleuze. Charakteryzował się gazową płynnością, która była zarazem materią i energią (światłem), ruchem i obrazem samym w sobie, istniejącym bez postrzegania w klasycznym tego słowa znaczeniu⁴¹. Akcja równała się reakcji, a percepcja, na zasadzie bezpośredniego „przylegania”, związana była z materią, czyli właśnie specyficznie pojętym obrazem (i ruchem). Dalej stopniowo następowało różnicowanie; pojawiły się mikrointerwały ruchów wyłaniające się z owej prebiotycznej zupy. Światło napotkało ekran, obrazy wyszczególniały się, pojawiły się istoty żywe działające wybiórczo, uformowała się świadomość podmiotowa „kadrująca” rzeczywistość – obrazy zaczęły organizować się w oddzielne percepcje. Tak narodziła się subiektywność w potocznym rozumieniu⁴². Jednak zdaniem Bergsona świat w swojej ukrytej głębi wciąż charakteryzuje się swoistą bezośrodkowością i nieustanną płynnością, ale też nowością, do której bezpośredni dostęp daje intuicja. To jest właśnie Bergsonowskie „czyste trwanie”, rzeczywisty ruch i najogólniej pojęty obraz, głęboka pamięć i zarazem prawdziwy czas, czyli sfera duchowa lub mentalna.

I tu rzecz najważniejsza – kino zdaniem Deleuze’a daje możliwość wyrazu takiej właśnie bezpośredniości i bezośrodkowości mającej charakter mentalny. W tak pojmowanym kinie istotna jest dla Deleuze’a nie percepcja naturalna i jej fenomenologiczny horyzont, lecz Bergsonowski ukryty przepływ czasu. Związany z czasem ruch pojmowany jest zatem nie jako cięcie w przestrzeni, lecz jako jakościowa zmiana. Bergson zbyt pochopnie utożsamiał kinematograficzną

⁴⁰ Zob. G. Deleuze, *Tezy o ruchu. Pierwszy komentarz do Bergsona*, przeł. J. M. Godzimirski „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 1, s. 15. Taki ruch to po prostu Bergsonowski *elan vital*.

⁴¹ „Tożsamość obrazu i ruchu jest uzasadniona tożsamością materii i światła”. Zob. G. Deleuze, *Obraz-ruch i jego trzy warianty. Drugi komentarz...*, s. 7.

⁴² Zob. *ibid.*, s. 6-10.

reprodukcję ruchu z sukcesywnym zestawieniem ciętych momentów. Film operuje wprawdzie momentami, lecz – zdaniem Deleuze’a – nie są to dowolne momenty, a raczej coś w rodzaju momentów „uprzywilejowanych”⁴³, immanentnie związanych z rzeczywistym ruchem⁴⁴. Taki ruch jest „ruchomym przekrojem trwania”, czyli otwartej całości. Wpływa w ten sposób na zmianę stanu owej całości – zatem i całość pojmowana jest jako nieustanna jakościowa zmiana. To najtrudniejszy moment rozważań Deleuze’a i zarazem rdzeń jego filozoficznej koncepcji kina. Jak pisał Deleuze:

„Ruch ma zatem w pewien sposób dwa oblicza. Z jednej strony jest on tym, co zachodzi między przedmiotami lub częściami, z drugiej zaś strony jest on wyrazem trwania i całości. [...] Dzięki ruchowi, całość dzieli się na części, części zaś łączą się na powrót w całość: «całość» się zmienia właśnie dokładnie w tym zachodzącym między nimi ruchu. Przedmioty, elementy jakiegoś zbioru, możemy uważać za przekroje nieruchome; między tymi przekrojami zachodzi jednak pewien ruch, który ustanawia stosunek między elementami lub częściami a zmienną całością, wyrażając tym samym zmienność całości względem elementów i stając się też pewnym ruchomym przekrojem trwania”⁴⁵.

I analogicznie dzieje się w przypadku kina:

„Ów związek między czasem, całością i otwarciem jest bardzo trudny do pomyślenia, ale właśnie kino ułatwia nam to zadanie. W filmie współistnieją jakby trzy poziomy: kadrowanie polega na prowizorycznym ustanowieniu jakiegoś sztucznie zamkniętego zbioru; sam ruch wyraża także zmianę, wariację całości, która jest kwestią montażu. Całość przebiega przez wszystkie zbiory i nie dopuszcza właśnie do ich «totalnego» zamknięcia”⁴⁶.

⁴³ Według Deleuze’a „dowolny moment to moment zrytmizowany sekwencyjnie, leżący w takiej samej odległości od momentów sąsiednich”. Natomiast momenty mogą być uprzywilejowane „nie przez to, że są momentami aktualizacji pewnej formy transcendentnej, lecz z racji tej, iż są wyróżniającymi się, czytaj osobliwymi punktami, które dają się odnaleźć w ruchu”. Takimi były np. kadry rejestrowane przez Mareya czy też przełomowe momenty w filmach Eisensteina wydobywane przez niego wedle „czynnika patosu”. Zob. Deleuze, *Tezy o ruchu...*, s. 20.

⁴⁴ „Ruch rzeczywisty – konkretne trwanie dotyczy otwartości pewnej całości trwającej, której ruchy są ruchomymi przekrojami przenikającymi systemy zamknięte”. *Ibid.*, s. 24.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 24-25.

⁴⁶ G. Deleuze, *O L'image-mouvement*, [w:] *idem, Negocjacje...*, s. 67.

Co ważne – zdaniem Deleuze'a także w kinie ruch należy do obrazów jako coś danego i bezpośredniego. Kino zatem to specyficznie pojęty ruchomy obraz, inny w swej naturze od sukcesywnie i mechanicznie sumowanych nieruchomych obrazów. Jak ujął to Deleuze:

„Krótko mówiąc, kino nie oferuje nam obrazu, do którego dołączałby się ruch, oferuje nam bezpośrednio ruchomy obraz. Jest to oczywiście przekrój, lecz przekrój ruchomy, nie zaś przekrój nieruchomy plus abstrakcyjny czas”⁴⁷.

Widzimy więc, iż Deleuze próbował jeszcze raz dogłębnie przemyśleć, w jaki sposób kino operuje ruchem i – co za tym idzie – czasem. Stwierdził przede wszystkim, że kino to nie zapis czy też jedynie reprodukcja ruchu, ale coś więcej. Ewolucja kina (montaż, ruchoma kamera, plan jako kategoria czasowa) szybko ujawniła ukryte zdolności obrazu filmowego. W ten sposób kino, niczym Bergsonowska intuicja, zbliżyło nas, a może nawet umieściło w samym ruchu i w samym czasie, czyli sferze mentalnej bezpośrednio osadzonej w świecie. Kino zatem, za sprawą swoich obrazów, wyprowadza podmiot poza stan subiektywny lub obiektywny – w specyficzną sferę wirtualności, zbliżoną być może do Bergsonowskiej czystej świadomości⁴⁸.

W ujęciu Deleuze'a kino różnicuje się na modłę Bergsonowskich koncepcji różnicowania się świata i życia. Z wymieszania i nieokreśloności wyłaniają się świadome podmioty, które działają już nie na podstawie czystej zależności akcja-reakcja, lecz mają możliwość „poczucia” świata także „od wewnątrz”. Obrazy (materia, ruch, czas) wyszczególniają się w obraz-percepcję, obraz-czynność i obraz-pobudzenie. Wszystkie te rodzaje obrazów współlistnieją ze sobą. Takim współlistnieniem jest świat, człowiek i, dla Deleuze'a, także kino⁴⁹. Pisał on:

„Wraz z kinem świat staje się własnym obrazem”⁵⁰.

Tu właśnie zaczyna się jego klasyfikacja kina i ruchomych obrazów. To świat-obraz i jego dwa bieguny w kinie: obraz-ruch i obraz-czas. Pierwszy w stanie czystym odpowiadałby czystej Bergsonowskiej percepcji (w powiązaniu z materią), drugi zaś – sferze spirytualnej. Tak jak u Bergsona, sfery te nie istnieją

⁴⁷ Deleuze, *Tezy o ruchu...*, s. 16.

⁴⁸ Zob. M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze'a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Kraków 2003, s. 67-70.

⁴⁹ Deleuze, *Obraz-ruch i jego trzy warianty...*, s. 12.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 5.

jednak w stanie czystym, lecz we wzajemnych relacjach. Stąd także w rozważaniach Deleuze'a na temat kina, mimo że pozornie są one ułożone historycznie, zauważyć można współlistnienie tych dwóch podstawowych typów obrazów. Jego zdaniem jednak w pierwszej fazie rozwoju sztuki filmowej (mniej więcej od roku 1924 do 1961) dominował obraz-ruch; wraz z narodzinami francuskiej Nowej Fali, poprzedzonymi wszakże dokonaniem innych reżyserów, najistotniejszą rolę odgrywać zaczął filmowy obraz-czas.

W pierwszym tomie Deleuze zajął się więc analizą kina obrazu-ruchu. Przede wszystkim stwierdził, że posługuje się ono zasadniczo trzema rodzajami obrazów: obrazem-percepcją (postrzeżeniem), obrazem-akcją (działaniem) i obrazem-afektem (pobudzeniem)⁵¹. W filmie występują one zawsze wspólnie, z reguły jednak z przewagą któregoś z nich. Drugim istotnym problemem są rozważania na temat subiektywności bądź obiektywności obrazów filmowych i ich percepcji. Rozważania te pojawiają się w zwłaszcza kontekście charakterystyki obrazu-percepcji. Jak już zauważyliśmy, wedle Deleuze'a percepcja kinowa gubi swój czysto podmiotowy i ośrodkowy charakter⁵² i może zbliżyć się do stanu Bergsonowskiej płynności, czyli wzajemnego przenikania się tego, co obiektywne i subiektywne⁵³. Jak pisze Małgorzata Jakubowska:

„Deleuze pyta: «Czy obraz nie staje się subiektywny? I czy nie jest wiecznym przeznaczeniem kina przemieszczać się od jednego bieguna do drugiego, od obiektywnej do subiektywnej percepcji i *vice versa*?» Dlatego te dwie początkowe definicje są tylko nominalne i jedynie nominalne»⁵⁴.

Co ważne, aby to udowodnić, Deleuze poddaje analizie klasyczne dzieła wybitnych reżyserów. W analizach tych zwraca szczególną uwagę na środki filmowe (tworzenie struktury całości za pomocą montażu, charakterystyczne ustawienia i praca kamery) oraz główne motywy narracyjne i wizualne. I tak, owa płynność obrazu-percepcji daje się zauważyć np. w filmach francuskiego impresjonizmu (Jean Renoir, Abel Gance, Louis Delluc, Jean Epstein). Charakterystyczną cechą ich dzieł było odkrywanie filmowej ruchomości – kamerą i montażem. Płynność ruchu u impresjonistów ujawniała się także bezpośrednio – w filmowaniu

⁵¹ Odpowiadają im także plany filmowe: percepcja – ogólny, akcja – średni, pobudzenie – zbliżenie.

⁵² Za sprawą samej specyfiki obrazów i warunków projekcji.

⁵³ Jak pisze Deleuze, według Bergsona: „Subiektywna percepcja jest to ta, której obrazy znajdują się w relacji do centralnego i uprzywilejowanego obrazu, natomiast subiektywna to ta, w której, jak w rzeczach, wszystkie obrazy są w różnych relacjach do innych, wszystkimi swoimi stronami i wszystkimi swoimi częściami”. Deleuze, *Cinema I...*, cyt. [za:] Jakubowska, *op. cit.*, s.107.

⁵⁴ *Ibid.*, s. 105.

zmienności natury, zwłaszcza wszelakich motywów związanych z wodą, w które wpisywali oni sytuację człowieka-bohatera. Bezośrodkowa percepcja pojawia się także w filmach Dżigi Wiertowa. W tym przypadku przybiera ona charakter zbliżony do stanu gazowego. Dzieje się tak zwłaszcza za sprawą bardzo wielu punktów ustawień kamery i ich wzajemnego przemieszania za pomocą montażu. W ten sposób kino-oko Wiertowa to wedle Deleuze'a „połączenie razem jakiegokolwiek punktu uniwersum w jakimkolwiek porządku temporalnym”⁵⁵.

Istnienie pewnego rodzaju semisubiektywności daje się także zauważyć w późniejszych dokonaniach mistrzów europejskiego kina. Na przykład Pasolini, Antonioni, Godard czy też Rohmer zawarli w swoich filmach – każdy na swój sposób – coś w rodzaju *cogito* estetycznego, uwolnionego od reguł czysto racjonalnych i empirycznych. Innymi słowy, stworzyli oni formę filmową wykraczającą poza schematy – zaskakującą widza estetycznie i intelektualnie, zanurzoną w np. sferze mitycznej (Pasolini) czy też nowoczesnej (Rohmer).

Tak więc ten rodzaj obrazu-ruchu, czyli właśnie szeroko rozumiany obraz-percepcja, dotyka już niejako sfery mentalnej, zbliża się do niej. Co ważne, może zanurzyć w niej również widza, którego odbiór „faluje” niejako, przekraczając poziom subiektywności i zarazem powracając do niej.

Nieco inaczej rzecz ma się w przypadku obrazu-akcji. Zdaniem Deleuze'a jest to podstawowa forma klasycznego kina. Opiera się ona głównie na schematach sensomotorycznych. Jej zasadniczym aspektem jest zatem obraz-działanie i jego aktualizacja. Przejawia się ona przede wszystkim w wartko prowadzonych schematach fabularnych i umiejscowieniu bohaterów w konkretnym środowisku społecznym, geograficznym i historycznym. Niekoniecznie jednak musi być ono realistyczne w potocznym tego słowa znaczeniu. Chodzi tu raczej o pewne relacje wsparte na ogólnej zasadzie prawdopodobieństwa, która istnieje niejako „wewnątrz” rzeczywistości tworzonej przez dane dzieło (mogą to być np. filmy ekspresjonistów niemieckich – Langa czy Pabsta, jak również czarny kryminał amerykański). W filmach z dominacją tego rodzaju obrazów odnaleźć można najczęściej dynamiczny układ wydarzeń, oparty na ich zmienności i gwałtowności: sytuacja – akcja – sytuacja; lub też: akcja – sytuacja – akcja. Tak zatem obraz-akcja, oparty na modelu sensomotorycznym, motywuje kinowy behawioryzm.

Trzeci rodzaj obrazu-ruchu to obraz-afekt. W filmach o przewadze tego typu obrazów dominuje wcielony w działanie pierwiastek emocji lub pasji. Z reguły pozbawione są one szerokiego horyzontu środowiska. Ich cechą jest to, że kumulują w sobie intensywność emocji. Absorbują reakcję zewnętrzną bohaterów w reakcję wewnętrzną. Najlepszym zatem środkiem do formowania takich ob-

⁵⁵ *Ibid.*, s. 109.

razów jest posługiwanie się zbliżeniami, zwłaszcza zbliżeniami twarzy aktorów. Klasycznym przykładem tego typu obrazu filmowego jest film Carla Dreyera *Męczeństwo Joanny d'Arc* (1928); później stosowany on był w sposób szczególnie udany w filmach Roberta Bressona, jak również Ingmara Bergmana (np. *Milczenie* 1963, *Persona* 1966, *Twarzą w twarz* 1973).

W kinie obrazie-ruchu dominującą rolę odgrywają obrazy oparte na schemacie sensomotorycznym: obrazy-percepcje i obrazy-akcje, ułożone w postępujące, „zazębiające się” *continuum* filmu. Widz, utożsamiając się z działającymi bohaterami, staje się w pewnym sensie afektywnym odpowiednikiem ich działań⁵⁶. Dzięki temu może przybliżyć się do sfery mentalnej, przekraczając granice subiektywnej podmiotowości. Taką „drogę” od obrazu do myśli w kinie obrazie-ruchu można dostrzec w ambitnych dokonaniach pierwszej fazy rozwoju sztuki filmowej, np. w filmach Eisensteina lub Epsteina, jak również, wybiórczo, w późniejszych dokonaniach innych reżyserów. Zwłaszcza u Eisensteina działanie montażu, skorelowane ze specyficznym rodzajem fizjologii widzenia, aktywizuje sferę intelektualną na zasadzie wstrząsów. Ta „droga” prowadzić może zatem od percepcji do swoiście prezentowanej koncepcji. Jednak w większości przypadków w kinie obrazie-ruchu „myśl doznaje całkowitej zapaści, następuje skamienienie samodzielnych myśli widza”⁵⁷. Co więcej, taki rodzaj kina może prowadzić do zniewolenia wyobraźni, tak jak stało się to w przypadku filmów o mocnym zabarwieniu ideologicznym (fasyzm) czy też filmów wpisujących się w komercyjny i masowy nurt współczesnej kultury audiowizualnej. Prawdziwe przekroczenie sfery materialnej i droga ku sferze mentalnej nastąpiły dopiero w kinie obrazie-czasie. To w nim dokonano zerwania ze schematami sensomotorycznymi, a widz mógł oddać się swobodnej kontemplacji, docierając do głębszych pokładów świadomości, rzeczywistego ruchu i czasu.

Kryzys obrazu-ruchu w kinie artystycznym i narodziny obrazu-czasu nastąpiły po drugiej wojnie światowej. Wpływ na ten stan rzeczy miały czynniki polityczne, socjalne, ekonomiczne i estetyczne. W kontekście tych ostatnich ważną rolę odegrały związki literatury i filmu, które przyczyniły się do wykształcenia nowych reguł narracji sięgających poza dotychczasowe schematy. Narracja stała się rozproszona (czy też symultanicznie rozszczepiona), nastąpiło osłabienie linearności (rola przypadku), świadoma gra z kliszami wizualnymi i znaczeniowymi, czyli, najogólniej, odejście od schematu klasycznej fabuły kina obrazu-ruchu opartej na schemacie percepcja-działanie. W tym procesie zmiany istotną rolę odegrały filmy Alfreda Hitchcocka. To on, zdaniem Deleuze'a, wprowadził do

⁵⁶ *Ibid.*, s. 123.

⁵⁷ *Ibid.*, s. 177.

kina obraz mentalny. Sprawił, że akcja filmu stała się zespołem powiązań dynamicznych myślowo, a nie tylko ruchowo. Dostrzec to można przede wszystkim w jego metodzie operowania krótkimi, przeplatającymi się wzajemnie ujęciami: percepcjami, akcjami i afektami, które współtworzą „gobelin” relacji emocjonalno-myślowych. Bohater Hitchcockowski wpisany został w sytuację, w której gubi się prosta więź między percepcją a działaniem. U Hitchcocka kamera uzyskała swoją autonomię względem prowadzonej akcji i – przede wszystkim – ustanowiona została nowa, triadyczna relacja: reżyser – film – reakcja publiczności. Jak pisze Małgorzata Jakubowska:

„Dzięki obecności widza w strukturze filmu, wpisaniu w nią jego aktywności, zostaje wytworzony obraz mentalny, albo, jak go czasem określa Deleuze, obraz-relacja”⁵⁸.

Mianem obrazu mentalnego można również określić najważniejsze dokonania neorealizmu włoskiego. To ten rodzaj filmu zaczął posługiwać się „czystymi sytuacjami optycznymi”. Neorealizm to kino „bardziej widzących niż działających”, kino, w którym sam bohater staje się rodzajem widza własnej sytuacji, a obrazy filmu łamią prostą zależność akcja – reakcja. Do tego nurtu zaliczył Deleuze również wczesne filmy Viscontiego (*Opętanie* 1942), Felliniego i Antonioniego (np. *Kronika pewnej miłości* 1950; *Przygoda* 1960). U Felliniego (także w jego późniejszych filmach) rzeczywistość kształtowana jest jako pewnego rodzaju spektakl optyczny, natomiast u Antonioniego dominują narracyjne „nie-domknięcia”, znaczeniowa niejednoznaczność i dążenie do zacierania różnic pomiędzy subiektywnym a obiektywnym oraz pomiędzy realnym i wyobrażonym. Ten typ obrazowania rozwinięty został następnie przez francuską Nową Falę⁵⁹.

W swoich rozważaniach na temat obrazu-czasu Deleuze wciąż wspiera się na koncepcjach Bergsona. Przede wszystkim odnosi się do Bergsonowskiego rozróżnienia dwóch rodzajów pamięci: „płytkiej”, mającej zaczepienie w mechanizmach sensomotorycznych (ściśle związanej z percepcją i materią), oraz tej zawartej w niezależnych wspomnieniach⁶⁰. Tym dwom rodzajom pamięci odpowiadają dwa rodzaje rozpoznania: automatyczne (przyzwyczajeniowe), ujawniające się w działaniach jako ich przedłużenie na zasadzie asocjacji kolejnych obrazów [1], oraz rozpoznanie uważne, traktowane jako pewnego rodzaju „opis”, czyli przejście przez różne plany tego samego przedmiotu [2]. Temu właśnie podziałowi odpowiadają dwa rodzaje obrazów: obraz sensomotoryczny i obraz optyczny,

⁵⁸ *Ibid.*, s. 151.

⁵⁹ Zob. *ibid.*, s. 155-159.

⁶⁰ Zob. H. Bergson, *Materia i pamięć*, przeł. R. J. Weksler-Waszkineł, Kraków 2006, s. 61-70.

który nie przedłuża się w ruch, lecz może wejść „w zależność z «obrazem-wspomnieniem», które przywołuje”⁶¹. W kinie miejscem, w którym obraz-ruch zmienia się w obraz-czas, jest zatem pewien rodzaj przejścia między rozpoznaniem automatycznym a uważnym. To, co aktualne i teraźniejsze, zaczyna przenikać się z tym, co przeszłe, tworząc – tak jak u Bergsona – rodzaj zamkniętego obiegu⁶². Tym sposobem także w kinie, za sprawą obrazów, dotrzeć można do głębokich pokładów pamięci i czasu, a także... myśli.

Zajmując się problemem pamięci, Deleuze omawia najpierw kwestię filmowych retrospekcji. To w nich bowiem pojawia się związek obrazu aktualnego z obrazem-wspomnieniem. Retrospekcja to konwencjonalny sposób ukazywania przeszłości, jednak odpowiednie jej umotywowanie może uwierzytelnić taki obraz-wspomnienie, który zjawia się bezpośrednio w toku filmowych wydarzeń. Na przykład retrospekcje w *Brzasku* Marcela Carne są tak motywowane w przyczynowym ciągu narracji, iż zdają się wydobywać niejako „z głębi” samego czasu. Nieco inaczej rzecz ma się w filmach Mankiewicza, którego Deleuze nazwał najwybitniejszym twórcą retrospekcji. Tutaj „chodzi o niewytłumaczalną tajemnicę, o pokawałkowanie wszelkiej linearności, o ciągle rozchodzenie się, jak i zerwanie z przyczynowością”⁶³. W *Brzasku* mamy zatem jeden zamknięty obieg – od teraźniejszości ku przeszłości i z powrotem do teraźniejszości, u Mankiewicza zaś – już mnogość takich obiegów. Pamięć staje się główną wytyczną narracji, w której niezauważalne rozszczepienia czasu trafnie motywują pojawianie się konkretnych obrazów-wspomnień w retrospekcjach. W ten sposób widz może niejako uczestniczyć „przy narodzinach pamięci, jako funkcji przyszłości, zachowującej to, co się zdarza, aby uczynić z tego przyszły przedmiot innej pamięci”⁶⁴.

Owe nieuchwytnie rozszczepienia czasu mogą także zaistnieć bez użycia retrospekcji. Tu wchodzimy na głębszy jeszcze poziom obrazu-czasu, w którym brak już wyraźnego rozgraniczenia pomiędzy tym, co teraźniejsze i przeszłe. Zdaniem Deleuze’a (za Bergsonem) czyste wspomnienie istnieje bowiem poza swym obrazowym wcieleniem. Dostrzec można zatem pewne istotne ograniczenie obrazu-wspomnienia (w filmie – retrospekcji) względem czystej przeszłości, która istnieje tylko w ukrytym stanie wirtualności. Taki stan, ukryty, lecz nieustannie

⁶¹ G. Deleuze, *Od wspomnienia do snu. Trzeci komentarz do Bergsona*, przeł. F. Blusztajn, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 3, s. 6. Chodzi tu zatem nie tylko o ruch „wzdłużny” teraźniejszości, ale też „wglębny” pomiędzy różnymi warstwami pamięci – na zasadzie ilustrowanej przez Bergsona figurą stożka.

⁶² „Sytuacja czysto optyczna i dźwiękowa (opis) jest obrazem istniejącym, który jednak zamiast przedłużać się w ruchu, łączy się z obrazem wirtualnym i tworzy z nim obieg”. *Ibid.*, s. 7.

⁶³ *Ibid.*, s. 8.

⁶⁴ *Ibid.*, s. 11.

aktywny, nieuchronnie wiązać się musi z niepokojącym i niematerializowanym poczuciem tego, co było. Tu ujawniają się wszelakiego rodzaju zaburzenia pamięci i porażki rozpoznania, tu również ważna okazuje się specyficzna „realność” snu. Tutaj filmowi protagoniści znajdują się w mocy doznań, w których gubi się niemal całkowicie działanie sensomotoryczne. To świat halucynacji, snu, obłądu, wizji. Po raz pierwszy takie stany zaistniały w filmach awangardy europejskiej (np. *Antrakt* Rene Claire`a z 1924, *Pies andaluzyjski* Buñuela); później zaczął się nimi posługiwać także film narracyjny. Filmowy obraz-sen to obraz wirtualny, który nie podlega bezpośredniej aktualizacji, tak jak ma to miejsce w przypadku obrazu-wspomnienia. Jak pisze Deleuze, taki obraz „nie czyni tego bezpośrednio, ale aktualizuje się w innym obrazie, który sam pełni rolę obrazu wirtualnego, aktualizującego się w obrazie trzecim, i tak w nieskończoność: sen nie jest metaforą, ale szeregiem anamorfoz, które zakreślają bardzo szeroki obieg”⁶⁵. Obraz-sen to zatem coś w rodzaju „wielkiego obiegu”, w którym nie istnieje rozróżnialność rzeczywistości i wyobraźni. W kinie istnieją dwa bieguny filmowych obrazów-snów; pierwszy, tworzony za pomocą skomplikowanych środków technicznych (zdjęcia nakładane, skomplikowane ruchy kamery, tricki itd.), drugi zaś, „przeciwnie, bardzo skromny, operuje śmiałymi skrótami, albo ciętym montażem, zmierzając do niekończącej się dygresyjności «wytwarzającej» sen, jednakowoż pomiędzy przedmiotami, które nie tracą sensu konkretności”⁶⁶.

Tu dochodzimy do najważniejszego obrazu-znaku w kinie obrazie-czasie wedle koncepcji sformułowanych przez Deleuze`a. To kryształ, w którym bezpośrednio objawia się obraz-czas. Kryształ ujawnia ukrytą podstawę rzeczywistego czasu, tj. jego dwa rozdzielone przepływy: przepływ umykających teraźniejszości i przepływ zachowanych przeszłości. Jest to więc znów – odpowiednio – coś w rodzaju Bergsonowskiej teraźniejszości nieskończonej skurczonej, następującej i mijającej, oraz „czystej”, wirtualnej przeszłości, jak również „kręgi” pamięci, które znajdują się pomiędzy nimi, tak jak zobrazowane to zostało przez Bergsona na słynnym przykładzie figury stożka. Tu już czas gubi swoją linearną chronologię. Jak pisał Deleuze:

„Takie są paradoksalne cechy czasu niechronologicznego: preegzystencja przeszłości jako takiej, współistnienie wszystkich pokładów przeszłości, istnienie stopnia najbardziej skurczonego”⁶⁷.

⁶⁵ G. Deleuze, *Od wspomnienia do snów. Trzeci komentarz do Bergsona (2)*, przeł. F. Blusztajn, „Kwartalnik Filmowy” 1993/1994, nr 4, s. 5.

⁶⁶ *Ibid.*, s. 6.

⁶⁷ *Idem*, *Punkty teraźniejszości i pokłady przeszłości. Czwarty komentarz do Bergsona (1)*, przeł. F. Uścieńska, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 5, s. 5.

Zauważył on również, że u Bergsona obraz-czas naturalnie przechodzi w obraz-język i obraz-myśl. „Czym jest dla czasu przeszłość, tym jest dla języka sens, a idea dla myśli”⁶⁸ – tym tropem podąża także Deleuze w swojej filozofii kina. Wyszczególnia więc nie tylko filmowe chronoznaki, ale także ich przedłużenia – lekturoznaki i nooznaki, czyli znaki myśli i ducha⁶⁹.

Francuski filozof zadał także ważne pytanie o status i znaczenia filmowej terażniejszości. Terażniejszość to coś, co przestaje być właśnie obecne i jest zastępowane przez „inne”. Deleuze dokonuje jednak próby zobaczenia terażniejszości niejako „w głąb”, optycznie, nieco podobnie do słynnej formuły św. Augustyna o współistnieniu w ludzkim umyśle trzech terażniejszości: terażniejszości-przeszłości, terażniejszości-terażniejszości i terażniejszości-przyszłości. Gdzie w kinie ujawnia się niewytłumaczalna równoczesność terażniejszości? Otóż dzieje się tak na przykład w filmach Alaine`a Robbe-Grilleta. To w nich jedno i to samo zdarzenie może zaistnieć niejako w dwóch różnych światach przypisanych różnym postaciom; to w nich również rodzi się nowa jakość narracji porzucająca sukcesywność akcji fabularnej.

Tak więc obraz-czas ujawnia dwa rodzaje chronoznaków: *aspekty* (rejon, złoża), ujawniające współistnienie pokładów przeszłości, oraz *akcenty* (punkty widzenia), w których ujawnia się równoczesność punktów terażniejszości⁷⁰. Te pierwsze odgrywają szczególnie istotną rolę np. w filmach Alaine`a Resnais (zwłaszcza *Zeszłego roku w Marienbadzie*), te drugie – u Robbe-Grilleta. Współistniejąc zaś, tworzą właśnie filmowy obraz-kryształ, który po raz pierwszy odnaleźć można „w pierwszym wielkim filmie kina czasu – *Obywatelu Kane* Wellesa” (1941)⁷¹.

Deleuze poświęca dziełu Wellesa – temu kamieniowi milowemu nowoczesnego kina – dużo uwagi. To w tym filmie mamy do czynienia bezpośrednio z obrazem-czasem ujawniającym się w formie pokładów przeszłości. Każdej z postaci uczestniczącej w filmowym śledztwie dotyczącym zagadki Kane`a przypisane są obrazy-wspomnienia. Chronologiczny przebieg tych obrazów zakłócony jest ich wzajemnym współistnieniem oraz czasem terażniejszym poszukiwań, których przebieg motywuje śmierć tytułowego bohatera. Obrazy-wspomnienia posiadają w tym filmie niejako dwa kierunki: „szereg dawnych aktualności” (minionych terażniejszości), w których dominuje motoryka działających postaci, oraz „rejon przeszłości jako takiej”. Ta druga sfera, najistotniejsza, czyli współistnienie prze-

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, s. 6.

⁷⁰ Tego rodzaju „wielość równoczesnych światów, a zarazem równoczesność terażniejszości w różnych światach” dostrzec można także w późnej twórczości L. Buñuela – jak zauważa Deleuze.

⁷¹ Deleuze, *Punkty terażniejszości...*, s. 5.

szłości traktowane jako pewnego rodzaju niesukcesywne *continuum* czasu, mogła zaistnieć na ekranie za sprawą zastosowania przez reżysera zdjęć z dużą głębią ostrości. Właśnie głębi ostrości i montażowi przyznaje Deleuze najistotniejsze znaczenie. Nie czyni tego jednak w kontekście Bazinowskiego „realizmu”. Głębia w *Obywatelu Kane* traktowana jest jako dynamiczna interakcja wszystkich planów filmowego ujęcia. W jej skład wchodzi: głębia planów, deformacje wizualne, kontrasty i ruch. W takich zdjęciach następuje wyzwolenie głębi, ruch przyporządkowany zostaje własnościom temporalnym, ujawniając głębię trwania, czyli właśnie czas. Głębia ostrości w filmie Wellesa pokazuje albo gotową ewokację przeszłości (obraz), albo wirtualne pokłady przeszłości, przeszukiwane po to, aby odnaleźć ukryte wspomnienie. Ten drugi aspekt jest zdaniem Deleuze`a najistotniejszy, pokazuje bowiem nie tyle gotowy obraz-wspomnienie, lecz aktualny wysiłek jego przywoływania, czyli autentyczną pracę żywej pamięci.

Tego typu obrazy łączy montaż, za sprawą którego powstają trzy podstawowe relacje: relacja ujęć-sekwencji (z dużą głębią ostrości) jako pokładów przeszłości zestawionych względem przemijających teraźniejszości, stosunek pokładów między sobą oraz relacja tych pokładów z aktualną teraźniejszością, która je przywołuje i która wyznaczona jest czasem śmierci Kane`a i prowadzonych w filmie poszukiwań. Zdaniem Deleuze`a w *Obywatelu Kane* montaż tworzy bezpośredni obraz-czas. Docieramy do współlistniejących pokładów przeszłości w obrazach wspomnieniach, ale ich właściwy sens i motywacja wciąż pozostają zakryte. Kryją się one bowiem w dzieciństwie głównego bohatera i w owej *Rosebud* – różyczce – symbolizującej nieodgadnioną zagadkę ludzkiego losu i osobowości. Nie ma do niej bezpośredniego dostępu, ponieważ nie ma już żywej teraźniejszości Kane`a. Kane nie żyje...⁷².

Jak zauważył Deleuze, w następnych filmach Wellesa dostrzec można działanie uwolnionej czasowości jako stan ciągłego kryzysu. Pokłady przeszłości są w nich wciąż obecne na zasadzie wzajemnego przenikania się, lecz stają się coraz mniej rozróżnialne. Objawiają się już nie poprzez konkretne obrazy-wspomnienia, ale np. poprzez postaci – halucynacyjne figury. Tak daje o sobie znać szaleństwo, rozbita osobowość bohaterów, która nie rozpoznaje już przeszłości wcielonej w owe postaci (*Wspaniałość Ambersonów*, *Dama z Szanghaju*). To kino permanentnego kryzysu, w którym dominującą rolę zaczyna odgrywać halucynacyjna teraźniejszość i w której bohaterowie osiągną stan pierwotnej nieoznaczoności, tak jak ma to miejsce w filmie *Proces*.

⁷² Zob. *idem*, *Punkty teraźniejszości i pokłady przeszłości. Czwarty komentarz do Bergsona (2)*, przeł. F. Uśpieńska, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 4-14.

W dziełach Wellesa pokłady przeszłości miały jednak z reguły jeszcze pewien stały punkt odniesienia. Określone były mianowicie względem jakiejś konkretnej terażniejszości. Takiego punktu odniesienia brak natomiast w filmach Alanie`a Resnais (*Hiroszima moja miłość* 1959, *Życie jest powieścią* 1983). Ewokują one sferę pamięci niepsychologicznej i docierają niemal do owej Bergsonowskiej sfery bez ośrodkowej, która nie jest pamięcią subiektywną, lecz raczej pamięcią dwojga, pamięcią wielu, a zarazem pamięcią światem. W filmach Resnais pamięć nie degraduje się więc w obrazach-wspomnieniach, natomiast ciągle działa, pobudzając funkcje umysłowe i uczuciowe⁷³.

To tylko drobna część rozważań Deleuze`a na temat kina – jej zasadniczy rdzeń. Francuski filozof penetruje olbrzymi obszar kina artystycznego, twórczość takich reżyserów, jak: Godard, Kurosawa, Mizoguchi, Ozu, Altman, Rossellini, Zanussi, Tarkowski czy Ray. Na przykładach zaliczonych przez niego do kina obrazu-czasu możemy dostrzec, w jaki sposób kino w swej istocie znosi klasyczne rozumiany poznawczy podział na podmiot i przedmiot. Co więcej, zrywa ono także tradycyjnie pojęte więzi pomiędzy człowiekiem a światem, ustanawiając nowy ich rodzaj. Świat ujawnia się poprzez obraz poza wnętrzem psychologicznego „ja” w – jak to określa Deleuze – „duchowym zewnątrz”. To świat specyficznie pojętej myśli lub też raczej świat, który na mocy swej irracjonalności i nieoczywistości, zmusza do myślenia. Nie jest to jednak myślenie oparte na klasycznym logosie, lecz raczej rodzaj myślenia „emotywnego”. Film dla Deleuze`a charakteryzuje się przede wszystkim samoporuszeniem – autotemporalizacją. W kinie obrazie-ruchu istotne było coś na podobieństwo Bergsonowskiej otwartej i nieskończonej całości oraz dokonującej się w niej zmiany, zachodzącej wraz z następstwem obrazów. Taką całością – jeszcze o cechach racjonalnych – jest np. twórczość Eisensteina, m.in. dzięki zastosowaniu w jego filmach zasady złotego podziału. W kinie obrazie-czasie dominuje irracjonalność, która ujawnia się na mocy zaskakujących cięć⁷⁴. Deleuze pisał:

„Irrealne polega na nagłym i nieciąglYM pojawianiu się czegoś w świadomości – to aktualizująca się wirtualność”⁷⁵.

I dalej:

⁷³ Zob. *idem*, *Punkty terażniejszości i pokłady przeszłości. Czwarty komentarz do Bergsona (3)*, przeł. L. Cardoso, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7-8, s. 5-14.

⁷⁴ Zob. Jakubowska, *op. cit.*, s. 177-181.

⁷⁵ Deleuze, *Wątpliwości co do pojęcia wyobrażenia...*, s. 77.

„Forma czasu jako stawianie się kwestionuje każdy formalny model prawdy. Oto co dzieje się w przypadku kina opartego na czasie, najpierw u Wellesa, później u Resnais i Robbe-Grilleta – to kino nierozstrzygalności. Najkrócej mówiąc: wyobrażenie wykracza poza siebie, ale nie w kierunku znaczącego, tylko w kierunku przedstawienia czystego czasu”⁷⁶.

Podsumowując – zagadnienie czasu filmowego niesie w sobie nie mniej problemów, niż ma to miejsce w przypadku filozoficznych rozważań nad czasem człowieka. Jest może jeszcze bardziej skomplikowane – czas filmowy wciela się bowiem w obraz. Status tego obrazu jest niejednoznaczny i trudny do zdefiniowania; tym bardziej, że wchodzi on w relację z wewnętrznym czasem człowieka i jego wyobraźnią. Film może zatem ujawnić związek czasu świata z czasem przeżywanym przez człowieka. Tak jak w przypadku czasu przeżywanego i w filmie ważne jest jednak, jak człowiek – tutaj przede wszystkim reżyser i widz – sytuuje się względem czasu i jego zmiennej perspektywy.

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

Part two of the article (*Przemiana kinematografu w kino* [The Transformation of cinematograph into cinema]) discusses the issues concerning film time from the perspective of the film-spectator relationship. The study also presents the problems of narrative time and the influence that narrative time exerts on the spectator's mental sphere. According to Edgar Morin, cinema above all reflects man's mental links with the world. A great advantage of cinema is the ability to make the past the present and, as it were, to spatialize time. The feature film is capable of creating surprising transformations of time, thereby approximating the human, subjective sense of time, which is fully revealed during sleep. The similarity between film and dream was also the subject of interesting discussions by the Polish film critic Konrad Eberhardt. In his book *Film jest snem* [Film is dream] he

⁷⁶ *Ibid.*, s. 78.

presents his reflections on the links between film and dream and analyses film oneirism using the examples of selected works by the most eminent directors. In contrast, Étienne Souriau, a French aesthete, made a fundamental distinction between two basic levels of film time: filmophanic presentation (duration of a film show) and the film world (diegetic time). He also pointed out that time manipulations largely enable the rise of new film reality, and significantly influence the audience's emotions.

The article then discusses the differing interpretations of film time proposed by the French linguists Christian Metz and Roland Barthes, and phenomenologist Maurice Merleau-Ponty. The study concludes with an extensive presentation of the film time theory developed by the French philosopher Gilles Deleuze. The article gives a detailed account of his concept of the history of cinema, which is based on the analysis of transformations of narrative time forms. Its two extreme poles are "cinema: movement-image" and "cinema: time-image". Deleuze argues that the contemporary model of "cinema: movement-image", exemplified by works e.g. of Alain Resnais, the French New Wave, Orson Welles, Federico Fellini, and others, evokes mental time: the time of remembrance, mental images, hallucinations, and dreams. According to Deleuze, films create virtual reality, highly approximating the one which another French philosopher Henri Bergson called "pure consciousness" (duration).