

Jerzy Wójcik

PODSTAWOWE ELEMENTY JĘZYKA FILMU

W ponad stuletniej historii kina powstało wiele filmów, które z pełnym przekonaniem możemy określić mianem utworów artystycznych, dzieł sztuki. Dzieło filmowe to forma wizualna albo audiowizualna, charakteryzująca się wysokim zorganizowaniem, jednością wszystkich elementów wyrazowych. Mówimy wtedy o kompozycji, o całości, która jest złożona z części.

KOMPOZYCJA

Kompozycja (określenie encyklopedyczne) – od łac. *compositio* – to:

1. a. budowa dzieła – utworu filmowego,
b. układ określający funkcję jego elementów,
c. wzajemne ustosunkowanie treściowe, formalne tych elementów w ramach całości,
d. całość złożona oryginalnie z części składowych.
2. Nauka komponowania utworu filmowego (dzieła sztuki)

Kompozycja – przekształca elementy materiału tematycznego w jednostki konstrukcyjne dzieła. Interpretuje je w określony sposób, umieszcza w jakimś porządku ważności i nadaje im znaczenie. Ustala hierarchię jednostek konstrukcyjnych:

- motywów elementarnych (wyraz człowieka)
- zespołów motywów (np. wątków postaci)
- całości wyższego rzędu (np. fabuła)

a w szczególności zaś podporządkowuje je wszystkie składnikowi podstawowemu, jakim jest **TEMAT DZIEŁA**.

Kompozycja, będąc **układem zindywidualizowanym** i jednorazowym, **stanowi zarazem realizację pewnych ponad indywidualnych schematów** i standardów kompozycyjnych właściwym danym klasom dzieł tego typu. Jest podporządkowana określonej grupie **NORM KOMPOZYCYJNYCH** utrwalonych w tradycji poszczególnych rodzajów gatunków.

Normy takie mają przede wszystkim decydujący wpływ na to, jaki rodzaj elementów świata przedstawionego spełniać może, przy danym zamierzeniu autorskim, rolę **DOMINANTY KOMPOZYCYJNEJ**.

Na przykład

AKCJA – musi być dominantą kompozycji w komedii sytuacyjnej czy filmie

sensacyjnym.

POSTAĆ – musi być dominantą w komedii charakterów czy w filmie psychologicznym.

Podmiot liryczny – w liryce bezpośredniej
organizacja przestrzeni podstawowej w poemacie opisowym

Kompozycja ustala nie tylko **hierarchie elementów świata przedstawionego**, ale także **HIERARCHIĘ ZWIĄZKÓW MIĘDZY ELEMENTAMI**.

W grę zwłaszcza wchodzi:

- a. związki **czasowe między motywami** (czas w dziele filmowym),
- b. związki **przestrzenne**,
- c. związki **przyczynowo-skutkowe**,
- d. związki **teleologiczne** (celowościowe),
- e. związki **funkcjonalne**.

Charakter dominanty kompozycyjnej decyduje o tym, który z typów związków wysuwa się w świecie przedstawionym na plan pierwszy.

FABUŁA – np. implikuje przewagę wiązań typu a i c.

AKCJA – preferuje związki typu d.

POSTAĆ FILMOWA – jako konfiguracja cech psychologicznych związki typu c.

KRAJOBRAZ – związki typu b.

Podstawowym zadaniem kompozycji jest **UCZYNIĆ ZE ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO CAŁOŚĆ WEWNĘTRZNIE ROZPLANOWANĄ, SPÓJNĄ i SAMOWYSTARCZALNĄ**, która może być uchwycona przez widza w sposób zapewniający adekwatne jej rozumienie.

Kompozycję, która **dobitnie sygnalizuje** uporządkowanie świata przedstawionego, **podkreśla jego zawartość i skończoność** – określa się jako **KOMPOZYCJĘ ZAMKNIĘTĄ**. **KOMPOZYCJĄ OTWARTĄ** – nazywamy układ, w którym ulegają zatarciu związki między poszczególnymi składnikami, **pozbawiony wyrazistych konturów**, sugerujący **fragmentaryczność i wieloznaczność świata przedstawionego**.

KOMPOZYCJA – układ – to:

1. budowa świata przedstawionego,
2. powiązanie jego elementów w sieć wzajemnych relacji między motywami,
3. stosunki łączące poszczególne motywy z całościowym schematem konstrukcyjnym,

4. świat przedstawiony zrodzony z napięcia między predyspozycjami danego materiału tematycznego a zastosowanymi ujęciami kompozycyjnymi,
5. kompozycja będąc układem **indywidualnym i jednorazowym** stanowi realizację **ponadindywidualnych schematów** właściwych pewnym klasom,
6. zadaniem kompozycji – jest uczynić ze świata przedstawionego **całość wewnątrznie rozplanowaną**, spójną i samowystarczającą, która może być uchwycona przez widza w sposób zapewniający adekwatne jej rozumienie,
7. kompozycja sięga po strukturalne elementy transponowanego zjawiska i tworzy z nich prawidłowość budowy utworu (*S. Eisenstein*),
8. kompozycja czerpie swe elementy przede wszystkim ze **struktury emocjonalnych reakcji człowieka** przeżywającego treści, podlegającego transpozycji artystycznej zjawiska (*S. Eisenstein*),
9. **człowieczeństwo; ludzka psychologia, którą żywią się najbardziej skomplikowane elementy kompozycji, formy i skąd czerpie żywotne soki treści forma utworu** – to naczelna zasada kompozycji (*S. Eisenstein*).

Kompozycja dramatyczna dzieła filmowego opiera się, w większym być może stopniu niż kompozycja dzieł z innych dziedzin sztuki, na **strategii odkrywania informacji wizualnej i dźwiękowej**. Ta gra jest możliwa z tego powodu, że widz nie jest w stanie ujrzeć nic, co nie zostało zarejestrowane przez kamerę – ani usłyszeć czegoś, co nie zostało nagrane.

Projekt dramatyczny

Dobry projekt dramatyczny składa się z trzech elementów:

1. POSTAĆ,
2. KONFLIKT,
3. ZAKOŃCZENIE.

POSTAĆ – w kinie postacie żyją własnym życiem, są jakby oddzielone od akcji, stanowiąc jednocześnie częściowo jej przyczynę. Są złożone – zdolne do wewnętrznej ewolucji.

* * *

„jedynym sposobem poznania kompozycji
jest doprowadzenie elementów – motywów do kompozycji”

(... czytając E. Friedkina)

* * *

STRUKTURA JAKO ROZWÓJ PORZĄDKU I MIARY

wg D. Bohm, „Ukryty porządek”

1. MIARA

W czasach starożytnych podstawowym znaczeniem słowa *miara* była *granica* lub *kres*. W tym znaczeniu tego słowa o każdej rzeczy można powiedzieć, że ma właściwą miarę. Sądzone na przykład, że gdy ludzkie zachowanie przekracza swoje właściwe granice (lub miarę), to rezultatem musi być tragedia (było to wyraźnie widoczne w dramatach greckich).

Miarę uważano za istotną dla zrozumienia dobra.

Źródłem słowa *medycyna* jest łacińskie *mederi*, które znaczy *leczyć* i pochodzi od rdzenia oznaczającego *miarę*. Być zdrowym to znaczy mieć wszystko we właściwej mierze, zarówno w ciele, jak i umyśle.

Podobnie mądrość była zrównana z umiarkowaniem (*moderation*) i skromnością (*modesth*), których wspólny rdzeń pochodzi od *miary*, sugerując, że mądrym człowiekiem jest ten, który wszystko utrzymuje we właściwej mierze.

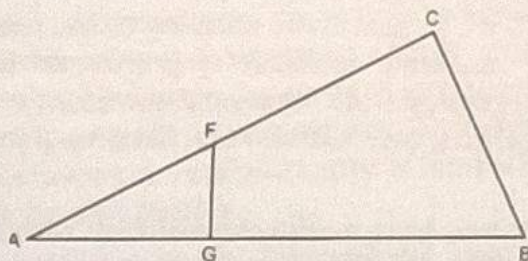
Ilustrując to znaczenie słowa *miara* w fizyce, można powiedzieć, że *miara wody* jest pomiędzy 0° a 100° . Innymi słowy miara pierwotnie podaje granice jakości i porządku poruszania się i zachowania.

Pojęcie kresu lub granicy jest stale obecne, chociaż znajduje się w tle.

W ten sposób ustalając SKALĘ (np. długości) trzeba określić podziałki, które w efekcie są granicami lub kresami uporządkowanych odcinków.

2. STRUKTURA

Każdy liniowy porządek wewnątrz trójkąta (taki, jak linia FG) jest ograniczony (tzn. mierzony) przez linie AB, BC i CA.



Każda z tych linii jest sama porządkiem odcinków, który jest ograniczony (tzn. mierzony) przez inne linie. **Kształt trójkąta jest zatem opisany za pomocą pewnych proporcji pomiędzy jego bokami (względem długości).**

Rozważenie współdziałania porządku i miary w szerszych i bardziej złożonych kontekstach prowadzi do pojęcia STRUKTURY. Jak pokazuje łaciński rdzeń *strurere*, podstawowe znaczenie pojęcia STRUKTURY, to:

- budować,
- rosnać,
- rozwijać się.

Słowo to jest obecnie traktowane jako rzeczownik, lecz łaciński przyrostek *ura*, pierwotnie znaczył „akt robienia czegoś”. Aby pokazać, że nie chodzi nam głównie o „końcowy produkt” ani ostateczny wynik, możemy wprowadzić nowy czasownik STRUKTUROWANIE (*to structate*), oznaczający „tworzyć i rozkładać to, co jest obecnie zwane strukturami”.

STRUKTUROWANIE powinno być oczywiście opisane poprzez porządek i miarę.

Np. Zbadajmy strukturowanie (konstrukcje) domu. Cegły ułożone są w porządku i w mierze (w granicach) tworząc mury. Mury są podobnie uporządkowane i wymierzone, aby powstały pokoje, pokoje tworzą domy, domy tworzą ulice, ulice – miasta.

STRUKTUROWANIE ZAKŁADA ZATEM HARMONIJNIE ZORGANIZOWANĄ CAŁOŚĆ PORZĄDKU I MIAR, która jest zarówno:

1. HIERARCHICZNA (tzn. zbudowana w wielu poziomach),
2. jak i ROZCIĄGŁA (tzn. „rozpościerająca się” na każdym poziomie).

Grecki rdzeń słowa *organizować* to *egron*, który oparty jest na czasowniku oznaczającym „pracować”. Można dzięki temu myśleć o wszystkich aspektach struktury jako „współpracujących” w spójny sposób.

Zasada struktury jest uniwersalna.

Np. istoty żywe są w ciągłym procesie wzrostów i ewolucji struktury, która jest wysoce zorganizowana, tzn. molekuly współpracują tworząc komórki, komórki współpracują tworząc narządy, narządy tworząc jednostkową istotę żywą – jednostkowe istoty żywe – społeczeństwo.

Podobnie w fizyce opisujemy materię jako złożoną z poruszających się cząsteczek (np. atomów), które współpracują ze sobą aby utworzyć struktury gazowe, ciecze, ciała stałe, które tworzą większe struktury, dochodząc aż do planet, gwiazd, galaktyk itp.

Ważne jest tutaj podkreślenie istotnie dynamicznej natury strukturyzacji w przyrodzie nieożywionej, żywych istotach, w społeczeństwie, w ludzkim porozumiewaniu się. Rozważmy dla przykładu STRUKTURĘ JĘZYKA, który jest zorganizowaną całością wciąż przepływającego ruchu.

Typy struktur, które mogą rozwijać się, wzrastać, być budowane – są oczywiście ograniczone przez porządek i miarę, leżącą u ich podstaw. Nowy porządek i miara czynią możliwym rozważanie nowych typów struktury.

* * *

... W starożytnej filozofii greckiej słowo *morphe* (forma) znaczyło w pierwszym rzędzie wewnętrzną PRZYCZYNĘ KSZTAŁTUJĄCĄ, prowadzącą do wzrostu rzeczy oraz rozwoju i zróżnicowania się ich różnorodnych form esencjalnych.

Np. w przypadku dębu termin PRZYCZYNA FORMALNA oznacza cały proces przemieszczania się soków, wzrostu komórek, pojawiania się gałęzi, liści itd., który jest typowy dla tego rodzaju drzew i różny od procesów zachodzących w drzewach innych gatunków.

W bardziej nowoczesnym języku lepiej byłoby nazwać to PRZYCZYNA FORMUJĄCĄ, aby podkreślić, że to, o co chodzi, nie jest jedynie formą narzuconą znikąd, lecz UPORZĄDKOWANYM i USTRUKTURALIZOWANYM RUCHEM WEWNĘTRZNYM, ISTOTNYM DLA STAWANIA SIĘ RZECZY TAKIMI, JAKIMI SĄ.

* * *

Pustka jest naturą przedmiotu. Sprawia ona, że przedmiot pojawia się i znika.

Żywa istota rodzi się i znika...

Realność pustki sprawia, że możliwe są zmiany i przekształcenia przedmiotów...

(Dalajlama)

... zamieszkanie w prawdzie bycia stanowi ISTOTĘ BYCIA W ŚWIECIE...

(Sein und Zeit)

* * *

STRUKTURA

Struktura utworu filmowego (określenie encyklopedyczne) to:

1. całościowa organizacja sieci relacji, wiążących elementy utworu filmowego,
2. relacja ta jest **nadbudowana** nad wszelkimi występującymi w utworze filmowym uporządkowaniami, które odpowiadają jego poszczególnym funkcjom,
3. rolę pierwszoplanową odgrywa tu jednak **uporządkowanie swoiste, związane z funkcją estetyczną** – nieredukowalne do zewnętrznych zobowiązań dzieła (poznawczych, ekspresywnych czy wychowawczych),
4. takie uporządkowanie posiada **funkcję estetyczną, koordynuje wszystkie występujące w dziele uporządkowania konstrukcyjne**,
5. relacje między elementami struktury dzieła filmowego układają się hierarchicznie. Obejmują one nie tylko **zależności konstrukcyjne**, ale także **drugorzędne czy peryferyjne**,
6. **strukturalność dzieła nie jest równomierna** ... a więc są w dziele filmowym sfery większego i mniejszego zorganizowania,
7. struktura dzieła filmowego **ma charakter dynamiczny** i realizuje w czasowym następstwie wypowiedzi, której odcinki odsłaniają kolejno związki i zależności. Dopiero poznanie całego utworu od pierwszego do ostatniego kadru – pozwala nam zrekonstruować zrealizowaną w nim **strukturę** i uchwycić składające się na nią relacje,
8. struktura jest **układem nadrzędnym** wobec tak lub inaczej rozróżnianych sfer **treścioformy**,

9. ogarnia struktura zarówno **płaszczyznę językową** utworu **plan wyrażania**, jaki i to, co przez **znaki językowe** jest ewokowane (plan treści),
10. obie płaszczyzny zbiegają się w warstwie znaczeniowej wypowiedzi,
11. organizacja językowa dzieła to **styl wypowiedzi**,
12. **struktura oznacza formy nieprzypadkowe uformowane od wewnątrz** – dzięki siłom wewnętrznym

(termin i pojęcie struktury, znajdujące zastosowanie w teorii języka i teorii sztuki a więc i sztuki filmowej, jest wyrazem dążenia by dzieła sztuki miały formy nie dowolne, lecz wyrosłe w wyniku naturalnych praw i procesów, tak jak to ma miejsce w strukturach biologicznych i geologicznych),

13. tak zrozumiana struktura ukazuje procesy integracyjne środków wyrazowych, charakterystycznych dla filmu współczesnego.

Zintegrowane w pełni **współczesne wyrażenie filmowe** zrozumiane jako fakt audiowizualny, przebiega w obrębie **struktury dzieła**, zarówno w jego przekroju pionowym, jak i poziomym

- a. w **aspekcie rytmicznym** (a więc z punktu widzenia określonego porządku czasoprzestrzennego),
- b. w **aspekcie dynamicznym** (czyli z punktu widzenia „płynnego” charakteru utworu),

dając w rezultacie obraz specyficznego charakteru dzieła filmowego.

KADR

Jedną z podstawowych części dzieła filmowego jest kadr. Istota kadru polega na tym, że jest on możliwością, która potrafi zorganizować w przestrzeni przemianę oraz ją zwiualizować. To znaczy, potrafi tak zorganizować przebieg ruchu, żeby miał on znaczenie dramaturgiczne, a także znaczenie opisujące tę przestrzeń. Kadr służy opisaniu przestrzeni, która w rzeczywistości nie występuje niezależnie od czasu. Kontinuum czasoprzestrzeni jest nierozłączne. Jednak kadr filmowy dotyczy tylko wizerunku przestrzeni poza czasem.

Kadr formuje geometrię przestrzeni, bada możliwość realizacji ruchu w czasie, ale jej nie realizuje. Realizacja tej możliwości odbywa się dopiero w ujęciu. Kadr jest pojęciem atemporalnym, pojęciem, które jest poza czasem. Podobnie moglibyśmy powiedzieć o chwili, która czasu dotyczy, ale go nie określa. Kadr, który służy realizacji ruchu i realizacji przemiany, nie posiada swojego czwartego wymiaru. Kadr jest niemy. Rozumienie audialne kadru nie istnieje. Kadr jest pojęciem, które dotyczy wyłącznie strony wizualnej, interpretującej realną rzeczywistość. Jest także odniesieniem od istniejącej potencjalnie przestrzeni pozakadrowej – widzialność kadru – stwarza zręby dla niewidzialnej przestrzeni pozakadrowej, gdzie nasza wyobraźnia może budować swoje światy.

Kadr jest podstawową jednostką kompozycji obrazu filmowego. Nazwa pochodzi od francuskiego *cadre* – rama. Słowo francuskie ma swój źródłosłów w języku łacińskim: *quadratus* – kwadrat. Mamy zatem do czynienia z ramą, która ma formę prostokąta. Forma ta miała swój rozwój historyczny.

W filmie niemy proporcje układu boków kadru wynosiły 1:1,33. Później, już w okresie filmu dźwiękowego, stosowano format akademicki o proporcjach 1:1,375. Po II wojnie światowej zaczęto stosować **wide screen**. Poszukiwano nieco szerszego ekranu, bardziej zbliżonego do układu złotej proporcji. Zaczęto stosować format 1:1,66. Późniejsze poszukiwania szerokości ekranu szły w kierunku jego zwężenia w klatce filmowej. W ten sposób otrzymano proporcję określoną stosunkiem 1:1,85. Formaty 1:1,66 i 1:1,85 proponowały układ bardzo zbliżony do układu złotej proporcji, który bywa uznany za podstawowe kryterium piękna.

Złota proporcja (złoty podział) to układ, w którym część mniejsza ma się tak do większej, jak część większa do całości. W ekranach zbliżonych do złotej proporcji może istnieć zarówno rozległość przestrzeni, jak i fotografia ludzi, pokazywanych w zbliżeniach zintegrowanych z tą przestrzenią.

W tamtym czasie poszukiwano także szerokiego ekranu. Miał on, w systemie anamorfozy, proporcję 1:2,35. Poszukiwania szerokiego ekranu były podyktowane chęcią pokazania rozległej przestrzeni i ukazania w niej człowieka. Wówczas wydawało się, że ekran panoramiczny stanowi bardzo dobre rozwiązanie. Jednak konkretne realizacje wykazały, że z powodu niedoskonałości optyki wszystko to, co dotyczyło rozległych planów, dzięki którym mogliśmy odebrać wrażenie rozległości przestrzeni, nie dotyczyło momentów, kiedy w tej samej przestrzeni oglądaliśmy aktorów w zbliżeniach. Wówczas przestrzeń „gubiła się”, stawała się pojęciem, płamą; nie odnosiliśmy wrażenia jedności między człowiekiem i pejzażem.

Powołanie do życia tego, co w kinematografii jest najbardziej podstawowe – powołanie ruchu, który jest rezultatem zmiany, musi być związane z interpretacją. W filmie mówimy cały czas o interpretacji przestrzeni, o nadaniu jej znaczenia przez interpretację tego, co nazywamy ruchem. Kadr formuje opowieść o świetle i materii w przebiegu czasowym. Natomiast zdjęcie fotograficzne opowiada o czasie, ale tylko w ten sposób, że czas określa.

Można mówić o czasie, fotografować czas, lecz czym innym jest pokazanie stanu światła i materii wówczas, kiedy mamy do czynienia z przebiegiem zmiany, która następuje w momencie obserwacji. Co dzieje się ze światem? Co dzieje się z materią? Jak wygląda zmiana, która realizuje się poprzez ruch?

UJĘCIE

Pewien skończony ciąg kadrów, tworzący strumień informacji staje się ujęciem. Ujęcie ma możliwość rejestracji dwóch aspektów czasoprzestrzeni, dwóch aspektów rzeczywistości: czasu i przestrzeni, które występują przecież razem jako jedno ujęcie. Ujęcie może mówić o trwaniu za pomocą czasu i zmienności przestrzeni, natomiast fotografia formułuje stan zmiany, a nie przebieg zmiany. Jest to zasadnicza różnica.

Ujęcie interpretuje czas w trwaniu, natomiast statyczna fotografia interpretuje obraz czasu.

Ujęcie jest podstawową jednostką budowy utworu filmowego. Można je określić jako nieprzerwany strumień kadrów, które następują po sobie. Pojęcie „nieprzerwany strumień kadrów” należy rozumieć jako kadr, który zmienia się w ten sposób, że rodzi się i jednocześnie zamiera, tworząc swoje następstwo. Przypomina to falę oceanu, która jednocześnie tworzy się i zamiera. Mówi ona nie tylko o swojej energii, o energii fali – lecz także o energii morza. Ujęcie ma swoją własną energię i swój własny czas, ale mówi również o energii całości, mówi o sensie całości utworu filmowego.

W pierwszych ujęciach, które nakręcił człowiek, są zrealizowane dwie podstawowe zasady ujęcia: jest zarejestrowany rytm, rytm rzeczywistości, a równocześnie w tym rytmie dzieje się bardzo wiele na bardzo wielu planach i wszystkie te wzajemne zależności między ludźmi, przedmiotami i „dekoracją” widzimy w tym samym czasie. W filmie Ludwika Lumière’a *Pasażerowie opuszczają statek* (1895) mamy do czynienia z rytmem wolnym, czyli rytmem rzeczywistości, w odróżnieniu od rytmu zorganizowanego, rytmu inscenizacji, który występuje w filmie D. W. Griffitha *Nietolerancja* (1916), w scenie babilońskiej. Rytm zorganizowany jest rytmem, który dzieje się na wielu płaszczyznach, podobnie jak rytm rzeczywistości. W jednym i w drugim wypadku możemy jednocześnie obserwować wielość działania się na wielu planach, natomiast rytm tych dwóch ujęć jest jakościowo inny.

W ujęciu spełnia się możliwość wypowiedzi o wszystkich środkach użytych do realizacji ujęcia, to znaczy, że staje się możliwa pełna integracja wszystkich środków wyrazowych. Integracja to taka interpretacja elementów, które wcześniej należały do innych sztuk, a teraz scalone tworzą jedno formalne wyrażenie. Mamy zatem do czynienia z językiem homogenicznym, z językiem w pełni zintegrowanym, tworzącym ujęcie.

Rytm wszystkich współdziałających ze sobą elementów: inscenizacji, a nade wszystko rytm aktorów jest rytmem dzieła. Nie jest to rytm mierzony zegarami widzów. Mówi się, że czas ujęcia jest pisany wewnętrznymi zegarami filmowych bohaterów.

Ujęcia mogą łączyć się ze sobą tworząc nową formę wypowiedzi, która nazywa się frazą (z greckiego *phrasis* – mowa, mówienie). Fraza jest skończonym zwrotem mowy. Może ona brzmieć np. „mróz bierze”. W filmie fraza składa się z kilku ujęć, które są dramaturgicznie ze sobą związane. Ujęcia te mają pełnię swojego filmowego wyrażenia i oddzielone są od innych scen dwoma pauzami.

Definicja momentu, kiedy ujęcie się zaczyna, a kiedy kończy, nie została dotychczas trafnie dostrzeżona przez teoretyków kina. Sądzi się, że ujęcie zaczyna się w momencie, kiedy reżyser uruchamia kamerę i kończy, kiedy on mówi „stop”. Inna teoria głosi, że ujęcie to część wmontowana w film, która zaczyna się cięciem montażowym i kończy się następnym cięciem. Moim zdaniem właściwym początkiem ujęcia jest początek zintegrowania wszystkich elementów we właściwy rytm, rytm charakterystyczny tylko dla danego ustawienia. Kończy się ono w

momencie, kiedy ten rytm ulega rozpadowi, kiedy jego elementy inscenizacyjne zaczynają działać własnymi małymi rytmami, które nie mają nic wspólnego z zasadniczym rytmem ujęcia. Musimy pamiętać, że ujęcie nosi także pamięć o całości, to znaczy informację, która dotyczy ujęcia samego i również całości, której służy.

PLAN FILMOWY

Plan filmowy jest sposobem odkrywania informacji o konfliktach, bohaterach i relacjach bohaterów w stosunku do przestrzeni. Myślą przewodnią planu filmowego jest zasada *pars pro toto* – część zamiast całości. Są dwie zasadnicze metody formowania planu filmowego: narzucanie widzowi sposobu opowiadania i uszanowanie jego wyobraźni. Uważam, że najwłaściwszy jest sposób operowania takimi planami, taką częścią przestrzeni i takie opowiadanie o relacji człowieka i przestrzeni, które stworzyłoby dla widza kulisy wyobraźni.

Współczesny język filmowy operuje następującymi planami:

- **plan totalny** – powinien zawierać w sobie świat, w którym żyje człowiek;
- **plan ogólny** – ujmuje otoczenie i człowieka;
- **plan średni** – ujmuje człowieka i otoczenie;
- **plan amerykański** – ujmuje człowieka, opowiada na pytanie: „kim on jest?”, „na czym polega jego niepowtarzalność?”, „co robi?”;
- **półzbliżenie** – to portret świata wewnętrznego, portret obecności człowieka w czasie, tu spotyka się zewnętrzność ze światem myśli;
- **zbliżenie** – człowiek jest osobnym światem, jest sobą, ale nie należy do siebie;
- **detal** – mówi o znaczeniu; część zamiast całości. Jednak im bliżej rzeczy, tym bardziej się od niej oddalamy, aż do abstrakcji.

Istnieje podstawowa zależność pomiędzy człowiekiem, czyli jego filmowym wizerunkiem i ogniskową obiektywu. Każdy obiektyw filmowy o danej ogniskowej posiada własny, jemu tylko właściwy układ geometrii przestrzeni i jemu tylko właściwy sposób formułowania ruchu. W każdym obiektywie różniącym się ogniskową, ten sam plan człowieka będzie miał inne znaczenie, ponieważ stosunki czasoprzestrzenne następujące w trakcie tworzenia ujęcia rysują czy budują inną przestrzeń.

Może to być przestrzeń o ostrych zbiegach perspektywicznych, jak ma to miejsce np. w takich filmach jak: *Obywatel Kane* (1941) czy *Ziemia Obiecana* (1974). Tego rodzaju doświadczenie perspektywy, a w związku z tym planu filmowego, jest charakterystyczne dla kultury wyrosłej z renesansu.

Istnieją również inne sposoby traktowania tych samych obiektów do ukazania przestrzeni nawiązujących do kultury ikony, jak np. w filmie *Barwy granatu* (1969) Siergieja Paradzanowa. Pozornie płaski świat w nieruchomej kamerze ukazuje inną możliwość opowiadania o rytmach i przestrzeni równie pięknej, a może nawet bardziej uformowanej, kiedy człowiek i tło stają się jednym ornamentem. Stosowanie

planów filmowych służy ukazaniu wizualności świata, wizualności przemiany. Przemiany czyli ruchu. Ruch jest sekretem życia.

RUCH

Zrozumienie języka filmu sprowadza się do zrozumienia obrazu zdarzenia, które jest centralnym punktem w procesie komunikacji. Obraz zdarzenia dzieje się w czasie i przestrzeni. Dzieje się zatem w czasoprzestrzeni. Jest to zjawisko, które może przebiegać w utworze filmowym w skończonej ilości ustawień. Zdarzenie może mieć formę frazy lub formę sceny. Istotne jest to, że wszystkie elementy inscenizacji, wszystkie wyznaczniki przestrzeni: ludzie, przedmioty i miejsca wchodzą ze sobą w interakcję. Dzięki temu powstaje rytm właściwy dla ustawienia, który jest kinematycznym wyrażeniem sceny.

Kinematyka jest wyrażeniem ruchu bez podania przyczyny jego powstania. To, co wiąże się z kinematyką, wiąże się wyłącznie z samym ruchem. Kinematyka pochodzi od greckiego *kínēma*. Stąd kino i kinematografia. Nazwę tę można przetłumaczyć jako zapis ruchu (*kínēma* – ruch, *gráphō* – piszę).

Kinematyczne wyrażenie pojęte jako integralna całość tego, co nazywamy obrazem zdarzenia, jest czymś jedynym we wszystkich sztukach. Jest to cecha szczególna, która odróżnia kinematografię do innych sztuk.

Do podstawowych elementów, które tworzą wyrażenie kinematyczne należy przede wszystkim ruch w polu widzenia kamery. Może on być interakcją między ludźmi, przedmiotami i miejscem. Może to być również ruch kamery wobec przedmiotów, które są nieruchome. Może wreszcie być to ruch kamery i ruch przedmiotów. Wszystkie te kombinacje tworzą szczególny wyraz geometrii przestrzeni. Są wyrażeniami typowo kinematycznymi.

Innym środkiem wyrażenia jest ruch zwolniony i ruch przyspieszony na ekranie. Otrzymujemy ten rodzaj ruchu dzięki specjalnemu traktowaniu negatywu, który ma w kamerze przebieg przyspieszony lub wolniejszy.

Jeszcze innym elementem wyrażenia kinematycznego są efekty optyczne. Należą do nich przenikania. Stosował je już Georges Méliès, ale dzisiejsi twórcy, jak np. F.F. Coppola czy Carol Reed potrafią stosować przenikania jako współczesny środek wyrazowy. Dotychczas przenikanie spełniało funkcję spoiwa lub funkcję definicji. Obecnie, we współczesnej sztuce filmowej przenikanie pełni rolę rozszerzenia wyobraźni i jest to jego zasadnicza funkcja kinematyczna.

Oprócz przenikań, także ściemnienia i rozjaśnienia tworzą pewien dodatkowy element w określeniu ruchu i czasu. Takim elementem, zabiegiem interpunkcyjnym, jak stosowane dawniej ściemnienia i rozjaśnienia, dzisiaj są pauzy, czarne pauzy czasu, które dynamizują pojęcie ruchu pomiędzy scenami, a nawet w samych scenach.

Innym rodzajem ruchu jest ruch związany ze zmianą światła, związany ze zmianą koloru i związany ze zmianą perspektywy. Zmiany te, a także zmiana

kontrastu obiektów i zmiana kontrastu scen następujących po sobie, to kolejne elementy wyrażenia kinematycznego.

Kolejnym środkiem wyrażenia jest pulsacja ziarna na ekranie. Często we współczesnym języku filmowym stosuje się na ekranie dodatkową pulsację ziarna, wiążącą się z ukazaniem na ekranie materiału, który ma być „stary”. Może to być przypomnienie kronik filmowych, przywołanie pamięci, przywołanie czegoś co ma być archiwalne. Spotkanie dwóch struktur samego obrazu filmowego: ziarna i taśmy o wysokiej definicji tworzy różnicę, która staje się pojęciem kinematograficznym.

Wyrażeniem kinematycznym jest również zmiana perspektywy. Jest to często nie tylko zmiana perspektywy w samej scenie, ale również zmiana perspektywy między scenami. Ten rodzaj zmiany może łączyć się również ze zmianą jasności tych scen. Kontrastowość scen i zmiana perspektywy tworzą zatem podwójną dynamikę, która również jest wyrażeniem kinematycznym. Kinematyczny obraz zdarzenia jest obrazem czasu.

... RUCH MYŚLI W CZASIE JEST SENSEM KINA ...

PRZESTRZEŃ I CZAS

Przed moimi oczami rozległy pejzaż. Ogrom przestrzeni okolony jest ze wszystkich stron horyzontem. W tej ogromnej przestrzeni idzie człowiek. Zatrzymuje się. Miejsce, w którym się zatrzymuje to centrum wielkiego, magicznego kręgu. Człowiek podnosi oczy i widzi przed sobą drogę. Wzdłuż drogi stoją słupy telegraficzne. Idą ludzie. Ale słupy są coraz mniejsze. I ludzie są coraz mniejsi. Ale to nie znaczy, że ci, którzy są w oddaleniu są rzeczywiście mali. I to wcale nie znaczy, że słupy są coraz mniejsze. Słupy są takie same i odległości między nimi są identyczne. Ale w naszym widzeniu wszystko zbiega się w jedną geometryczną perspektywę. I to właśnie nazywamy geometrią przestrzeni wizualnej. Oprócz przestrzeni wizualnej istnieją inne przestrzenie: dotykowa, słuchowa i ruchowa.

Oprócz przestrzeni zewnętrznej istnieją także przestrzeń ducha i przestrzeń dzieła. Przestrzeń ducha łączy się z naszymi snami i naszą podświadomością. Są to obrazy, które pamiętamy, które budują w nas swoje własne kombinacje i konstrukcje. Problem polega na tym, że nie wiemy, gdzie się one znajdują, jak się budują, jak łączą, jak śpią w nas samych, jak zjawiają się po kilku latach. Co się dzieje, że w pewnym momencie w formie obrazów jawi się nam jakiś problem czy sprawa, która się krystalizuje. Doznajemy iluminacji, olśnienia i wszystko dla nas – dosłownie – staje się jasne, ale staje się w obrazach. Te obrazy zachowują w sobie pejzaż i ludzi.

Film *Barwy granatu* Siergieja Paradżanowa jest wielkim dziełem sztuki. To film, który jest nie tylko obrazem świata, ale jest prawdziwym światem obrazu, prawdziwą przestrzenią obrazu. Film Paradżanowa prezentuje zupełnie inną kulturę obrazowania. W pozornej płaszczyźnie i nieruchomej kamerze istotne jest sąsiedztwo rzeczy, wzajemna ich obecność w pozornie zawieszonym przestrzeni. Ruch, rytm, wzajemne drganie każdego elementu obrazowania tworzą swoisty rytm, który jest

rytmem poetyckim. Przestrzeń, którą nazywamy przestrzenią poetycką prezentuje najwyższą formę obrazowania, którą zna światowe kino. Koncepcja obrazu tego filmu wywodzi się z kultury ikony. Film jest oknem na świat, za którym widzimy świat prawdziwy, a to co przedstawia ekran jest wizerunkiem świata, który przypomina świat rzeczywisty, do którego jest odniesieniem. Człowiek jest jedyną istotą na ziemi, która potrafi tworzyć świadomie obrazy. Tylko film potrafi tworzyć obrazy, które rozwijają się w czasie.

Czas projekcji filmowej jest czasem konkretnym. W każdej projekcji ten czas jest czasem identycznym. Natomiast czas trwania dla percepcji widza nazywa się czasem rozciągniętym. W tym właśnie czasie mamy do czynienia z perspektywami czasowymi. Obejmują one bliżej nieokreśloną teraźniejszość, przeszłość i przyszłość. Czas i przestrzeń nie istnieją oddzielnie. Czas i przestrzeń to dwa aspekty tej samej rzeczywistości. My jednak musimy mówić, ze względu na konieczność analizy, dla zastanowienia się nad charakterem czasu, o czasie jako czymś odrębnym. Czynimy tak tylko dlatego, aby głębiej zrozumieć zagadnienie czasu w konstrukcji filmowych opowieści.

Retencja to utrzymanie pamięci blisko minionej przeszłości.

Głębszą modyfikacją czasu przeszłego są wspomnienia, pamiętania, które nazywamy retrospekcjami. Mogą one mieć cechę szczególną. Można pamiętać wspomnienie i to wspomnienie tak, jak we śnie, może łączyć się z czymś, co jest rzeczywiste i co istnieje w czasie, w którym my istniejemy na ekranie. Łączą się w ten sposób dwie rzeczywistości. Konkretna rzeczywistość ekranowa i element wspomnienia, retrospekcji. Wszystko to jest modyfikacją czasu, jest konstrukcją czasową, która opowiada o naszym świecie ducha i świecie wyobraźni.

Protencja to oczekiwanie na wejście w teraźniejszość najbliższej przyszłości. Oczekiwanie na to musi nastąpić w czasie, ale nie musi mieć wyobrażonego przez nas przebiegu zdarzenia.

Film *Tokijska opowieść* (1953) Yasujiro Ozu to wyjątkowe dzieło w historii kinematografii. Jest to najbardziej wyrazisty przykład traktowania czasu teraźniejszego w kinematografii świata. Film oscyluje pomiędzy dzianiem się i pustką. To wszystko, co dla naszej kultury jest pauzą, w tym filmie nabiera znaczenia niesłuchanie istotnego, wręcz zasadniczego, bowiem pustka jest nieodłączną częścią formy. Wynika to z filozofii zen. Właśnie dlatego film operuje czasem teraźniejszym, nieustannie oscylując pomiędzy pustką i dzianiem się. Obraz prezentuje głęboki związek ludzi z przyrodą, z otoczeniem; prezentuje ich samych jako część przyrody. Tło – to, co my, Europejczycy, nazywamy tłem – traktowane jest jako równorzędna wartość filmu. Wszystko tu jest jednością, jednością w pojęciu nie tylko naszego rozumienia lecz tym, co rozumiane jest przez jedność prawdziwą. Jest to opowieść o jednym świecie, który jest całością prawdziwą. Obraz filmu jest jedną czasoprzestrzenną siecią. Kamera jest nieruchoma, a jej wysokość jest charakterystyczna, uwarunkowana wysokością człowieka siedzącego na macie. To określa geometrię wydarzenia we wnętrzu. W tym filmie także pejzaż łączy się ze sposobem interpretowania przestrzeni wynikającej z filozofii zen. Jest to perspektywa

izometryczna składająca się z równoległych linii, które nie mają początku i końca. Jest to perspektywa ujęta zwykle w sposób aksonometryczny. Odnosimy wrażenie, że ta przestrzeń nigdy się nie zaczyna i nigdy się nie kończy. Istotą takiego sposobu obrazowania jest przepływ, trwanie, i ruch, i przemiana w przepływie.

MONTAŻ

Montaż należy rozumieć jako organizację obrazów w utworze filmowym. Definicji montażu jest bardzo wiele. Dotyczą one problemów układania, sklejanía materiału, wyboru dubli, wszystkiego, co jest związane z procesem montażu. Moim zdaniem najbardziej istotny jest proces myślowy, który dotyczy obrazu zdarzenia i organizacji ruchu obrazu.

Istnieje rytm, który nazywamy rytmem dzieła. Układ ruchu i układ przestrzeni tworzy układy rytmiczne, które nie należą do rzeczywistości, lecz należą tylko i wyłącznie do rzeczywistości obrazu.

Przykładem organizacji ruchu obrazu w kompozycji filmowej jest sekwencja z filmu *Wesele* (1972) Andrzeja Wajdy, w której zjawiają się widma. Koncepcja tej sceny polega na realizacji dwóch warstw wizualnych. Jedną warstwę, którą można porównać do jednej linii melodycznej, to pełna tańca rzeczywistość ekranowa. Druga linia, będąca kontrapunktem do linii poprzedniej, to wizja dynamicznie realizowanych obrazów, przedstawiających widma. Mamy tu do czynienia z intensywnym, dynamicznym kolorem, obecnym w swej pełnej energii. Jest on inny w swojej realizacji w stosunku do pozostałej części obrazu. Interesującym faktem, wzmacniającym dodatkowo efekt zjawienia się widm, jest pojawienie się akcentów muzycznych, które są synchroniczne z sygnałem barwy. Zjawiają się tutaj zatem dwa sygnały połączone w jedno. Jest to sygnał audiowizualny: sygnał mocnej barwy i charakterystycznego szerokiego dźwięku.

Rytm to wszelkie równomierne następstwo. Dzień i noc, ruch planet, pory roku, drganie kryształów to rytm cyklu. Taki rytm określamy mianem rytmu rzeczywistości. Klasycznym filmem, który słucha rytmu świata, jest *Człowiek z Arran* (1934) Roberta Flaherty'ego. Ten znakomity film opowiada o zmaganiach człowieka i morza. Najbardziej istotne jest to, że żywioły: morze, wiatr i wszystko, co dzieje się na skalistej wyspie Arran, podlega prawom przyrody. Życie ludzi i życie wyspy są jedną całością, jest to jeden świat. Nie ma oddzielenia pomiędzy wiatrem, wodą, lądem i człowiekiem. Rytm tych wszystkich elementów jest czymś niezwykłym w historii kinematografii. Utwór tak skomponowany pozwala odnieść wrażenie, że sekwencje i sceny z tego filmu są rozkołysane morzem, szarpane wiatrem, a zarazem pełne pauz, pełne spokoju, oczekiwania kobiet na powrót mężczyzn. Film jest hymnem pracy ludzkiej i jednocześnie hymnem przyrody. Sceny są zrytmizowane i połączone ze sobą tak, że stanowią integralną całość tego jednego w swoim rodzaju filmowego wyrażenia.

Wyspa Arran to skała atakowana przez morze. Na skale żyją ludzie, a morze jest w nieustannym ruchu. Fotografowanie takiego żywiołu, fotografowanie spotkania ze

skął morza i ludzi, którzy bytują na morzu, to wielkie zadanie dla montażu. W filmie możemy zaobserwować następującą formułę montażową: z jednej strony w fotografowaniu morza występują długie ujęcia, które pozwalają zrozumieć rytm fotografowanej wody, z drugiej strony występuje rytm kilku czy też kilkunastu ujęć, które są skrótem i wieloraką różnorodną opowieścią o fotografowanym zjawisku. Tworzy się dynamiczna forma tego, co z jednej strony opowiadane jest długimi, jakby rozfalowanymi ujęciami i jednocześnie krótkimi ciętymi ujęciami, które mówią o zderzeniu morza z lądem.

ŚWIATŁO

wg D. Bohm, „Ukryty porządek”
„Super ukryty porządek”

...Przyszł na świat...

...Ujrzał światło...

...Zobaczył światło dnia.

Metafora światła zawsze zajmowała w języku mistycznym i religii doświadczenia miejsce wyjątkowe.

Wszędzie światło było symbolem zjednoczenia z pierwiastkiem boskim. Mistycy mówili o świetle bez cienia, o świetle wszechobejmującym.

Światło towarzyszy przychodzącym na świat. Światło pojawia się również w doświadczeniach towarzyszących umieraniu.

Dlaczego metafora światła zyskała tę wyróżniającą pozycję?

Odnosząc to do nowoczesnej fizyki światła (mówiąc ogólnie do ruchu z prędkością światła) możliwy jest następujący związek:

gdy prędkość przedmiotu zbliża się do prędkości światła, to zgodnie z teorią względności jego wewnętrzna przestrzeń i czas zmieniają się w ten sposób, że znajdujące się na nim zegary zwalniają w stosunku do innych szybkości a odległość ulega skróceniu.

OKAZUJE SIĘ, ŻE POMIĘDZY DWOMA KOŃCAMI PROMIENIA ŚWIATŁA NIE MA ANI UPŁYWU CZASU, ANI ZMIANY ODLEGŁOŚCI.

ISTNIEJE MIĘDZY NIMI BEZPOŚREDNI KONTAKT.

(wykazał to w 1920 r. N. Levis, który zajmował się chemią fizyczną)

Można także powiedzieć, że z punktu widzenia teorii pola – pola podstawowe – to pola o bardzo wysokich energiach, w których masa może zostać pominięta. Pole te rozchodziłyby się z natury swojej z prędkością światła. Masa jest fenomenem, polegającym na łączeniu promieni światła poruszających się tam i z powrotem, na czymś w rodzaju zamrożenia ich w formę.

MATERIA JEST WIĘC JAK GDYBY SKONDENSOWANYM LUB
ZAMROŻONYM ŚWIATŁEM.

Światło nie jest po prostu falą elektromagnetyczną, ale w pewnym sensie, falą innego rodzaju poruszającą się z prędkością światła.

MOŻEMY POWIEDZIEĆ, ŻE W POSTACI ŚWIATŁA MAMY DO
CZYNNIENIA Z FUNDAMENTALNĄ AKTYWNOŚCIĄ STANOWIĄCĄ
PODSTAWĘ ISTNIENIA.

(Dlaczego prędkość jest wyznacznikiem?

Bo ruch jest w percepcji czymś pierwotnym. Dzieci widzą najpierw ruch i jego rozwinięcie w postaci czasu, a dopiero później postrzegają odległość.)

Rzecz, która się nie porusza jest wynikiem unieważnienia ruchu. Mówimy w przypadku ŚWIATŁA, że W OGÓLE NIE MA PAMIĘCI, to coś, samo w sobie, ujmowane jedynie ze względu na nie samo, nie jest czasem, nie jest przestrzenią, nie jest prędkością.

Czym więc jest?

Jest pojęciem pierwotnym.

Teoria względności mówi, że gdy poruszasz się coraz szybciej i szybciej, twój własny czas biegnie coraz wolniej, a długość ulega skróceniu tak, że gdy zbliżasz się do bardzo dużych szybkości, czas własny przestaje płynąć.

To oznacza, że zbliżamy się do

BEZCZASOWOŚCI Z PUNKTU WIDZENIA ISTNIENIA I PUNKTU
WIDZENIA LOGIKI – CZAS POCHODZI OD BEZCZASOWOŚCI.

BEZCZASOWOŚĆ JEST PIERWOTNĄ –

CZAS NATOMIAST JEST JEJ POCHODNĄ.

(gdy mistycy stosują wizualizację światła – nie jest to tylko metafora, dla nich jest to rzeczywistość. Czyżby zostali uwięzieni na tym poziomie materii, gdzie czas jest nieobecny?)

Umysł może operować w głębiach ukrytego porządku, gdzie ten stan bezczasowości jest rzeczywistością pierwotną. Moglibyśmy wtedy widzieć zwyczajną rzeczywistość jako wtórną strukturę wyłaniającą się z struktury pierwotnej.

Moglibyśmy operować na dwu tych „biegunach” – zwykłym i niezwykłym, ale PRZYJĘLIŚMY FAŁSZYWY POGLĄD, JAKO BYŚMY MOGLI OPEROWAĆ JEDYNIEM NA JEDNYM Z NICH, BĄDŹ W JEGO POBLIŻU.

Dla mistyków ŚWIATŁO jest zawsze obecne.

W *Tybetańskiej Księdze Umarłych* jasne światło jest pierwszą rzeczą uprzytamnianą sobie przez umierającą osobę. Jeśli osoba ta nie porusza się w jego stronę, ani nie oddala się od niego, nie odczuwa bojaźni ani strachu i nie manipuluje nim, traktując je jako coś zewnętrznego, to wtedy zlewa się z nim i zostaje wyzwolona, oświecona.

Chrystus powiedział: JA JESTEM ŚWIATŁOŚCIĄ.

Cały wszechświat jest ZWINIĘTY W ŚWIETLE.

Np. ten pokój jest zwiniony w światło, które dostaje się do źrenicy twojego oka, rozwija się w obraz powstający w twoim mózgu

W szczególniejszym sensie:

ŚWIATŁO JEST ŚRODKIEM, ZE POMOCĄ KTÓREGO
WSZECHŚWIAT ROZWIJA SIĘ SAM W SIEBIE.

ŚWIATŁO JEST ENERGIA, A TAKŻE INFORMACJĄ – TREŚCIĄ,
FORMĄ I STRUKTURĄ. JEST POTENCJAŁEM WSZYSTKIEGO

Fizyków martwi to, że z powodu paradoksu cząstki i fali nie udało się zrozumieć światła, ponieważ aby zrozumieć światło – musimy zrozumieć strukturę leżącą u podstaw czasu i przestrzeni.

ŚWIATŁO WYKRACZA POZA OBECNĄ STRUKTURĘ CZASU I
PRZESTRZENI I W TEJ STRUKTURZE NIGDY GO NIE
ZROZUMIEMY.

Jak traktowane jest ŚWIATŁO W TEORII UKRYTEGO PORZĄDKU?

Teoria ukrytego porządku nie przyjmuje idei oddzielonych od siebie punktów przestrzeni. Można powiedzieć, że rzeczywistość stanowiąca podstawę jest czymś nielokalnym i podobnie, czymś nielokalnym jest światło.

Jeden pogląd zakłada, że światło porusza się z miejsca na miejsce przez kolejne położenia pośrednie.

Drugi zaś zakłada, że nie robi ono tego wcale, raczej jest tak, bo ŚWIATŁO ISTNIEJE – ONO PO PROSTU JEST.

Punkty są określane przez przecięcia różnych promieni światła. Tak faktycznie odbywa się to w postrzeganiu. Wnioskujemy o istnieniu punktu z faktu, że wychodzi z niego wiele promieni światła – na przykład z gwiazdy.

Punkty byłyby tu rozumiane jako miejsca przecinania się wielu promieni. ŚWIATŁO jest podstawą, zerowym promieniem. Ten techniczny termin świadczy o docenianiu tego faktu przez standardową fizykę.

(Każda cząstka materii kontaktuje się z innymi tak, że nie ma między nimi najmniejszej szczeliny.)

Czyli, że ŚWIATŁO JEST CIĄGLĄ NIEPRZERWANĄ NIEPODZIELNĄ CAŁOŚCIĄ.

Światło jest falą rozchodzącą się w przestrzeni w sposób ciągły, przy jednoczesnym stwierdzeniu, że pojedynczy kwant energii przechodzi z punktu do punktu. Brzmi to tajemniczo. Jak to się może dzieć?

FAŁA JEST PEWNEGO RODZAJU ABSTRAKCJĄ.

KAŻDY PROMIEŃ JEST W RZECZYWISTOŚCI

BEZPOŚREDNIM KONTAKTEM POMIĘDZY ŹRÓDŁEM ŚWIATŁA

A TYM CO JE POCHŁANIA.

Taki jest pogląd Bohma.

Standardowe spojrzenie jest inne, inna jest mapa tego spojrzenia. Jest wiele rodzajów map świata. Jedną z nich jest rzut Mercatora. Jest on całkiem dobrym przybliżeniem równika, ale w okolicach biegunów przestrzeń jest w nim nieskończona.

Mapy mogą więc mieć złą strukturę.

Możemy powiedzieć, że zwykła czasoprzestrzeń jest mapą, która całkiem dobrze oddaje zwykłe prędkości, ale gdy dochodzi do prędkości światła jej struktura staje się błędna tak, jak błędny jest rzut Mercatora w odniesieniu do bieguna.

Jeśli ŚWIATŁO JEST PODSTAWĄ WSZYSTKIEGO, to jaki związek łączy je z pierwszym planem?

ŚWIATŁO JEST tłem, które w całości jest czymś jedynym, ale jego treść informacyjna zawiera potencjał ogromnej różnorodności.

ŚWIATŁO MOŻE NIEŚĆ INFORMACJE O CAŁYM WSZECHŚWIECIE.

Poza tym światło poprzez oddziaływanie różnych promieni wzajemnie na siebie, może produkować cząstki i wszystkie struktury materii.

Być może cząstki właśnie są „cieniami” bytu, jego manifestacjami.

Są zmarszczkami na ROZLEGŁYM OCEANIE ŚWIATŁA.

Jego treść informacyjna może predysponować pewne promienie świetlne do takiego łączenia się ze sobą, że zamiast zmierzać przed siebie, będą poruszać się tam i z powrotem kształtując w ten sposób cząstki.

Chcąc zachować spójność można powiedzieć, że:

ŚWIATŁO PRZEKSZTAŁCA SIĘ W CZĄSTKI PO TO,

ŻEBY CZĄSTKI UJAWNIAŁY ŚWIATŁO,

czyli

ŚWIATŁO ORAZ CZĄSTKI TWORZĄ RAZEM JEDNOŚĆ WYSZSZEGO STOPNIA.

Zinterpretowaliśmy światło z punktu widzenia:

- kosmologicznego,
- fizycznego,
- metafizycznego.

jak powinna wyglądać interpretacja psychologiczna i duchowa?

Dlaczego ludzie, którzy dostali się do królestwa światła, odczuwają niepotykany spokój i szczęście?

Umysł może mieć strukturę podobną do struktury wszechświata. W ruchu ukrytym, który my nazywamy **pusztą przestrzenią**, znajduje się w rzeczywistości olbrzymia energia, ruch. Poszczególne formy pojawiające się w umyśle mogą być analogiczne do cząstek i gdy docierają do jego **podstawy**, mogą być postrzegane jako światło. Przy czym istotnie **nie jest tu światło**, ale raczej **swobodny, przenikający wszystko ruch całości**.

Światło

Światło symbolizuje wieczność ducha, niematerialność życia,
przeszłość, szczęście, chwałę Boga,
moralność, zasadę męską pozytywną,
ewolucję i intelekt, wiedzę, moc twórczą,
mądrość, syntezę barw.

Światło słońca – to natchnienie, intuicja i kontemplacja,
księżyc – zaś to pośrednia forma poznania.

Atrybuty światła – słońce, gwiazda, świeca, diament, romb, krzyż, lupa.

Światło – to radość i powodzenie,
to sprawiedliwość,
to wschód *Ex oriente lux*,
to *KOSMOS Fiat lux* – niech się stanie światłość.
(wg Kabały promieniowanie z jednego punktu stworzyło przestrzeń)

ŚWIATŁOŚĆ WIEKUISTA – ŻYWOT WIECZNY

ŚWIATŁO JEST CIENIEM BOGA – *lux umbra Dei*.

Światło i ciemność

Bóg Ciemność nazwał NOCĄ.

PARA POWSZECHNIE ROZUMIANA JAKO DWOISTOŚĆ I SPRZECZNOŚĆ:

Egipt – Anubis i Set

Chiny – Jin i Jang

W wielu kosmologiach stworzenie światła zaczyna się od rozdzielenia światła od ciemności. Czarność nocy kończąca się świtanie, daje nadzieję.

W Biblii – ŚWIATŁO oznacza życie – zbawienie.

CIEMNOŚĆ – oznacza niedorozwój – tępotę – ale także TAJEMNICĘ.

Światło – gdzie światło jest najjaśniejsze, cień jest najciemniejszy.

„Otrzymać światło” – w wolnomularstwie oznacza **dostać tajemnicy**.

Światło jest dobrem – OŚWIATA.

NARODZINY TO „UJRZEĆ ŚWIATŁO DZIENNE”

Chrystus powiedział: OKO JEST ŚWIATŁEM CIAŁA TWEGO

Światło i przestrzeń

Światło jest duchem, czczonym w obrządkach religijnych i dawcą łask. Dla człowieka, podobnie jak dla **wszystkich stworzeń dziennych**, stanowi wstępny warunek większości zajęć. Jest wzrokowym odpowiednikiem innej siły życiowej – ciepła.

Wyjaśnia oczom bieg godzin i pór roku.

A przecież – ponieważ uwaga ludzka kieruje się głównie ku przedmiotom i czynnościom – nie w pełni zdajemy sobie sprawę z długu, który zaciągnęliśmy i zaciągamy u ŚWIATŁA.

Nasze oczy i umysł interesują się ludźmi, budynkami lub drzewami, a nie sprawcą ich obrazów.

Doznanie światła

wg Arnheima

Żyjemy przy świetle pożyczonym. Światło, które rozwidnia niebo, słońce wysyła na czarną ziemię przez **czarny wszechświat** z odległości 149,6 milionów km. Bardzo niewielka część tego fizycznego opisu zgadza się z naszą recepcją. Dla oczu niebo jaśnieje samo z siebie, a słońce jest tylko najjaśniejszym atrybutem nieba, przyłączonym doń, a może i przez nie wytwarzanym.

Według księgi Genezis, dzięki **stworzeniu świata** wstał pierwszy dzień, natomiast słońce, księżyc i gwiazdy pojawiły się dopiero dnia trzeciego.

... Jasność przedmiotów na ziemi widziana jest zasadniczo jako właściwość ich samych, a nie rezultat odbicia. Pomijając szczególne warunki, o których niżej, oko nie przyjmuje jasności domu, drzewa czy książki na stole za dar z odległego źródła.

Ciemność jest widziana jako zgaśnięcie własnego światła przedmiotu albo jako skutek zakrycia przedmiotów jasnych przez ciemne. Noc nie jest zaprzeczeniem dnia, lecz faktem pozytywnym – **nasunięciem czarnego płaszcza, który zajmuje miejsce czy też przesłania światło**.

Względna jasność

Nie można stwierdzić po prostu, że przedmioty wydają się „tak jasne, jak są rzeczywiście”. Bowiem jasność, którą widzimy, zależy od wielu skomplikowanych czynników, np.:

1. rozkładu światła w środowisku,
2. optycznych i fizjologicznych procesów w oczach,
3. systemu nerwowego patrzącego,
4. fizycznych właściwości przedmiotu – w jakiej mierze pochłania on, a w jakiej odbija światło. Te fizyczne właściwości noszą nazwę **luminancji** lub **reflektancji**.

W zależności od siły oświetlenia przedmiot odbija więcej lub mniej światła, ale jego **luminancja**, czyli procent zwracanego światła, nie zmienia się. Postrzeżeniowo **nie daje się bezpośrednio odróżnić siły odbicia od oświetlenia**, oko bowiem odbiera jedynie wypadkową intensywności światła a nie otrzymuje żadnych informacji o proporcjach udziału obu składników.

Względną jasność przedmiotów postrzegamy najtrafniej wtedy, kiedy **cały układ oświetlony jest równomiernie**. W takich warunkach system nerwowy może potraktować poziom oświetlenia jako wartość stałą i przypisać każdemu przedmiotowi po prostu tę jasność, którą ma na skali od najciemniejszego do najjaśniejszego przedmiotu w danym układzie. Warto jednak zauważyć, że mechanizm ten działa bez zarzutu przy równomiernym oświetleniu o różnym natężeniu.

Jasność przy równomiernym oświetleniu daje się porównać z sytuacją przestrzenną, w której wszystkie przedmioty znajdują się w jednakowej odległości od obserwatora.

Z drugiej strony **gradient jasności harmonizuje z przestrzenią ostrosłupową**, gdzie wielkość każdego przedmiotu trzeba określić w zależności od jego położenia w obrębie tej przestrzeni.

Kiedy przedmioty mają fizycznie taką samą luminancję, wtedy najłatwiej jest odróżnić ich jasność od gradientu jasności oświetlenia.

Oświetlenie

Gdyby światło nie padało na przedmiot, byłby on niewidoczny. Jest to jednak rozumowanie fizyka.

Pole równomiernie oświetlone niczym nie zdradza, że otrzymuje światło skądinąd. Jego jasność, jak wspomniałem poprzednio, wydaje się nieodrodną cechą samej rzeczy. To samo odnosi się do jednolicie oświetlonego pomieszczenia.

Spoglądam na małą drewnianą baryłkę, stojącą na półce. Jej cylindryczna powierzchnia gra **bogatą skalą walorów jasności i tonu barwy**. Tu i obok lewego konturu – widać ciemny brąz, prawie czerń. W miarę, jak moje spojrzenie przesuwają się po powierzchni, **kolor jaśnieje, jest coraz bardziej brązowy**, do czasu kiedy nie **zacznie błędnąć**, aż wreszcie dochodzi do punktu, w którym staje się niemal biały. Minąwszy ten punkt, zmierza na powrót do brązu.

Opis ten jest poprawny, jeżeli badam powierzchnię centymetr po centymetrze. Gdy patrzę na baryłkę swobodnie i naturalnie, rezultat jest zupełnie inny. Obecnie cały przedmiot wydaje się **jednolicie brązowy**. Po jednej stronie okrywa go **mgiełka cienia**, która rzadnie i znika całkowicie, ustępując **coraz grubszej warstwie światła**. Na większej części swej powierzchni baryłka wykazuje jakby **podwójny walor jasności i tonu barwy**.

JEDEN WALOR NALEŻY DO SAMEGO PRZEDMIOTU,

DRUGI NIEJAKO GO SPOWIA – EFEKT PRZEŻROCZYSTOŚCI.

Dzieje się tak, mimo że z każdego punktu przedmiotu oko odbiera jednolite pobudzenie. Postrzeżeniowo jednolitość rozpada się na dwie warstwy. Oto właśnie zjawisko, które trzeba nazwać.

WARSTWĘ SPODNIĄ nazwiemy JASNOŚCIĄ i BARWĄ PRZEDMIOTU

WARSTWA WIERZCHNIA – TO OŚWIETLENIE.

Tak, jak w perspektywie centralnej na zbiór kształtów narzucony zostaje układ linii zbieżnych, podobnie

OŚWIETLENIE JEST DOSTRZEGALNYM NAŁOŻENIEM GRADIENTU ŚWIATŁA NA JASNOŚĆ i BARWY PRZEDMIOTÓW W ŚRODOWISKU.

Wracając do przykładu spowitej światłem drewnianej baryłki, uświadamiamy sobie, że oczy odbierają w rzeczywistości jak gdyby gamę odcieni. Który z nich jest kolorem prawdziwym?

W istnienie takie prawdziwego tonu wierzył Delacroix i sądził, że znajduje się on tuż OBOK „PUNKTU ŚWIETLISTEGO”, czyli najjaśniejszego. Ale być może w postrzeżeniu nie ma takiego tonu, a jasność przedmiotu i kolor przedmiotu są wartościami średnimi, pełniącymi rolę wspólnego mianownika dla różnych odcieni.

Światło tworzy przestrzeń

Wszystkie gradienty posiadają moc tworzenia głębi, a gradienty jasności należą pod tym względem do najsilniejszych.

Zarówno w całych układach, jak przy przedmiotach pojedynczych, jednostajne gradienty jasności, podobnie jak jednostajne gradienty rozmiarów – wywołują ciągle narastanie lub zmniejszanie się głębi. Przeskoki w rozkładzie światła ułatwiają zaznaczenie przeskoków odległości.

Duże przedmioty na pierwszym planie umieszcza się po to, by tło odsunęło się dalej i stają się jeszcze większe, gdy pierwszy plan i tło silnie różnią się jasnością.

Ponieważ jasność oświetlenia oznacza, że dana powierzchnia zwrócona jest ku źródłu światła, a ciemność, że odwrócona, rozkład jasności pomaga ustalić

orientację przedmiotów w przestrzeni. Obszary oświetlone stają się tym jaśniejsze im bardziej prostopadle pada na nie światło.

* * *

Oko nie potrafi odróżnić bezpośrednio siły odbicia od siły oświetlenia. Żeby jasność wywołana oświetleniem, jasność płynąca z zabarwienia samego przedmiotu nie myliły się, rozkład światła w danym środowisku musi być zrozumiały dla oczu widza. Zrozumiałość tę osiąga się najłatwiej, kiedy działa tylko jedno źródło światła.

Zatem oświetlając scenę, trzeba łączyć źródła światła w harmonijną całość. W przypadkach, kiedy kilka źródeł światła ma ze sobą współdziałać, należy nadać im **układ hierarchiczny**, wyznaczając jednemu nadrzędną rolę „**ŹRÓDŁA SYGNAŁU**” a innym role zdecydowanie pomocnicze.

* * *

W sztuce operatorskiej rozwijają się równolegle dwa kierunki: pierwszy polegający na konstruowaniu światłem przestrzeni, nazwijmy to światłem kreatywnym i drugi kierunek polegający na obserwacji rzeczywistości i na interpretacji światła, które jest nam dane.

Męczeństwo Joanny D'Arc (1928) jest przykładem zintegrowanego obrazu filmowego, który prezentuje wartości istniejące wyłącznie w kinie, prezentuje je wyłącznie dzięki temu, że obraz został zrealizowany w ruchu. Konstrukcja tego filmu polega na tym, że obraz został ujęty w trzech wartościach: bieli, czerni i szarości. Joanna jest szarością. Jest pomiędzy bielą i czernią. Jest punktem zainteresowania zarówno w ujęciu, jak i w scenie. Jej spojrzenie wyznacza cykl panoram, które swoimi ruchami w lewo i prawo rysują przestrzeń. Joanna jest szarością, jest centrum zainteresowania, które wykreśla przestrzeń. To ujęcie przestrzeni oraz rola szarości, bieli i czerni jest zrozumiała tylko dlatego, że oglądany obraz nadaje im znaczenie w przebiegu czasowym.

Światło w filmie *Gabinet Doktora Caligari* (1919) Roberta Wiene nie prezentuje obserwacji świata, nie tworzy relacji między światłem a materią. Mamy w tym filmie spotkanie form heterogenicznych, które istniały wcześniej zanim stały się obrazem filmowym. Jest to świat, który został namalowany, zaproponowany dekoracją, wynikającą z ekspresjonistycznej maniery. Światło jest tu tylko uzupełnieniem. Podkreśla niektóre sceny dodając ekspresji, w gruncie rzeczy pełniąc tylko funkcję rejestracji obrazu.

Natomiast w filmie *Człowiek z Arran* wykorzystane zostało światło, które jest nam dane. Kamera interpretuje energię słońca, ukazując morze, wiatr, skały i ludzi – elementy jednej całości. Światło scala wszystkie te elementy, wykreśla perspektywę, ukazując naturalny rytm świata.

KINEMATYCZNA ANALIZA

EUKLIDES

Można opisać strukturę przestrzeni za pomocą pewnej ilości podstawowych relacji.

... Struktura świata fizycznego przejawia się w ogólnych prawach natury, wyrażonych przy użyciu pewnych podstawowych wielkości będących funkcjami przestrzeni i czasu...

SZTUKA OBRAZU FILMOWEGO ORGANIZUJE PRZESTRZEŃ
SWOJĄ STRUKTURĄ, KTÓRA MA CHARAKTER PRZESTRZENNY.

SZTUKA OBRAZU FILMOWEGO – ŻYJE W PRZESTRZENI

I JEST DZIEŁEM PRZESTRZENI.

„Elementy kinematycznego wyrażania”

„Strukturalna analiza” wg W. Peterića

Na skutek wzajemnych interakcji tych elementów powstaje zintegrowane kinematyczne wyrażenie charakterystyczne tylko dla dzieła filmowego.

1. ruch kamery
2. montaż
3. optyczne efekty – pojedyncze i wielokrotne przenikania, zaciemnienia, rozjaśnienia, animacja, grafika komputerowa, kopiowanie optyczne, skopiowane efekty zamglania
4. przyspieszony, zwolniony i odwrotny ruch
5. pulsowanie ziarna (faktura obrazu w ruchu)
6. zmiana perspektywy – zmiana ostrości i głębi pola
7. zmiana koloru – jego intensywności i obecności w nim czerni i bieli
8. zmiana światła – w pełnym rozwinięciu możliwości

Elementy fotograficzno-kinematyczne wyrażenia

1. piktoralna kompozycja obrazu (mizankwadrat)
2. piktoralna kompozycja obrazu filmowego (mizankadr)
3. światło
4. kolor i wirażowanie
5. kąt patrzenia
6. fokus i hiperfokus – sterowanie głębią ostrości pola widzenia
7. efekt fotograficzny – negatyw – pozytyw (podwójna i krotność ekspozycji, charakter obiektywu i jego deformacje, kontrast i poziom kontrastu oświetlenia, kontrast obiektu i poziom kontrastu obiektu)

8. format i wielkość ekranu

Elementy teatralno-kinematyczne wyrażenia

1. mizanscena (rozmieszczenie i ruch obiektów i „charakterów”)
2. aktorstwo (mimiczny wyraz i gest)
3. kostium
4. charakteryzacja
5. dźwięk

Te trzy grupy kinematycznych środków wyrażania na skutek INTERAKCJI stwarzają typową jedynie dla filmu konotację filmowego kadru, ujęcia, sceny, sekwencji – CAŁEGO DZIEŁA FILMOWEGO.

Tekst niepublikowany, przygotowany do niniejszego podręcznika. Zachowano autorski układ graficzny tekstu.