

Spis rzeczy

Kino. I. Obraz i ruch

I. Tezy dotyczące ruchu (pierwszy komentarz Bergsona)

Teza pierwsza: ruch i chwila

Teza druga: chwile uprzywilejowane i chwile przygodne

Teza trzecia: ruch i zmiana. – Pełnia, Otwartość czyli trwanie. – Trzy poziomy: całość i jej części; ruch; pełnia i zmiany

II. Kadr i plan, kadrowanie i cięcie

Pierwszy poziom: kadr, zbiór czyli system zamknięty. – Funkcje kadru. – Poza kadrem: dwa aspekty

Drugi poziom: plan i ruch. – Dwa oblicza planu: w stronę całości i ich części, w stronę pełni i zmian. – Obraz i ruch. – Ruchome cięcie, perspektywa czasowa

Ruchomość: montaż i ruch kamery. – Zagadnienie jedności planu (plany sekwencyjne). – Znaczenie przeskoku montażowego

III. Montaż

Trzeci poziom: pełnia, kompozycja obrazów-ruchu a bezpośredni obraz czasu. – Szkoła amerykańska: kompozycja organiczna i montaż u Griffitha.

– Dwa aspekty czasu: interwał i całość, zmienna terażniejszość i bezmiar.

Szkoła radziecka: kompozycja dialektyczna. – Organiczność i patetyczność u Eisensteina: spirala i skok jakościowy. – Pudowkin i Dowżenko. – Kompozycja materialistyczna u Wiertowa

Przedwojenna szkoła francuska: kompozycja ilościowa. – Rytm i mechanika. –

Dwa aspekty ilości i ruchu: względny i bezwzględny. – Gance i wzniosłość matematyczna. – Szkoła ekspresjonizmu niemieckiego: kompozycja intensywna.

– Światło i cienie (Murnau, Lang). – Ekspresjonizm i wzniosłość dynamiczna.

IV, Obraz-ruch i jego trzy odmiany (drugi komentarz bergsona)

Tożsamość obrazu i ruchu. – Obraz-ruch i obraz-światło

Obraz będący ruchem i jego odmiany. – Obraz-percepcja, obraz-akcja, obraz-uczucie.

Odwrócona próba: w jaki sposób wytlumić trzy odmiany („Film” Becketta).
– Sposób komponowania odmian.

V. Obraz-percepcja

Dwa bieguny, obiektywny i subiektywny. – „Minisubiektywność”, czyli obraz pozornie zależny (Pasolini, Romer)

W stronę innego stanu percepcyjnego: percepcja płynna. – Rola wody w przedwojennej szkole francuskiej. – Grémillon, Vigo.

W stronę percepcji gazowej//lotnej//. – Materia i interwał według Wiertowa.
– Ingram. – Pewna tendencja kina eksperymentalnego (Landow).

VI. Obraz-uczucie: twarz i Zbliżenie

Dwa bieguny twarzy: wyraz i jakość

Griffith i Eisenstein. – Ekspresjonizm. – Abstrakcja liryczna: światło, biel i załamanie (Sternberg).

Uczucie jako jednostka. – Ikona. – „Prymarność” według Pierce’a. – Granica twarzy czyli nicość: Bergman. – Jak tego uniknąć.

VII. Obraz-uczucie: jakości, siły, nieokreślone przestrzenie

Jednostka złożona czyli wyraz. – Wirtualne połączenia i realne związki. – Komponenty uczuciowe zbliżenia (Bergman). – Zbliżenie i inne plany: Dreyer.

Wzruszenie duchowe i przestrzeń u Bressona. – Co to jest przestrzeń „nieokreślona”?

Konstrukcja przestrzeni nieokreślonych. – Cień, przeciwieństwo i walka w ekspresjonizmie. – Biel, naprzemiennosc i wybór w abstrakcji lirycznej (Sternberg, Dreyer, Bresson). – Kolor i pochłanianie (Minelli). – Dwa rodzaje przestrzeni nieokreślonej i ich występowanie w kinie współczesnym (Snow).

VIII. Między wzruszeniem a akcją: obraz-popęd

Naturalizm. Światy pierwotne i pochodne środowiska. Popędy i utwory, symptomy i fetysze. – Dwaj wielcy naturaliści: Stroheim i Buñuel. – Popęd i pasożytnictwo. – Entropia i cykl.

Charakterystyka dzieła Buñuela. Siła powtórzenia w obrazie.

Trudno być naturalistą: King Vidor. – Przypadek i ewolucja Nicholasa Raya. – Trzeci wielki naturalista: Losey. – Popęd i służalczość. – Zwrot przeciwko sobie. – Współrzędne naturalizmu.

IX. Obraz-Akcja: Wielka forma

Od sytuacji do akcji. „sekundarność”. – Scalenie i pojedynk. – Amerykańskie marzenie. Wielkie gatunki: film psychospołeczny (King Vidor), western (Ford), film historyczny (Griffith, Cecil B. De Mille).

Reguły kompozycji organicznej

Powiązanie sensoryczno-motoryczne. – Kazan i Actors Studio. – Odbitka.

X. Obraz-Akcja: mała forma

Od akcji do sytuacji. – Dwa rodzaje oznak. – Komedia obyczajowa (Chaplin, Lubitsch). Western u Hawksa: funkcjonalizm. – Nowy western i związany z nim typ przestrzeni (Mann, Peckinpah).

Zasada małej formy a burleska. – Ewolucja Chaplina: figura dyskursu. – Paradoks Keatona: funkcja deprecjonująca i pojawianie się wielkich maszyn.

XI. Figury czyli przekształcenia form

Zmienność form u Eisensteina. – Montaż atrakcji. – Różne typy figur.

Figury Wielkości i Małości u Herzoga.

Dwie przestrzenie: Scalające natchnienie i zarys Świata. – Natchnienie u Kurosawy: między sytuacją a kwestią. – Zarysy Świata u Mizoguchiego: trasa i przeszkoda.

XII. Kryzys obrazu-działania

„Tercjalność” według Peirce’a i zależności psychiczne. – Bracia Marx. – Obraz psychiczny według Hitchcocka. – Oznaki i symbole. – W jaki sposób

Hitchcock dochodzi do obrazu-działania docierając do jego ranic.
Kryzys obrazu-działania w kinie amerykańskim (Lumet, Cassavetes, Altman).
– Pięć cech tego kryzysu. – Rozluźnienie więzi sensoryczno-motorycznej.
Początek kryzysu: neorealizm włoski i francuska nowa fala. – Świadomość krytyczna kliszy. – Problem nowej koncepcji obrazu. – Poza obraz-ruch.

Kino.II. Obraz-czas

I. Poza obraz-ruch

Jak zdefiniować neorealizm? – Sytuacje optyczne i dźwiękowe, w opozycji do sytuacji sensoryczno-motorycznych: Rossellini, De Sica – znaki optyczne i znaki dźwiękowe: obiektywizm-subiektywizm, realne-wyobrażone – Nowa fala: Godard i Rivette – Znaki dotykowe (Bresson)
Ozu, wynalazca czystych obrazów optycznych i dźwiękowych – Banał codzienności – Puste przestrzenie i martwe natury – Czas jako forma niezmienna.
Rzeczy nieznośne i jasnowidzenie – Między kliszą a obrazem – Poza ruch: nie tylko znaki optyczne i dźwiękowe, lecz znaki czasowe, lekturowe – Przykład Antonioniego

II. Rekapitulacja obrazów i znaków

Kino, semiologia i język – Obiekty i obrazy.
Czysta semiotyka: Peirce, system obrazów i znaków – Obraz-ruch, materia znakowa a cechy ekspresji niejęzykowej (monolog wewnętrzny).
Obraz-czas i jego podporządkowanie obrazowi-ruchowi – Montaż jako pośrednie przedstawienie czasu. – Odchylenia ruchu. – Emancypacja obrazu-czasu: jego bezpośrednia prezentacja – Względna różnica między klasyką a nowoczesnością.

III. Między wspomnieniem a marzeniami (trzeci komentarz Bergsona)

Dwa rozpoznania według Bergsona – Obiegi obrazu optycznego i dźwiękowego – Postaci Rosselliniego.

Między obrazem optycznym i dźwiękowym a obrazem-wspomnieniem – Flash-back i obiegi – Dwa bieguny flash-backu: Carné, Mankiewicz – Rozdwajający się czas, według Mankiewicza – Niewystarczalność obrazu-wspomnienia.

Coraz szersze obiegi – Między obrazem optycznym i dźwiękowym o obrazem-snem – Jawny sen i jego reguły – Jego dwa bieguny: René Clair i Buñuel
Ś Niewystarczalność obrazów-snów – „Sen ukryty”: mechanizmy świata – Baśń i komedia muzyczna – Od Donnena i Minellego do Jerry’ego Lewisa – Cztery wieki burleski – Lewis i Tati.

IV. Kryształy Czasu

Rzeczywiste i wirtualne: najmniejszy obieg – Obraz-kryształ – Nierozróżnialne rozróżnienia – trzy aspekty układu krystalicznego (różne przykłady) – Kwestia wieloznaczności filmu w filmie: pieniądze i czas, sztuka jako przemysł. Rzeczywiste i wirtualne według Bergsona – Tezy Bergsonowskie dotyczące czasu: założenie czasu.

Cztery stany kryształy i czas – Ofulus i kryształ doskonały – Renoir i kryształ pęknięty – Fellini i kształtowanie kryształu – Problem muzyki filmowej: kryształ dźwięczny, galop i refren (Nino Rota) – Visconti i kryształ rozkładu: żywiły Viscontiego

V. Wierzchołki terażniejszości i pokłady Przeszłości (czwarta uwaga Bergsona)

Dwa bezpośrednie obrazy jako czas: współlistnienie pokładów przeszłości (aspektów), równoczesność wierzchołków terażniejszości (akcentów) – Drugi obraz jako czas: Robbe-Grillet, Buñuel – Niewytłumaczalne różnice – Realne i wyobrażone, prawda i fałsz.

Pierwszy obraz jako czas: pokłady przeszłości według Orsona Wellesa – Kwestie głębi pola – Metafizyka pamięci: bezużyteczne odwoływalne wspomnienia (obrazy-wspomnienia), wspomnienia nieodwoływalne (halucynacje) – Progresa w filmach Wellesa – Pamięć, czas i ziemia.

Pokłady przeszłości według Resnais – Pamięć, świat i epoki świata: progresa w filmach – Reguły transformacji pokładów, nierozstrzygalne alternatywy – Długi plan i krótki montaż – Plansze, wykresy i funkcje psychiczne – Topologia i czas nie-chronologiczny – Między uczuciami a myśleniem: hipnoza

VI. Potęga zmyślenia

Dwa porządki obrazu: z punktu widzenia opisów (opis organiczny i opis krystaliczny) – Z punktu widzenia narracji (narracja prawdziwościowa i narracja falsyfikująca) – Czas a siła zmyślenia w obrazie – Osobowość fałszerza: jego wielość, siła jego metamorfozy.

Orson Welles i zagadnienie prawdy – Krytyka systemu sądenia: od Langa do Wellesa – Welles i Nietzsche: życie, stawanie się i siła zmyślenia – Transformacja środka u Wellesa – Komplementarność krótkiego montażu i planu-sekwencji – Wielkie serie fałszerzy – Dlaczego nie na jedno wychodzi.

Z punktu widzenia opowiadania (opowiadanie prawdziwe i opowiadanie zmyślane) – Model prawdy w realności i w fikcji: Ja – podwójna transformacja realnego i fikcji – „Ja to ktoś inny”: symulacja, fabulacja – Perrault, Rouch i to, co oznacza „*cinéma-vérité*” – Przed, po czyli stawanie się, jako trzeci obraz-czas.

VII. Myślenie i kino

Ambicje pierwszego kina: sztuka masowa i nowe myślenie, automat duchowy – Model Eisensteina – Pierwszy aspekt: od obrazu do myślenia, wstrząs umysłowy – Drugi aspekt: od myślenia do obrazu, figury i monolog wewnętrzny – Zagadnienie metafory: najpiękniejsza metafora filmowa – Trzeci aspekt: równość obrazu i myśli, związek człowieka i świata – Myślenie, siła i wiedza, Całość.

Kryzys kina, zerwanie – Artaud jako prekursor: niemoc myślenia – Ewolucja automatu duchowego – O co w istocie chodzi w filnie – Kino i katolicyść: wiara, zamiast wiedzy – Racje wiary na tym świecie (Dreyer, Rossellini, Godard, Garnel).

Struktura teorematu: od teorematu do problemu (Astruc, Pasolini) – Myśl zewnętrzna: plan-sekwencja – Problem, wybór i automat (Dreyer, Bresson, Romer) – Bowy status całości – Szczelina irracjonalnego cięcia (Godard) – Przemieszczenie monologu wewnętrznego i odrzucenie metafor – Powrót od problemu do teorematu: metoda Godarda i jego kategorie.

VIII Kino, Ciało i mózg, Myśl

„*Dajcie mi więc ciało*” – Dwa bieguny: codzienność i ceremonia – Pierwszy aspekt kina eksperymentalnego – Kino i ciało: postawy wobec gestu (Cassa-

vetes, Godard i Rivette) – Po nowej fali – Ganel i zagadnienie filmowej kreacji ciała – Teatr i film – Doillon i zagadnienie przestrzeni ciała: poza wyborem.

Dajcie mi umysł – Kino refleksyjne i zagadnienie śmierci (Kubrick, Resnais) – Dwie zasadnicze zmiany z punktu widzenia umysłowego – Ekran czarny czy biały, irracjonalne cięcia i powiązania – Drugi aspekt kina eksperymentalnego.

Film i polityka – Ludowi brakuje... – Trans – Krytyka mitu – Funkcja fabularna i produkcja wypowiedzi zbiorowych.

IX Komponenty obrazu

Film „niemy”: widziany i czytany – Mówienie jako wymiar obrazu wizualnego – Akt mowy a interakcja: rozmowa – komedia amerykańska – Mówienie unaocznia, obraz wizualny staje się czytelny.

Kontinuum dźwięku, jej jedność – Jej zróżnicowanie zgodnie z dwoma aspektami przestrzeni pozakadrowej – Głos z offu i drugi typ aktu mowy: refleksyjny – Hegłowska czy nietzscheańska koncepcja muzyki filmowej – Muzyka i przedstawienie czasu.

Trzeci typ aktu mowy, akt fabulacji – Nowa czytelność i obraz wizualny: obraz stratygraficzny – Narodziny audiowizualności – Autonomia obrazu dźwiękowego i obrazu wizualnego – Dwa obramowania i irracjonalne cięcie – Strauh, Marguerite Duras – Zależność między dwoma autonomicznymi obrazami, nowy sens muzyki.

X. Wnioski

Ewolucja automatów – Obraz i informacja – Problem Syberberga.

Niezależny Obraz-czas czas – Od znaków optycznych i dźwiękowych do znaków krystalicznych – Różne typy znaków czasowych – Znaki lekturowe – Zanik retrospekcji, przestrzeni pozakadrowej i głosu z offu – Przydatność teorii w kinie.