



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

**Title:** Montaż

**Author:** Tadeusz Miczka, Alicja Helman

**Citation style:** Miczka Tadeusz, Helman Alicja. (1998). Montaż. W: T. Miczka (red.), "Słownik pojęć filmowych. T. 9, Ruch, czas, przestrzeń, montaż" (S. 144-201). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

# MONTAŻ

Montaż jest terminem bardzo często przywoływanym w tradycyjnej teorii filmu, a rzadko używanym przez badaczy współczesnego kina i twórców teorii nowych mediów audiowizualnych, którzy od początku lat sześćdziesiątych zaczęli go traktować jako charakterystyczny wyznacznik autorstwa, języka sztuki ekranowej oraz jego paradygmatycznych związków wewnątrz- oraz zewnątrztekstualnych i włączyli go w zakres innych pojęć, czasami nawet nie posługując się już dawną nazwą (zob. JEZYK, RYTM, *SUTURE*, DYSKURS, GRAMATYKA, MOWA WEWNĘTRZNA, NARRACJA). Do końca lat pięćdziesiątych za pomocą tego terminu określano najczęściej bogaty system relacji, jakie zachodzą między różnymi elementami utworu ekranowego jednocześnie na poziomie technicznym, na płaszczyźnie formalnej (zob. FORMA) i na obszarze treści. Umożliwił on również dookreślenie stylu jednego reżysera, grupy twórców i kierunków artystycznych (zob. STYL). Później teoretycy przestali myśleć o montażu jako o kluczu do świata filmowego i zastępowali go innymi terminami, traktując jednak ten system relacji między komponentami ekranowego przedstawienia nadal jako rezultat twórczego działania, stanowiący podstawę procesu tworzenia znaczeń, a także rozumienia ruchomych i dźwiękowych obrazów, opierającego się na różnych sposobach organizowania i porządkowania wiedzy o świecie.

Sam termin (po francusku: *montage*) pochodzi ze słownika pojęć technicznych i oznacza składanie maszyn, urządzeń lub budowli z gotowych części. Gdy czynność łączenia oddzielnych elementów w pewną całość ma w dużym stopniu charakter kreacyjny i dotyczy również gromadzenia materiału, wówczas używa się pojęcia, które ma głębsze znaczenie, obejmujące różne czynności, np. zbieranie, składanie czy mieszanie (po francusku – *assemblage*, po angielsku – *assembly*, natomiast *editing* na oznaczenie czynności technicznej w kinie). Dość dawno termin określający tworzenie różnych całości za pomocą mechanizmów uruchamiających prawidłową kolejność poszczególnych etapów czynności przyswoili humaniści, którzy jeszcze bardziej poszerzyli jego zakres znaczeniowy. Dzięki wiedzy filozoficznej i psychologicznej mocniej zaczęli akcentować fakt, że takie działanie twórcze opiera się na specyficznych umiejętnościach wyboru, a następnie kojarzenia oraz integrowania informacji (na analizie i syntezie), jakie ma każdy człowiek. Montaż zaczął więc również funkcjonować jako pojęcie określające tę właściwość twórczego procesu, która koresponduje z ludzkim myśleniem, wyrażaniem uczuć i formułowaniem poglądów. Zaskakujący jest jednak fakt, że chociaż humaniści zawsze wskazywali na umysł człowieka jako na źródło mechanizmów montażowych, to w dyscyplinach szczegółowych (zwłaszcza tych, które zajmują się różnymi dziedzinami ekspresji artystycznej) za pomocą tego terminu dotąd określa się głównie techniczny proces

łączenia różnych elementów tworzywowo-materiałowych. Na przykład w teorii literatury montaż oznacza zestawienie w jedną całość kompozycyjną i artystyczną gotowych fragmentów utworów pisanych, scen teatralnych, dźwięków lub wypowiedzi radiowych i ujęć filmowych. Do początku lat sześćdziesiątych również teoretycy kina traktowali montaż przede wszystkim jako czynność polegającą na cięciu oraz sklejanu taśmy filmowej i chociaż przez kilka dziesięcioleci próbowali uściślić, dookreślić szerszy zakres tego działania, pamiętając, że widzowie najczęściej nie zauważają sklejek i ulegają złudzeniu ciągłości opowiadania ekranowego, to jednak klasyfikacje, jakie tworzyli, odnosiły się prawie zawsze przede wszystkim do charakterystyki czynności technicznych wykonywanych przez zespół realizatorów lub samego reżysera.

W teoriach montażu filmowego dominował endogeny punkt widzenia, tzn. taki, który sytuował zagadnienie w ścisłym związku z samą naturą ekspresji, najpierw wizualnej, później audiowizualnej, którą artysta oswajał za pomocą techniki łączenia obrazów i dźwięków. Z argumentacji typowej dla badawczych orientacji egzogennych, czyli rozpatrujących proces montowania jako uwarunkowany czynnikami spoza samej domeny kina, w powiązaniu z wieloma kontekstami zewnętrznymi, korzystano przede wszystkim wtedy, gdy toczono spory o kreacyjne i reprodukcyjne możliwości sztuki ekranowej, a montaż traktowano jako wyznacznik stylu lub percepcji filmowej (zob. KREACJA i REPRODUKCJA). Najczęściej zwolennicy kina fikcji bronili montażu jawnego i uprawiali refleksję endogenną, natomiast ich adwersarze, którzy byli zafascynowani kinem faktów, akceptowali jedynie montaż ukryty i zajmowali stanowiska charakterystyczne dla orientacji egzogennej.

Poglądy poszczególnych teoretyków trudno jednoznacznie przyporządkować tym orientacjom, ale nie ulega wątpliwości, że prawie wszyscy eksponowali znaczenie techniki filmowej i w zależności od swoich przekonań ideologicznych oraz upodobań artystycznych, także gustów estetycznych zdecydowanie opowiadali się za nadrzędną rolą montażu w kinie lub za jej koniecznym ograniczeniem. Ten sposób myślenia okazał się zbyt powierzchowny, a nawet anachroniczny, gdy telewizja zaczęła dysponować obrazem ziarnistym, osiągając dzięki temu ciągłość opowiadania, która nie opierała się wyłącznie na stykach montażowych, gdy kino zaczęło funkcjonować w świecie mediów elektronicznych i zmieniać się pod ich wpływem oraz wtedy, gdy na skutek gwałtownej instrumentacji rodzajowo-gatunkowej (zob. GATUNEK) coraz bardziej zacierały się jego specyficzne wyznaczniki, o które wiele lat toczyli spór „kreacjoniści” i „realiści”. W tym samym czasie również filmoznawstwo, jako dziedzina nauki, zdominowały orientacje egzogenne. Jednak to właśnie tradycyjna teoria montażu położyła podwaliny pod narodziny nowej teorii kina, telewizji i mediów elektronicznych. Rozwój oryginalnych koncepcji montażu przyczynił się wszak do wzrostu świadomości artystycznej reżyserów filmowych. Teorie powstawały przecież w ścisłym związku z praktyką twórczą i torowały kinu drogę do ciągłego powiększania repertuaru środków wyrazowych, który poszerzał zakres możliwości łączenia wszystkich elementów przedstawienia

ekranowego w spójną całość i dzięki temu sztuka filmowa mogła sprostać wyzwaniom nowoczesności. Twórcy dawno przestali traktować montaż wyłącznie jako środek wyrazu lub chwyt formalny, umożliwiający uporządkowanie fabuły i akcji, a zaczęli cenić sposoby łączenia obrazów i dźwięków w układy wertykalne, horyzontalne oraz wewnątrz kadrowe w postaci rytmów kształtujących przestrzeń, czas i tworzących albo sugerujących ruch jako źródło ekspresji (zob. RYTM, PRZESTRZEŃ, CZAS i RUCH). Już w pierwszym trzydziestoleciu istnienia kina montaż zyskał rangę procesu twórczego, który polegał na organizowaniu struktury kompozycyjno-narracyjnej utworu ekranowego, a zarazem ukierunkowywał przebieg przedstawianych zdarzeń, zjawisk i procesów oraz sposoby ich odbioru, zgodnie z założeniami zawartymi w scenariuszu, często modyfikowanymi w trakcie realizacji filmu.

Teorie montażu filmowego, które przez prawie cztery dziesięciolecia wywierały bardzo duży wpływ na praktykę twórczą, rozwijały również świadomość filmową widzów, kształtowały ich zachowania komunikacyjne, nawyki percepcyjne i gusta estetyczne. Szybko zrozumieli oni, że sposoby umożliwiające wyrażanie ciągłości w ruchomym przedstawieniu ekranowym służą artystom jednocześnie do rejestracji rzeczywistości oraz wywoływania emocji i sugerowania znaczeń, ponieważ połączone ze sobą elementy przekazu filmowego nie sumują się w prosty sposób, ale najczęściej uzyskują sens w wyniku wzajemnego przenikania się. W rezultacie proces odbioru wymagał coraz większego wysiłku emocjonalno-intelektualnego oraz przechodzenia od myślenia analitycznego do syntetyzującego i od wiary w prawdę obrazu ekranowego do jego interpretacji. Poza tym artyści łatwo oswajali nowe wynalazki techniczne i środki wyrazu, które wprowadzali do myślenia montażowego, stopniowo obejmującego wszystkie poziomy kodyfikacji utworu ekranowego i sposoby odczytywania znaczeń filmowych.

Wraz ze wzrostem świadomości teoretycznofilmowej stało się oczywiste, że montaż jest nie tylko konkretnym działaniem twórczym, ale funkcjonuje również jako historycznie zmienna kategoria operacyjna, wyodrębniona na podstawie hipostazowania, czyli przypisywania abstrakcjom realnego istnienia, i uzależniona od procesów przeobrażających właściwości tworzywowo-materiałowe medium, od ewolucji ludzkiego widzenia, rozwoju technik produkcji oraz sposobów „konsumowania” filmów, a także od pojawiających się dominant kulturowych i tendencji do integrowania różnych dziedzin sztuki i nauki. Literatura dotycząca montażu narastała lawinowo od połowy drugiego dziesięciolecia XX wieku i obfitowała w oryginalne koncepcje montażu oraz w liczne próby zdefiniowania wszystkich rodzajów łączenia poszczególnych elementów języka filmu. Dość dokładnie można wyodrębnić etapy coraz bardziej precyzyjnego myślenia o montażu, ponieważ ich granice wyznaczała najczęściej nie teoria, ale praktyka twórcza.

Impulsu do myślenia montażowego dostarczały już prekursorskie próby stworzenia widowiska kinematograficznego podejmowane przez fotografów, optyków i ludzi teatru, którzy nie posługiwali się jeszcze tym terminem. Wielkie teorie mon-

tażu powstały dopiero w okresie pełnego rozkwitu kina niemego. Montaż istniał również w „ożywionych fotografiach” kręconych do 1898 roku przez Auguste’a i Louisa Lumière’ów. Po raz pierwszy jednak uwagę na dającą niezwykle efekty możliwość łączenia różnych obrazów ekranowych zwrócił Georges Méliès, wspominając przypadkowe odkrycie triku, który był rezultatem zablokowania się aparatu wykonującego ruchome zdjęcia (*Les Vues cinématographiques*, 1907). Po wprowadzeniu przez niego kliszy w ruch okazało się, że omnibus zamienił się na ekranie w karawan, a mężczyźni – w kobiety. W latach 1898–1908 francuski prekursor iluzjonistycznego kinoteatru odkrył jeszcze kilkanaście innych sposobów kombinowania różnych elementów przedstawienia, które umożliwiały pogłębianie i deformowanie przestrzeni ekranowej. Nie traktował zbyt poważnie tych trików. W **Podróży do krainy niemożliwości** połączył kadry (podstawowe elementy utworu ekranowego złożone z serii nieruchomych fotogramów, dających w czasie projekcji złudzenie ciągłości ruchu) ukazujące mimo zmiany czasu akcji dwa razy tych samych pasażerów wysiadających z pociągu. Tego rodzaju montaż związany ze sposobem opowiadania charakterystycznym dla teatru feerii kilkanaście lat później uważano już za błąd techniczny. Natomiast bracia Lumière z dużą precyzją „zabudowywali” głębię przestrzeni kadru (np. dwa plany akcji – elementy kadru określające zasięg widzenia kamery, uzależnione od jej odległości w stosunku do filmowanego obiektu – w **Oblanych graczach**, pięć planów ukazujących zachowania różnych ludzi w filmiku pt. **W porcie**) i świadomie dzielili kadr na dwa fragmenty. W **Przyjeździe księżniczki** niespodziewanie pojawiła się „sklejka montażowa”, ponieważ woźnica powożący powozem podjechał zbyt blisko kamery i zasłonił obiektyw, co zmusiło operatora do przeniesienia aparatu w inne miejsce, z którego sfilmował w planie ogólnym arystokratkę wysiadającą z pojazdu. Ten zabieg powtarzali później w innych filmikach.

Twórczości Lumière’ów, Méliès’go i wielu innych pionierów sztuki kinematograficznej, oczywiście, nie towarzyszyła jeszcze refleksja teoretyczna, ale już w pierwszych publikacjach poświęconych „ożywionym fotografiom” pojawiły się spostrzeżenia i stwierdzenia dające zaczyn myśleniu montażowemu. Można do nich zaliczyć te fragmenty artykułu Bolesława Matuszewskiego, w których pisał o konieczności wyboru przez operatora takich momentów z otaczającego świata, które są najbardziej korzystne dla określonego gatunku, przy czym za najważniejszy uważał naukowy film historyczny (*Une nouvelle source de l’Histoire*, 1898). Spostrzeżenia Matuszewskiego okazały się istotne dla całego kina, co potwierdziła przede wszystkim twórczość Edwina Portera, który nie traktował „ożywionych fotografii” jako źródła historii ani techniki naukowej rejestracji i kręcił pobudzające do emocjonalnego odbioru filmiki fabularne. Jego metoda reżyserska opierała się na myśleniu montażowym, które znacznie różniło się od technik łączenia obrazów stosowanych przez Lumière’ów i Méliès’go. W 1902 roku zrealizował **Życie amerykańskiego strażaka**, po raz pierwszy tworząc filmową fabułę z istniejącego już materiału zdjęciowego: kronikalne kadry przedstawiające akcję straży ogniowej

połączył z opowiadką o uwięzionej w płonącym budynku matce z dzieckiem. Méliès rozdzielał akcję na epizody i łączył je za pomocą napisów, Porter zaś tak zestawiał kadry ze sobą, dzieląc akcję na małe epizody i łącząc zdjęcia kronikalne z inscenizowanymi, że tworzyły jeden nieprzerwany epizod, oddający upływ czasu. W **Napadzie na ekspres** (1903) jeszcze swobodniej posługiwał się ruchem filmowym, przenosząc szybko akcję z jednego miejsca w drugie. Odkrytą przez niego zasadę montażu równoległego rozwinął i udoskonalił w następnych latach David Wark Griffith, który właściwie nigdy nie inscenizował epizodów w całości, ale selekcjonował już filmowane zdarzenia za pomocą rozgrywania akcji w różnej odległości od kamery i zmieniał punkty widzenia ze względów dramaturgicznych. Nowa metoda dzielenia scen (samodzielnego fragmentu akcji wyodrębnionego ze względu na obecność biorących w nim udział osób oraz jedność miejsca i czasu) na małe części składowe stwarzała problem ustalenia właściwej długości poszczególnych ujęć.

Teoretyczne założenia istotne dla dalszego rozwoju teorii montażu sformułował francuski filozof Henri Bergson w książce *Evolution créatrice* (1907). W rozdziale zatytułowanym *Kinematograficzny mechanizm myślenia i złudzenie mechaniczne* przekonywał czytelników, że „mechanizm naszego poznania jest kinematograficzny. [...] jest wynikiem kalejdoskopowego charakteru naszego przystosowania się do nich [do rzeczy – T.M.]. Przerwana jest działalność, jak wszelkie pulsowanie życia; przerywane będzie więc poznanie.” (ET, s. 258–259).

Rozważania Bergsona zainspirowały Václava Tillego do napisania rozprawki pt. *Kinema* (1908), w której podjął próbę klasyfikacji odmian gatunkowych filmu i kinematograficznych środków technicznych. Czeskiego krytyka można uznać za prekursora teorii montażu, ponieważ wyodrębnił kilka technik łączenia zdjęć, mocno podkreślając dramaturgiczną funkcję gwałtownych zmian planów i miejsc akcji, nazywając „przejście” z jednego ujęcia do drugiego „artystycznie motywowana pauza”, a kadry opóźniające kulminację lub rozwiązanie przedstawianego na ekranie konfliktu – „pauzą funkcjonalną”. Za szczególnie atrakcyjne z estetycznego punktu widzenia uznawał specyficzne struktury czasoprzestrzenne widowiska kinematograficznego, powstające w rezultacie świadomego zastosowania przez operatorów różnych kątów widzenia kamery oraz „wyrywkowości” scen i sytuacji filmowych. Uważał również, że twórcy „ruchomych fotografii” dysponują „podświadomym alfabetem”, który umożliwia im psychologiczne oddziaływanie na widzów. Śmiałą myśl Tillego kontynuował w następnych latach Karel Teige, który nakłaniał reżyserów do intensyfikowania procesów subiektywizacji, do tworzenia tzw. poematów przestrzennych, czyli całkowicie zdeformowanych obrazów ekranowych (*Estetika filmu a kinografie*, 1924).

W tym samym roku zachwyt nad wynalazkiem Thomasa Alvy Edisona i braci Lumière'ów Ricciotto Canudo wyraził słowami: „W sali, w której obcujemy z cudownym połączeniem ruchomych obrazów fotograficznych i światła [...], znajdujemy zapowiedź nowej sztuki.” (*Il trionfo del cinematografo*, 1908, TC, s. 37).

Nazwał ją Siódmą Sztuką – sztuką totalnej syntezy, która jest „dzieckiem uczucia i maszyny”, łączącą w sobie wszystkie inne dziedziny artystycznej ekspresji za pomocą ruchu i zgodnie z zasadami sztuki rytmicznej (*Manifeste des Sept Arts*, 1911).

W praktyce rozwój kina opartego na skojarzeniowym i oderwanym od tradycyjnych poetyk, stylistyk oraz symbolik zestawianiu różnorodnych obrazów, znaków i chwytów technicznych zapoczątkowali Bruno Corra i Arnaldo Ginna, włoscy futuryści, którzy w latach 1911–1912 zrealizowali sześć filmów eksperymentalnych, nazwanych przez nich „muzyką chromatyczną”. Podjęli dzieło reformowania młodej sztuki zgodnie z przekonaniem, że największą siłą wyrazu dysponuje twórca bezceremonialnie wykorzystujący zauważalną formę w postaci czterech elementów sztuki czystej: akordu, czyli współzależności co najmniej kilku wrażeń; motywu, czyli podstawowego schematu tematycznego pełniącego funkcję kompozycyjną; akordu-obrazu, czyli harmonijnego układu kilku wrażeń, stanowiącego analogię zjawiska, rzeczy lub człowieka, i motywu-obrazu, czyli podstawowej cząstki tematyczno-kompozycyjnej, która również istnieje na zasadzie analogii (*Paradosso di arte dell'avvenire*, 1910–1911). Filmy futurystyczne stanowiły jednak przede wszystkim artystyczną egzemplifikację teorii syntezy, o której Filippo T. Marinetti, B. Corra, A. Ginna, Emilio Settemelli, Giacomo Balla i Remo Chiti pisali w manifestie pt. *La Cinematografia Futurista* (1916), nawołując swoich kolegów do wyzwania się z wszelkich tradycyjnych schematów myślowych i łączenia w jedną całość m.in. analogii kinematograficznych, poematów, przemów, symultanicznych akcji, poli wizji, dysonansów, stanów duszy, ćwiczeń pozbawionych logiki, dramatów przedmiotów, skeczów, rekonstrukcji ludzkiego ciała, strategicznych planów uczuć i ekranowych słów na wolności (wyrazów pozbawionych odniesień do słowotwórczych, składniowych i znaczeniowych reguł jakiegokolwiek języka). Wyjątkowo oryginalnym przykładem alogicznej i nietrwalej syntezy był film pt. *Życie futurystyczne* (1916), który znakomicie ilustrował słowa: „Dekomponujemy i ponownie komponujemy w ten sposób wszechświat, zawsze zgodnie z naszymi cudownymi kaprysmi [...]” (KF, s. 66). Podobnie wyrażał swój zachwyt dla kinematografu Włodzimierz Majakowski w swoich artykułach (m.in. *Tieatr, kiniematograf, futurizm*, 1912) i filmach zrealizowanych w latach 1912–1918 (w **Dramacie w kabarecie futurystów nr 13**, **Nie dla pieniędzy urodzony** i **Spętanej przez film**). Rosyjski futurysta mocno podkreślał, że nienawidzi „sztuki dnia wczorajszego” i uważa kinematograf za „sztukę przyszłości”. Współpracował z licznym gronem twórców awangardowych, które również traktowało montaż filmowy jako bardzo skuteczny środek w walce z wszelkiego rodzaju tradycyjnymi alfabetami, gramatykami i językami operującymi ograniczoną liczbą elementów oraz tradycyjnymi schematami opowiadania.

Znacznie mniej emocjonalnie i z pewną już naukową rzetelnością wypowiadali się na temat fenomenu kinowości pierwsi teoretycy amerykańscy. W książkach Vachela Lindsaya (*The Art of the Moving Picture*, 1915) i Hugona Münsterberga

(*The Photoplay: A Psychological Study*, 1916), których wiele lat nie doceniali historycy teorii filmu, znalazły się bardzo interesujące myśli i uwagi dotyczące sposobów organizowania świata przedstawionego na ekranie. Lindsay był zachwycony ruchem planów i postaci wewnątrz kadru (czyli ruchami nazwanymi później montażowymi), zrytmizowaną zmianą scen, czasu i miejsc akcji oraz dezintegrującymi fabułę funkcjami zbliżeń i napisów. Porównywał ciągłość opowiadania kinematograficznego z hieroglifami egipskimi i z formami wypowiedzi językowych opartych na alfabecie łacińskim: „Szybko zestawiając ze sobą plany: chatę i pole, szczyt góry i chatę, otrzymujemy rozmowę, ale raczej między trzema miejscami niż między trzema ludźmi. Inaczej, gdy pokazujemy kolejno człowieka i czek, który ten człowiek fałszuje; wtedy otrzymujemy monolog. [...] Jeżeli chłopiec zrywa różę, a dziewczyna ją przyjmuje, słowami są te ruchome obrazy, a nie ruchome wargi.” (AM, s. 28). Jak wynika z przytoczonego fragmentu rozważań, szeroko rozbudowywane przez Lindsaya paralele miały charakter dość swobodnych dywagacji, ale samo porównanie procesu twórczego do ćwiczeń, które wykonuje człowiek dbający o kwiecistość wypowiedzi, zestawiający w porządku narracyjnym znaki proste z bardziej abstrakcyjnymi, otwierało nowy etap w refleksji teoretycznej nad opowiadaniem za pomocą „ruchomych obrazów”. Podsuwało bowiem innym badaczom płodną poznawczo myśl o językowym charakterze przekazu filmowego.

Natomiast Münsterberg, który podobnie jak Lindsay zachwycał się zestawianiem obok siebie na ekranie różnych rodzajów scenerii świata rzeczywistego, nie poszukiwał reguł językowych, ponieważ za najważniejsze uważał to, że Siódma Sztuka dysponuje takimi ogromnymi możliwościami zagęszczania ekspresji, które są niemożliwe do osiągnięcia w żadnej innej dziedzinie twórczości artystycznej. Autor *Dramatu kinowego* zwracał szczególną uwagę na skojarzeniowy charakter opowiadania filmowego. Według niego zasadniczą tendencją rozwoju kinematografu charakteryzują nagłe zmiany scen, łączenie akcji z różnych kadrów, retrospekcje, zakłócenia w przebiegu zdarzeń spojrzzeniami w przód, gigantyczne powiększenia detali i prawie nieograniczona ilość wątków, które można spletać, co wywołuje wrażenie zanikania realnych wymiarów przestrzeni, czasu i rozwijania się fabuły w wielu kierunkach. Wyjątkowości kina nie upatrywał jednak we właściwościach samego medium, przeciwnie, traktował je jako wynik „zewnętrzznego rozwoju ruchomych obrazów”, czyli rezultat umiejętności patrzenia na świat, zapoczątkowanej pojawieniem się camery obscury i phenakistoskopu, oraz jako efekt „wewnętrznego rozwoju ruchomych obrazów”, tzn. zdolności widza do rozpoznawania związków między sytuacjami, zdarzeniami i procesami przedstawianymi za pomocą trików kinematograficznych. „Widz – pisał – odbiera wszystko z zewnątrz, a cały ruch, który widzi, w rzeczywistości odbywa się na zewnątrz, w świecie przestrzeni – a wobec tego w jego oku. Ale w świecie filmu ruch, który widz postrzega, wydaje się prawdziwym, a jednak jest stworzony przez jego własny umysł. Powidoki kolejnych obrazów nie wystarczają do wytworzenia substytutu ciągłości zewnętrznej bodźca: warunkiem niezbędnym jest raczej wewnętrzne działanie umysłu, które łączy od-



dzielne fazy w pojęciu akcji ciągłej. [...] Jest to sugestia, a idea ruchu jest w znacznym stopniu wynikiem naszej własnej reakcji. Podobnie jak głębia, tak i ruch docierają do nas w ruchomym obrazie świata, nie jako fakty, ale jako mieszanina faktu i symbolu. Są obecne, a jednak w gruncie rzeczy ich nie ma. Wyposażamy w nie nasze wrażenia. [...] Widzimy rzeczy odległe i znajdujące się w ruchu, ale wkładamy w nie więcej, niż otrzymujemy; stwarzamy głębię i ciągłość poprzez nasz mechanizm umysłowy.” (DK, s. 62–63). Münsterberg uwzględniał więc prawie wszystkie elementy myślenia montażowego, na które zwracali uwagę pierwsi teoretycy kina, ale dokonał ich syntezy i doszedł do przekonania, że łączenie różnych komponentów przedstawienia ekranowego koresponduje ściśle z działaniem ludzkiego umysłu. Bez zbytniego ryzyka można stwierdzić, że chociaż nie posługiwał się on pojęciem montażu, to bardzo precyzyjnie zdefiniował „montaż psychologiczny” i zbudował fundamenty koncepcji tzw. mowy wewnętrznej oraz egzogennej orientacji badawczej.

Münsterberg opisywał „dramat kinowy” z perspektywy widza, natomiast z przeciwnej strony, czyli z punktu widzenia artysty, analizowali jego specyficzne właściwości reżyserzy francuscy, którzy posługiwali się w tym celu pojęciem fotogenii (zob. FOTOGENIA), które nie wpłynęło bezpośrednio na rozwój teorii montażu, ale objęło swoim zakresem znaczeniowym określone wyznaczniki procesu twórczego polegającego na łączeniu kadrów (skomponowanych plastycznie obrazów filmowych) i zestawianiu planów (kompozycji kadrów uzależnionych, oprócz odległości kamery od filmowanego obiektu, również od aranżacji przestrzeni, sposobu oświetlenia i użytego obiektywu) w ramach jednego ujęcia (fragmentu akcji zawartego między dwoma cięciami montażowymi, który może być samodzielną sceną lub niesamodzielnym elementem jej konstrukcji). Fotogeniczny miał być sposób widzenia twórcy filmowego, który powinien podporządkować funkcjonowanie kamery i sposób konstruowania opowieści ekranowej wymogom scenariusza i przedstawianemu na ekranie zdarzeniu tak, aby dzięki kompozycji kadru i ruchowi obrazu zyskiwały nowe znaczenia. Louis Delluc wyróżniał (*Photogénie*, 1920) cztery elementy fotogenii kinematograficznej – światło, aktorstwo, dekorację i rytm – i przekonywał, że dzieło może wyrażać określoną prawdę o świecie lub może odkrywać różne tajemnice życia i sztuki tylko wówczas, gdy *cinéaste* ma zmysł potrzebny do cięcia „kilometrów taśmy” i zna „muzyczną algebrę” rządzącą ich rytmem. Twórca **Milczenia** (1920) i **Gorączki** (1921) był jednym z pierwszych artystów, który użył terminu „montaż” oraz domagał się, aby wytwórnice podpisywały odrębne umowy z montażystami i doceniały ich doniosłą rolę w produkcji filmów. W swojej ostatniej publikacji (*Drames de cinéma*, 1923) Delluc pogłębił rozważania na temat kadencji (opadania i wnoszenia się napięcia dramatycznego), którą traktował jako główny wyznacznik montażu.

Zagadnienie fotogenii dominowało również w pracach Jeana Epsteina, który pomniejszał znaczenie montażu technicznego, podkreślał natomiast pierwszoplanową rolę kumulowania różnych ruchów w związku z samą treścią sytuacji, zdarzeń

lub fabułą, a zwłaszcza ruchów pozbawionych naturalnego napięcia (*Bonjour, Cinéma*, 1921). W popularyzowanym przez siebie kinie mistycznym cenił przede wszystkim fotogeniczny „aspekt rzeczy, bytów i dusz, które pomnażają swoją jakość moralną przez reprodukcję filmową” i brak szybkiego montażu (*Le cinématographe vu de l'Éma*, 1926).

Bardziej doceniała jego estetyczne znaczenie Germaine Dulac, współtwórczyni francuskiego impresjonizmu filmowego, walcząca o uznanie dla kina czystego, apelującego do wrażliwości artystycznej widza i opartego na lirycznych przeżyciach twórcy (*Le Symphonie visuelle*, 1925; *Films visuels et antivisuels*, 1928). W większym stopniu świadczą o tym jednak jej dzieła niż teksty teoretyczne poświęcone „symfonii wizualnej”, w których pisała o reżyserach komponujących filmy, czyli montujących różne rodzaje ruchu w rytmy, zgodnie z własnym stanem ducha, ale na podstawie wyliczeń metrycznych.

Z teoretykami fotogenii polemizował między innymi Karol Irzykowski, który jednak również odmawiał montażowi rangi głównej metody twórczej (*Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, 1924). Polski pisarz i krytyk literacki występował przeciwko wszystkim odmianom formalizmu i był zwolennikiem montażu dyskretnego, nie przesłaniającego endogennych właściwości kinematografu. Cenił reżyserów, którzy w sposób niezauważalny „rozcigali i szeregowali sceny” oraz łączyli obrazy na zasadach wzajemnego wyjaśniania, wynikania lub kontynuowania myśli. Dostrzegał ekspresyjne walory przejść z jednego typu narracji do drugiego, zachwycał się synchronicznymi układami wątków, narastającą kulminacją końcową i wyjaśniającą funkcją przebitek, ale wyśmiewał „metodę siekaniny”, „futurystyczne atomizowanie”, czyli rozbijanie sekwencji na krótkie ujęcia, „mozaiki” fragmentów i nadużywanie retrospekcji. Uważał, że wszelkie eksponowanie formy jest sprzeczne z naturą kinematografu, który powinien służyć rozwijaniu widzialności obcowania człowieka z materią, i twierdził, że reżyserzy muszą rygorystycznie przestrzegać tradycyjnej zasady artystycznej, głoszącej prymat treści i tematu nad formą, ponieważ to one dyktują prawidła rytmizacji przedstawienia ekranowego.

Irzykowski interesował się osiągnięciami kina montażowego, ale docenił tylko zagęszczenie ekspresji, będące rezultatem zestawienia elementów wewnątrz jednego kadru, i montaż we „właściwym filmie przyszłości”, czyli w filmie rysunkowym, który opiera się na jawnym łączeniu elementów tworzywa i form plastycznych. Akceptował również kombinacje montażowe polegające na zestawianiu tego typu obrazów z trikami występującymi w zwykłych filmach fabularnych.

Irzykowski dzielił filmy na „intensywne”, o których pisał, że są „królestwem ruchu”, i „ekstensywne”, czyli operujące obrazami jako równoważnikami myśli, które traktował jako gorszą formę sztuki, ponieważ opierały się one właśnie na montażu, a to – jego zdaniem – zbliżało je do tradycyjnych dziedzin ekspresji artystycznej, ale niebezpiecznie oddalało od istoty samego medium. Podobne stanowisko zajmował Béla Balázs w pierwszym okresie swojej pracy badawczej i wyraził je już w książce *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1923),

wydanej rok wcześniej niż praca polskiego autora. Węgierski teoretyk uważał, że kino staje się sztuką dzięki reżyserii, a zwłaszcza dzięki „zgrzywaniu tak zwanych kinegramów”. Bardziej jednak cenił „naturalną artystyczność zdarzeń”, czyli wrażenie piękna, jakie wywołują na ekranie zdarzenia wzięte bezpośrednio z życia. W swoich późniejszych studiach opowiadał się z kolei za estetyką deformacji. „Prrowadzenie obrazów” – jak nazywał montaż – jest wyrazem dążenia reżysera do ukierunkowania przyszłej interpretacji treści fabuły i dlatego – według niego – najważniejsze są w kinie sugestie, aluzje i podteksty, które nie dają się wyrazić inaczej niż za pomocą pojęć ukrytych między kadrami i zakodowanych w „stykach” łączących różne obrazy. Taki punkt widzenia otwierał szerokie perspektywy przed teorią montażu psychologicznego, ale Balázs zbyt mocno fetyszyzował jeszcze ruch występujący na ekranie i ruch kamery oraz jej możliwości fotograficzne. Temat ten rozwinął dopiero w swoich pracach opublikowanych po ogłoszeniu przez radzieckich filmowców i teoretyków nowych koncepcji montażu.

Do połowy lat dwudziestych teoretycy filmu skrupulatnie odnotowywali fakt, że bogaty system relacji zachodzących między różnymi elementami utworu ekranowego ulegał nieustannej ewolucji i służył w praktyce przede wszystkim jako instrument do dokładniejszego „opisywania” przedstawianej rzeczywistości, do wzbogacania narracji za pomocą zmiany miejsc, czasów akcji, łączenia planów i scen oraz do kierowania uwagą widzów. Dopiero jednak twórcy radzieckiego „kina rewolucyjnego” uporządkowali tę mozaikę punktów widzenia i konsekwentnie posługiwali się pojęciem „montaż”, uznając go za główną zasadę twórczą, za podstawę kinematograficznego procesu artystycznego, za indywidualny sposób „wypowiadania się” reżysera, który tworzywo filmowe przekształca tak, jak czyni to człowiek z samą rzeczywistością.

Podstawy teorii montażu stworzył Lew Kuleszow, który podkreślał zdecydowanie autorski charakter tej metody twórczej. Chociaż jego książka pt. *Iskusstwo kino* poświęcona m.in. temu zagadnieniu, została wydana dopiero w 1929 roku, to jednak właśnie on był nauczycielem najwybitniejszych reżyserów radzieckich, którzy zdobyli międzynarodową sławę w latach dwudziestych i trzydziestych. Twórca **Niezwykłych przygód Mr Westa w kraju bolszewików** (1924) uświadamiał swoim uczniom, że łączenie różnych odcinków taśmy filmowej w każdym przypadku przynosi inne rezultaty, ponieważ reżyser kształtuje materiał zdjęciowy zgodnie z własną wiedzą na temat narracji, z indywidualnym poczuciem rytmu, ze swoją wrażliwością estetyczną i z własnymi przekonaniem ideologicznymi. Wskazane i opisane przez niego rodzaje połączeń obrazowych stały się fundamentalnymi regułami montażu narracyjnego, rytmicznego i metaforycznego, które w zdecydowanej większości obowiązują jeszcze w kinie współczesnym. Ich praktyczna i teoretyczna trwałość ma swoje źródło w tym, że były one rezultatem przemysłu twórcy filmowego.

Kuleszow z dużą precyzją charakteryzował jednostki „wypowiedzi” ekranowej. Za najmniejszą uznał kadr, za największą – część tematu, a między nimi sytuował frazy i sekwencje. Zwracając uwagę na znakowy charakter każdego kadru, pod-

kreślał, że znaczenia filmowe powstają jako efekt nakładania na siebie trzech rodzajów kombinacji najmniejszych jednostek: sklejanie ujęć, ich płynnego łączenia w szereg „figur” (m.in. za pomocą przenikania, zaciemnienia i rozjaśnienia) oraz ruchów wewnątrzkadrowych, uzależnionych od przemieszczania się kamery, aktorów i tła. Swoim młodszemu kolegom zwracał uwagę na konieczność przestrzegania zasady czytelności znaczeń filmowych. Szczególnie wysoko cenił montaż „cegiełkowy”, opierający się na logice zdarzeń, któremu przeciwstawiał się Siergiej Eisenstein, jeden z jego najzdolniejszych uczniów. Oprócz mechanistycznego traktowania technik montażowych Kuleszow wykazywał duże zainteresowanie rolą myślenia skojarzeniowego w procesie twórczym i próbował je dokładnie określić w trakcie realizowanych przez siebie różnych eksperymentów. Duży wpływ na wszystkie radzieckie teorie montażu miały tzw. efekty Kuleszowa, czyli prawa percepcji, które charakteryzował w swoich pracach, posługując się dydaktyczną argumentacją. W jednym z doświadczeń zmontował sfilmowaną, neutralną w swym wyrazie twarz aktora Iwana Mozzuchina na tle różnych zdarzeń (m.in.: z bawiącym się dzieckiem, z trumną, w której znajdowały się zwłoki kobiety, i z talerzem pełnym zupy), po czym zapisywał reakcje widzów, którzy przypisywali twarzy bohatera zmienną ekspresję mimiczną ilustrującą rzekomo jego różne nastroje w kolejnych sytuacjach. W ten sposób uzasadniał psychologiczne znaczenie montażu, który – jego zdaniem – ma swój początek już w czasie wyboru tematu dzieła. „Sztuka filmowa – pisał z przekonaniem – zaczyna się w momencie, gdy reżyser nadaje pewien układ rozmaitym odcinkom ekspozycyjnej taśmy. Łączenie ich w taki a nie inny sposób, zgodnie z takim a nie innym porządkiem, daje w każdym przypadku odmienne rezultaty. [...] Jeśli stosuje się prawidłowy montaż, to jeśli nawet sfilmuje się grę aktora mającą zupełnie inne znaczenie, widz będzie ją odbierał tylko tak, jak chce tego ten, kto film montuje.” (IK, s. 67). W innym eksperymencie interesował się Kuleszow psychologicznymi uwarunkowaniami i konsekwencjami montażu płynnego. Na przykład przedstawiał na ekranie spotkanie dwojga bohaterów, montując sceny zrealizowane na tle śródmieścia Moskwy, w zachodniej dzielnicy miasta, i w Waszyngtonie. Twierdził, że widzowie bez zastrzeżeń zaakceptowali taki rodzaj narracji, ponieważ zrozumieli głębszy sens zdarzenia rozgrywającego się w czasoprzestrzeni wykreowanej przez reżysera, a więc nie mającej odpowiednika w rzeczywistości.

Kuleszow bardzo ostrożnie formułował jednak swoje opinie, reżyserom zaś zalecał również czerpanie inspiracji z doświadczeń dziewiętnastowiecznej literatury realistycznej, opierającej się na narracji logicznej i opisowej. W gruncie rzeczy był zwolennikiem kina epickiego, przeciwnikiem kracjonizmu zrywającego więzy z rzeczywistością i uważał, że prawidłowy dalszy rozwój sztuki filmowej będzie ściśle związany z doskonaleniem montażu technicznego oraz linearnego opowiadania.

Pierwszy pełny zarys teorii montażu technicznego przedstawił Siemion Timoszenko w książce zatytułowanej *Iskusstwo kino i montaż filma. Wstuplienije w tie-*

*oriju i estetiku filma* (1926), która zawierała typologie różnych technik twórczych, a także komentarze na temat metod łączenia ujęć stosowanych przez twórców radzieckich i zagranicznych. Bogaty materiał informacyjny został w niej uporządkowany najpierw w ujęciu diachronicznym. Autor wyróżnił kilka etapów ilustrujących rozwój kinematografu:

- pierwszy, obejmujący lata 1895–1897, w których istniały tylko „ruchome fotografie”,
- drugi, mieszczący się w przedziale wyznaczonym datami 1897–1899, charakteryzujący się zanikiem fotografowania widowisk teatralnych przez operatorów i przedstawianiem na ekranie krajobrazów oraz zjawisk przyrody,
- trzeci, zakończony w 1915 roku, będący okresem, w którym narodziła się prawdziwa sztuka filmowa i wyraźne stały się granice oddzielające ją od innych dziedzin ekspresji artystycznej, a także utrwaliły się w praktyce wszystkie podstawowe techniki montażu.

Kulturowa i estetyczna nobilitacja Siódmej Sztuki stanowiła przede wszystkim rezultat utrwalenia się w świadomości twórczej myślenia montażowego, które – zdaniem Timoszenki – konkretyzowało się w stosowaniu określonych metod organizacji materiału ekranowego, wcześniej zasugerowanych reżyserowi przez autora scenariusza. Montaż – twierdził radziecki teoretyk – zawsze determinuje formę dzieła filmowego, natomiast ekspresja jego zauważalnej formy czyni z „ruchomych fotografii” dzieło sztuki. Timoszenko uwzględnił również w swoich rozważaniach ewolucję świadomości wzrokowej oraz estetycznej widza kinowego i kilkakrotnie przypominał reżyserom, że montaż powinien porządkować wrażenia wzrokowe odbiorcy, ukierunkować jego emocje i uwagę oraz wywoływać w nim doznania fizjologiczne dzięki szybkiemu ruchowi serii migotających zdjęć.

Timoszenko podał trzy kryteria, na podstawie których można dokonać typologii technik montażowych:

- zadania, jakie postawił sobie reżyser, dokonując wyboru koncepcji fabularnej, rodzaju przeżyć oraz podejmując różne inne decyzje przed przystąpieniem do pracy na planie i w czasie realizacji zdjęć,
- przesłanki realizacyjne zawarte w scenariuszu, zwłaszcza w tzw. żelaznym scenariuszu, który powinien być prawie „identyczny” ze skończonym dziełem,
- długość ujęcia montażowego, która nie może być dowolna, ponieważ jego percepcja ma ścisły związek z procesem rozumienia zachodzącym w umyśle widza.

Przyjmując za punkt wyjścia tak sformułowane kryteria, wyróżnił kilkanaście metod łączenia elementów filmu, które od ponad dziesięciu lat stosowali reżyserzy europejscy i amerykańscy, przy czym zastrzegł, że wraz z ewolucją kina ich liczba będzie rosła. Były to:

- metoda zmiany miejsca,
- metoda zmiany punktu widzenia kamery,
- metoda zmiany planu,
- metoda wyodrębniania szczegółów,

- metoda montażu analitycznego,
- metoda czasu odwróconego,
- metoda czasu przyszłego,
- metoda akcji równoległej,
- metoda kontrastu,
- metoda skojarzeń,
- metoda koncentracji,
- metoda rozszerzania,
- metoda montażu monodramatycznego,
- metoda refrenu,
- metoda montażu wewnątrzkadrowego.

Określenia poszczególnych metod wyraźnie wskazują na sposoby twórczego postępowania i nie wymagają, poza kilkoma wyjątkami, dodatkowego komentarza. Większość wymienionych technik gwarantowała właściwe efekty artystyczne i psychologiczne, ponieważ opierała się na mechanizmach determinujących myślowy proces syntetyzowania danych. Oczywiście, przeciwieństwem tego rodzaju myślenia i działania był montaż analityczny, za który Timoszenko uważał niepokazywanie na ekranie całej akcji, ale przedstawianie w kolejnych kadrach szczegółów i scen ją budujących. Przestrzegał jednak przed nadużywaniem tej metody, twierdząc, że powinna służyć przede wszystkim osiąganiu punktów kulminacyjnych i końcowych scen filmu.

Radziecki teoretyk jako pierwszy podjął próbę sformułowania precyzyjnych definicji montażu wewnątrzjęciowego (który często stosowali w latach 1909–1920 reżyserzy po to, aby przedstawić na ekranie sen, marzenia i głębię ekranowej przestrzeni), montażu koncentracji (nadużywanego przez zwolenników fotogenii, w postaci nakładania na siebie zdjęć w jednym kadrze) i montażu równoległego, który był od dawna domeną kina amerykańskiego.

Bardzo zbliżonej do typologii montażu, którą zaproponował Timoszenko, charakterystyki połączeń elementów filmu dokonał Wsiewołod Pudowkin w szkicach pt. *Montaż naucznej filmy* (1925) oraz *Kinoreżyssior i kinomateriał* (1926). W odróżnieniu jednak od Timoszenki twórca *Matki* (1926) wyrażał swoje przywiązanie do montażu epicko-ekspresywnego i pomniejszał funkcjonalne znaczenie montażu metaforycznego. Podobnie jak niektórzy z jego poprzedników zajmujących się tym zagadnieniem, doszukiwał się ich źródeł w ludzkich czynnościach oraz we wszystkich elementarnych procesach psychologicznych i fizykalnych. Już we wstępie do swoich rozważań wprowadził rozróżnienie między mechanicznym konstruowaniem dzieła a montażem artystycznym, który traktował jako sposób wyrażania oraz wyjaśniania istotnych elementów treści i tematu, służący również powstawaniu jakości estetycznych. W jego przekonaniu wartość ekspresyjna wewnętrznej współzależności zachodzącej między różnymi scenami zawsze zależy bezpośrednio od wiedzy, ogólnej kultury i artystycznego doświadczenia reżysera filmowego, ponieważ bardziej dotyczy ideologii i filozofii sztuki niż teorii formy.

Pudowkin wyróżniał dwie główne funkcje montażu: opis, czyli charakterystykę świata przedstawianego, oraz analizę, czyli wyodrębnianie właściwości i składników z pojedynczego obrazu ekranowego lub z ich zespołu, w istocie rzeczy naśladujące zasadniczy rys ludzkiego myślenia na etapie poprzedzającym tworzenie uogólnień. Obydwie funkcje konstrukcji montażowych znakomicie spełniały się wcześniej w dziedzinie literatury, teatru, plastyki i muzyki, ale w nowej sztuce, jaką jest kino, montażysta powinien czerpać inspiracje z doświadczeń innych dziedzin twórczości tylko po to, aby za pośrednictwem rytmu swobodnie poruszać się w uprzestrzennionym czasie oraz odkrywać głębokie związki, jakie zachodzą między różnymi wydarzeniami, za pomocą rejestrowania ich na przemian w całości i w szczegółach. Pudowkin podkreślał, że twórca musi się przede wszystkim odwołać do siły oczywistości, jaka tkwi w obrazach ekranowych, i dopiero dzięki niej swobodnie zarówno interpretować samą realność, jak i pokazywać życie w jego najbardziej złożonych formach.

W odróżnieniu od Siergieja Eisensteina, który pisał tzw. nowele emocjonalne, będące ogólnymi szkicami struktury treściowo-warsztatowej przyszłego filmu, Pudowkin przywiązywał szczególną wagę do przestrzegania logicznego następstwa w wykonywaniu poszczególnych czynności montażowych. Jego zdaniem muszą przebiegać one w określonej kolejności:

- najpierw, na etapie scenariusza, opracowuje się szczegółowo ujęcie tematu,
- później na tej podstawie realizuje się zdjęcia i dopuszcza się pewną liczbę działań improwizowanych, ponieważ na planie filmowym nie można przewidzieć wszystkich przypadkowych okoliczności,
- na koniec dokonuje się technicznego procesu montowania nakręconego materiału zgodnie z wcześniej przyjętymi założeniami produkcyjnymi i zamysłem autorskim.

Wstępne założenia powinny być śmiałe pod względem artystycznym i uwzględnić dostępny już bogaty arsenał środków technicznych, ponieważ montaż odgrywa coraz większą rolę w rozwoju sztuki filmowej dzięki temu, że umożliwia przedstawianie na ekranie różnych aspektów rzeczywistości.

Twórca **Burzy nad Azją** (1929) za najlepszą metodę łączenia różnych elementów uważał montaż narracyjny, nazywany również logicznym lub konstruktywnym, który stosował w swojej twórczości. W przeciwieństwie do Dzigi Wiertowa i Siergieja Eisensteina przestrzegał reżyserów przed pułapkami kreacjonizmu i przekonywał ich, że na wszystkich etapach myślenia montażowego pierwszoplanową rolę odgrywają zależności przyczynowo-skutkowe, które zilustrował dwoma wariantami montażu logicznego: pierwszy (A + B + C, itd.) polegał na łączeniu kolejnych ujęć, których treść artysta ujawniał przed widzami zgodnie z zasadą wynikania, drugi (A + B = C, D + E = F, itd.) opierał się na zestawianiu kadrów przedstawiających różne akcje, które były wyjaśniane lub rozwiązywane w trzecim ujęciu, a potem całą czynność należało powtórzyć, uwzględniając kolejne fragmenty fabuły. Przytaczał przykłady praktycznego stosowania montażu konstruktywnego do budowania

toku narracji filmowej, pisząc m.in.: „W celu ukazania na ekranie upadku człowieka z okna pięciopiętrowego domu można dokonać zdjęć w sposób następujący: Najpierw filmuje się człowieka wypadającego z okna do sieci niewidocznej na ekranie. Potem wykonuje się zdjęcie tego samego człowieka spadającego z niewielkiej wysokości na ziemię. Połączenie tych dwóch planów ze sobą daje na ekranie oczekiwane wrażenie upadku. W rzeczywistości katastrofalny upadek nigdy nie miał miejsca. Zachodzi on tylko na ekranie jako rezultat sklejenia ze sobą dwóch kawałków taśmy filmowej. Z rzeczywistego upadku człowieka z przerażającej wysokości wybrano jedynie dwa momenty – początek i koniec. Wyeliminowano moment środkowy, kiedy człowiek leciał w powietrzu. Byłoby niewłaściwe, gdybyśmy ten proces nazwali trikiem, ponieważ to jest właśnie metoda filmowego przedstawiania, dokładnie odpowiadająca eliminowaniu w teatrze pięciu lat, które dzielą akcję pierwszego aktu sztuki od drugiego.” (FT, s. 56). Pudowkin uważał, że można osiągać bardzo sugestywną ciągłość narracji za pomocą konstruowania sekwencji (jednostki kompozycyjnej filmu, stanowiącej samodzielny pod względem dramaturgicznym element utworu złożony z ujęć i scen, w odróżnieniu od sceny nie wymagający przestrzegania ani jedności miejsca, ani czasu, ale zachowania spójności dramatycznego rozwoju akcji) wyłącznie z istotnych szczegółów. Aby utrzymywać widza w nieustannym napięciu, należy do każdego ujęcia wprowadzać nowe i ważne pod względem dramaturgicznym momenty. W odróżnieniu od Griffitha Pudowkin eksponował konflikt fabularny za pomocą podtekstu wytwarzanego za pomocą montażu. „W *Matce* – pisał – starałem się oddziaływać na widza nie przez psychologiczny efekt gry aktorskiej, ale przez plastyczną syntezę uzyskaną w montażu. Syn siedzi w więzieniu. Nagle otrzymuje dostarczoną mu potajemnie kartkę z wiadomością, że następnego dnia zostanie zwolniony. Problem polegał na filmowym wyrażeniu jego radości. Sfilmowanie jego twarzy rozjaśniającej się w uśmiechu wyrażającym szczęście byłoby płaskie i bez wyrazu. Pokazuję więc nerwowe ruchy jego rąk i duże zbliżenie dolnej części jego twarzy, kąt uśmiechu. Te plany montuję z innym, bardzo różnorodnym materiałem – ujęciami potoku wezbranego gwałtownym wiosennym przyływym, planami gry światła słonecznego, odbijającego się w wodzie, ptaków pluszczących się w większym stawie i wreszcie śmiejącego się dziecka. Przez zestawienie tych elementów radość więźnia nabiera pełni wyrazu.” (FT, s. XVIII).

Poglądy Pudowkina podzielało wielu twórców radzieckich, a także zagranicznych i w zasadzie różne kierunki oraz nurty artystyczne (oprócz ruchów awangardowych), które dominowały w kinie aż do wybuchu II wojny światowej, opierały się przede wszystkim na takim montażu epickim, zachowującym chronologię zdarzeń, związki przyczynowo-skutkowe między nimi i przejrzystą strukturę czasoprzestrzeni. Już na początku lat dwudziestych niektórzy reżyserzy zaczęli jednak realizować filmy na podstawie odmiennych koncepcji montażu, korzystając z jego ogromnych możliwości kreacyjnych.

Entuzjastą montażu skojarzeniowego, który Kuleszow i Pudowkin akceptowali tylko wtedy, gdy nie rozbijał akcji filmu i nie rozpraszał zbyt mocno uwagi widzów,



był Dziga Wiertow, inicjator i współtwórca nowej odmiany dokumentalnego kina kreacyjnego, tzw. kino-oka. W manifestie pt. *Kinoki. Piereworot*, opublikowanym przez niego w 1923 roku, pojawiły się m.in. następujące hasła: „Precz z 16 klatkami na sekundę!”, „Nie naśladowcie oczu!”, „Elektryczny młodzieniec!”, „Rozszczepianie i scalanie zjawisk wzrokowych” oraz „Montaż w czasie i przestrzeni”. Za pomocą takiej osobliwej retoryki wyrażał twórca wiarę w absolutną elastyczność świata ekranowego i zachwycał się swobodą kinematograficznej konstrukcji montażowej. Swoje stanowisko uzasadniał doskonałą sprawnością techniczną kamery, która „percypuje” świat lepiej niż ludzkie oko, a ponadto można ją udoskonalać oraz unowocześniać bez końca. Wiertow zachęcał reżyserów do opracowywania „systemów pozornych nieprawidłowości”, które miały uwalniać kamerę od reguł ludzkiego widzenia, jak też od dotychczasowych parametrów technicznych oraz zmuszać ją, „by pracowała w odwrotnym kierunku”, stwarzała człowieka-maszynę, doskonalszego niż potomkowie Adama i Ewy, a zarazem umożliwiała przedstawienie na ekranie każdego tematu politycznego, ekonomicznego i „jakiegokolwiek innego”. „Jestem kino-okiem – pisał Wiertow o sobie. Jednemu [człowiekowi – T. M.] zabieram najręczniejsze i najsilniejsze ręce, drugiemu – najzgrabniejsze i najszybsze nogi, trzeciemu – najpiękniejszą i najbardziej wyrazistą głowę, a potem, przy pomocy montażu, tworzę nowego, doskonałego człowieka”, ponieważ „Wszystko polega [w kinie – T. M.] na takim lub innym zestawieniu momentów wzrokowych, wszystko polega na interwałach” (KP, s. 20–21).

Wiertow lapidarnie i bez cienia wątpliwości określał film słowami: „montażowe widzę”, a więc wskazywał na dominującą w kinie rolę instancji autorskiej (zob. AUTOR). Jednocześnie wszak z pełnym przekonaniem twierdził, że samo życie jest najlepszym „tworzywem dla konstrukcji montażowej”, i pomniejszał kulturową oraz artystyczną rangę kina fabularnego, nawołując kolegów do realizacji przede wszystkim kronik filmowych (*O znaczeniu kinematografiji niechudożestwiennej*, 1923). Dokonane przez niego rozróżnienia rodzajowo-gatunkowe nie opierały się na kryteriach genologicznych, ponieważ inspiracje do swoich rozważań czerpał prawie wyłącznie z ideologii marksistowsko-leninowskiej (zob. GATUNEK). Twórca **Historii wojny domowej** (1922), **Kalendarza filmowego** (1925), **Człowieka z kamerą** (1925) i **Trzech pieśni o Leninie** (1934) naiwnie wierzył w to, że kinematograf, który będzie przede wszystkim instrumentem służącym do uprawiania rewolucyjnej propagandy, ukaże masowej widowni „obiektywną prawdę” o świecie (oczywiście, rozumianą w kategoriach walki klasowej i zgodnie z leninowską teorią odbicia). W rzeczywistości, namawiając artystów, aby z futurystycznym rozmachem walczyli o swoją twórczą wolność, która właściwie miała polegać na nakładaniu na siebie realistycznych obrazów oraz poddawaniu ich improwizacyjnemu opracowaniu w czasie cięcia i sklejania kadrów, ograniczał ich swobodę. Wielokrotnie przecież powtarzał, że fantastyka nie jest domeną kina, a reżyserzy powinni własną zdolność fantazjowania trzymać w ryzach „rewolucyjnego myślenia”.

Wiertow rozwijał swoje myśli w sposób bardzo meandryczny i tendencyjny, a jego komunistyczna frazeologia zacierała logikę wywodów. Nawet dzisiejsi komentatorzy jego prac z trudem wydobywają z nich wątki nowatorskie i oryginalne z estetycznego punktu widzenia. Podobne bariery przeszkadzają również współczesnym badaczom w dokonaniu naukowej reinterpretacji dorobku teoretycznego pozostałych radzieckich twórców teorii montażu. Zajmowali się oni bowiem tą problematyką, pozostając pod silnym wpływem ówczesnych wydarzeń politycznych.

Wiertow zapoczątkował jednak nowy sposób myślenia o kinie dokumentalnym, ponieważ wskazał na tkwiący w nim ogromny potencjał kreatywny, a stworzona przez niego „teoria interwałów”, opisana w całości dopiero w 1929 roku (*Ot „kino-głaza” k „radiogłazu”. Iz bukvara kinokow*), w następnych dziesięcioleciach inspirowała wielu zwolenników sztuki zaangażowanej do eksperymentów filmowych (stała się ona szczególnie popularna we Francji na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych). Wizualne interwały traktował Wiertow jako wzajemne ruchy między kadrami, do których zaliczał przede wszystkim stosunek planów, kątów widzenia, ruchów wewnątrzkadrowych, światłocienia i szybkości zdjęć. Takie powiązania bowiem najlepiej określały układ ujęć, kolejność następowania po sobie poszczególnych sekwencji i długość każdego ujęcia (w metrach i kłatkach taśmy), czyli czas wyświetlania filmu. Ale pożądaný efekt osiągał tylko ten reżyser, który potrafił wydobyć rytm z – używając jego słów – „montażowej bitwy”, jaka toczy się między ruchomymi obrazami.

Radziecki twórca pragnął uczyć swoich kolegów „pisaní” filmu za pomocą kadrów i przedstawiał kurs czynności montażowych jako proces realizowany:

- w czasie wyboru tematu, gdy na podstawie obserwacji, lektury i kwerendy badawczej selekcjonuje się materiał informacyjny,
- w trakcie pracy na planie zdjęciowym, gdy elementy tematyczne konfrontowane są z percepcyjnymi możliwościami ludzkiego oka, a zwłaszcza z okiem kamery,
- i w okresie przetasowywania obrazów na stole montażowym, gdy łączone są (podsumowywane, przeliczane, mnożone, dzielone i wyjmowane przed nawias) kadry jednego rodzaju, tworzące wizualne, zrytmizowane wzory, które powinny stać się „stykami treściowymi”.

Nad różnymi rodzajami skojarzeniowych technik łączenia scen, ale w filmie fabularnym, zastanawiał się w tym czasie Siergiej Eisenstein. Pracował on wówczas w teatrze i tam odkrył podstawowe reguły montażu emocjonalnego, które opierały się na osiągnięciu napięcia i zagęszczeniu ekspresji artystycznej w ścisłym związku z reakcjami widowni. Dokonana przez niego próba ideowej aktualizacji tradycyjnie napisanego dramatu, jakim był *Mędrzec* Aleksandra Ostrowskiego, zakończyła się narodzinami teorii montażu atrakcji, która akcentowała psychofizjologiczne determinanty oddziaływania sztuki na człowieka i przypominała „teorię bodźców artystycznych” Iwana Pawłowa, nie znaną jednak jeszcze wtedy reżyserowi (*Montaż atrakcjonow*, 1923). Atrakcjon określał Eisenstein jako „każdy agresywny moment teatru, czyli każdy jego element poddający odbiorcę oddziaływaniu zmysłowemu

lub psychologicznemu, sprawdzony doświadczalnie i mający z matematyczną dokładnością wywoływać emocjonalne wstrząsy receptora. Ich suma warunkuje możliwość percepcji ideowej strony widowiska.” (WP, s. 270). Montaż atrakcji stanowił pierwszy etap w narodzinach Eisensteinowskiej „estetyki operacyjnej” i zanim został wzbogacony w kolejne techniki montażowego myślenia i działania, stał się źródłem filmowej symboliki **Strajku** (1925), która miała porażać i hipnotyzować widzów kinowych. Z takim zaczysem teatralnego doświadczenia przyszedł twórca na plan zdjęciowy, na którym zamierzał wyzyskać różne triki do przekształcania konkretnych obrazów ekranowych w pojęcia. Niewątpliwie miał talent i intuicję wytrawnego montażysty, o czym mogli się już przekonać widzowie, którzy obejrżeli jego (i Esfiry Szub) przeróbkę **Doktora Mabuse** (1924), filmu zrealizowanego w Niemczech przez Fritza Langa w 1922 roku.

Gdy **Strajk** pojawił się na ekranach kin, reżyser opracowywał już nowe aspekty teorii montażu, o czym świadczą m.in. jego prasowe polemiki z Balázsem, w których dowodził, że „Béla zapomina o nożycach” (*O pozycji Béla Balázsa*, 1926; *Béla zabywalet nożnicy*, 1926), i wykorzystał swoje pomysły w czasie realizacji **Pancernika Potiomkina** (1925), a także w przygotowaniach do realizacji następnych filmów (**Października**, 1927 i **Starego i nowego**, 1929). W licznych artykułach uzasadniał, że przerywanie monotonii odbioru utworu ekranowego i ożywienie jego dramaturgii można osiągnąć nie tylko za pomocą atrakcyjnych kulminacji, ale również dzięki łączeniu kadrów na podstawie innych zasad. Zręby swojej strukturalnej koncepcji montażu opublikował jednak dopiero w 1929 roku. Wcześniej najważniejsze tezy przedstawiał w artykułach, a poszczególne metody skojarzeniowych połączeń stosował w praktyce.

Eisenstein traktował myślenie montażowe jako „aksjomat”, wobec którego żaden reżyser nie może pozostać obojętnym, ponieważ w inny sposób nie rozwiąże problemów związanych ze specyfiką kina, która ma źródło w konfliktach między jej wszystkimi składnikami. W szkicu zatytułowanym *Pierspektiwy* (1929) pisał: „Nie ma sztuki poza konfliktem” – i przekonywał, że tylko synteza filmu emocjonalnego, dokumentalnego i absolutnego położy kres rozdzwiałom między „językiem logiki” a „językiem obrazów”. Kadry, które nazywał komórkami montażu, zalecał zderzać ze sobą tak, aby układały się w szeregi wyrażające ludzkie myśli na zasadzie podobnej do tworzenia znaczeń za pomocą hieroglifów (*Za kadrom*, 1929). Z tego powodu podważał cenioną przez Kuleszowa epicką zasadę rozwijania myśli za pomocą zestawiania ze sobą elementów wynikających z kolejnych ujęć. Wyrażane w ten sposób myśli wydawały mu się mało atrakcyjne pod względem ekspresyjnym i znaczeniowo ubogie.

O zastępowaniu narracji epickiej technikami poetyckiego obrazowania pisał Eisenstein w artykule pt. *Kino czetyrioch izmierieniji* (1929), w którym dokonał podsumowania swoich dotychczasowych eksperymentów i rozważań na temat montażu. Za najbardziej ortodoksyjną metodę łączenia różnych elementów filmu uznał montaż według zasady dominanty, czyli według dominujących w kadrach

takich cech, jak tempo, kierunek ruchu, czas trwania (metraż), ten sam rodzaj planów. Taki sposób montowania obrazów umożliwiał redukcję związków wewnątrz- i zewnątrzfilmowych oraz zastępowanie ich tzw. frazami-wskazówkami, czyli zespołami ujęć pełniących funkcje sygnałów znaczeniowych i wskazujących kierunek „czytania”. Montaż według zasady dominandy był dojrzalszą pod względem artystycznym odmianą metody polegającej na łączeniu atrakcyjnych. Eisenstein nadal poszukiwał jednak takich nowych środków wyrazu, które pozwalałyby nie tylko na wywoływanie w widzach nastrojów melodyjno-emocjonalnych, ale umożliwiałyby również twórcom ingerowanie bezpośrednio w sferę ich fizjologicznego postrzegania.

Za jeszcze bliższy naturze kinematografu uznał twórca **Pancernika Potiomkina** montaż według zasady nadtonu, czyli taką metodę zestawiania ujęć, która przewyższała monotonię wszystkich rodzajów montażu metrycznego (opartego na schematach długości fraz), rytmicznego (uwzględniającego – dodatkowo w porównaniu z poprzednim – treści ruchomych obrazów) i tonicznego (wzbogacającego obydwie wcześniej wymienione techniki dominantami emocjonalnymi). Jego zdaniem na tym etapie rozwoju montażu reżyser mógł już dyskutować sumę wszystkich bodźców zawartych w serii ujęć, ale w praktyce zestawianie ze sobą różnych „linii współbrzmiających w głównej tonacji frazy”, które powinno się zakończyć wzajemnymi konfliktami między właściwościami rozmaitych rytmów, było bardzo trudne do zrealizowania. Opierało się bowiem na dysonansach, a te każdy człowiek odczuwa trochę inaczej. Eisenstein zdawał sobie z tego sprawę i dlatego opisując strukturalną koncepcję montażu – ewoluującą od atrakcyjnych przez dominandy i nadtony w stronę teorii „struktury-formy”, czyli idei zrealizowania dzieła, które byłoby zamkniętą i organiczną całością – traktował się wszystkich konfliktowych stosunków formalnych (zderzeń, napięć ideowych i odczuć emocjonalnych) jako skomplikowany i unowocześniony układ klasycznych wzorców idealnych, takich jak symetria, harmonia czy perspektywa. Mimo analogii do sztuk tradycyjnych Eisenstein tworzył jednak podstawy nowej teorii kina abstrakcyjnego, co w pełni potwierdziła sformułowana przez niego w następnych latach koncepcja montażu polifonicznego. Był przekonany o tym, że można zrealizować film, „w którym ujęcia łączone są nie na zasadzie jakiejś jednej wspólnej cechy, na przykład ruchu, światła, rozwoju akcji itp., ale w którym poprzez serię ujęć płynie równoczesny ruch szeregu linii. Z tym jednak, że każda z tych linii posiada swój własny tok kompozycyjny nierozzerwalnie związany z ogólnym tokiem kompozycyjnym całości.” (*Wiertikalnyj montaż*, 1940, s. 341).

Pudowkin i zwolennicy kina narracyjnego, które przede wszystkim „opisuje” rzeczywistość, zdecydowanie przeciwstawiali się tak rozumianemu kracjonizmowi. W ich przekonaniu siłą Siódmej Sztuki jest jej zdolność do artystycznego konkretyzowania na ekranie fragmentów samej rzeczywistości, która dzięki synchronizacji obrazów wydaje się widzom zupełnie oczywista, a więc również zrozumiała. Eisenstein pomniejszał oczywiście znaczenie reprodukcyjnego charakteru obrazów fil-

mowych. Pisał przecież o „ekspresji konkretności”, jaką dysponuje kino przede wszystkim dzięki temu, że reżyserzy stosują kontrapunkty wizualne, czyli przeciwstawiają sobie różne elementy w jednym kadrze, w serii ujęć i w całym utworze po to, aby osiągnąć jakiś nadton, dotrzeć do głębszej warstwy znaczeń i zasugerować coś, co jest niedostrzegalne gołym okiem. Obydwie orientacje teoretyczne znajdowały oparcie w praktyce twórczej i ostro ścierały się aż do 1928 roku, do końca epoki kina niemego. W czasie przełomu dźwiękowego dotychczasowi adwersarze nawiązali ze sobą, ale tylko na krótko, nic porozumienia i korzystali ze swoich różnych doświadczeń w posługiwaniu się montażem poziomym (zwanym często horyzontalnym), który polegał na łączeniu „niemych obrazów”, zajęli wspólne stanowisko wobec tego wynalazku.

Pierwsze filmy dźwiękowe powstały w Związku Radzieckim dopiero w latach trzydziestych, ale już w 1928 roku Eisenstein, Pudowkin i Grigorij Aleksandrow opublikowali na łamach „Sowieckiego ekranu” oświadczenie pt. *Buduszczeje zwukowej filmy*, w którym uznali nowy techniczny środek wyrazu za czynnik wzmacniająca i wzbogacająca montażowe metody oddziaływania kina na widzów. Wyrazili również przekonanie, że przyspieszy on proces szybkiego wznoszenia się kina na najwyższe wyżyny sztuki. W przeciwieństwie do wielu wybitnych reżyserów, którzy z niechęcią odnosili się do obrazów dźwiękowych, przepowiadali oni X muzie świetlaną przyszłość, pod jednym wszakże warunkiem – że warstwa akustyczna nie będzie wzmacniała tylko naturalistycznego charakteru przedstawienia ekranowego. Duże nadzieje pokładali w rozwijaniu różnych form kontrapunktu wizualno-dźwiękowego, czyli umotywowanej względami artystycznymi lub ideologicznymi asynchronizacji, ponieważ – ich zdaniem – celowe przeciwstawianie efektów sonorystycznych treściom wizualnym nie zniszczy kultury montażu, ale przeciwnie – stanie się okazją do doskonalenia metod służących wywoływaniu wrażeń estetycznych i sugestii oraz jeszcze głębszych, niż dotąd osiągnęte, doznań emocjonalnych.

*Oświadczenie* stanowiło wstęp do teorii montażu pionowego (zwanego również montażem wertykalnym), która z dużym rozmachem rozwijała się w Związku Radzieckim w latach trzydziestych i czterdziestych. Eisenstein uwzględniał już dźwięk w swoich pierwszych artykułach poświęconych montażowi intelektualnemu, który był logicznym następstwem rozbudowywania i poszerzania wcześniej wypracowanych przez niego metod kojarzenia różnych rytmów wizualnych. W szkicu zatytułowanym „*Nasz Oktiabr*”. *Po tu storonu igrowoj i nieigrowoj* (1928) pisał jeszcze tylko o rozrzuconych kadrach, które „jak kostki na liczydło, wystukujące pauzy pomiędzy patetycznymi napisami [...], przekoczowały z maniery filmowej w bezpośrednie sąsiedztwo nut filmu »absolutnego« [...] w postaci poligamii manier, stylów i gatunków, wywracającej do góry nogami pojęcie gatunku” (WP, s. 468). W jednej z kolejnych publikacji Eisenstein skoncentrował już jednak uwagę na nieoczekiwanym styku, jaki dostrzegał między japońskim teatrem Kabuki i filmem dźwiękowym, ponieważ w jednej i drugiej sztuce można doznawać niezwykłych przeżyć, można – jak pisał – „zobaczyć dźwięk” i „usłyszeć światło” (*Niezdannyj sryk*, 1928).

Szczegółowo swoją koncepcję kina intelektualnego wyłożył twórca **Października** w artykule pt. *I–A–28 (Intelektualny atrakcjon 1928 goda, 1928)* oraz w ostatniej części *Kina czetyrioch izmierieniji* (1929). Tematem jego zainteresowań stał się wówczas nadton wyższego rzędu, powstający w rezultacie konfliktów, jakie zachodzą między skonkretyzowanymi wyglądami obiektów, ludzi i zjawisk przedstawianych na ekranie a ich wyobrażonymi formami istnienia, pojawiającymi się w procesie percepcji, który może i powinien się opierać na myśleniu pojęciowym. Na przykład, zestawiając ze sobą kadry przedstawiające wodę i oczy, artysta może sugerować widzom, jaki jest wewnętrzny stan bohaterki, możliwy do wyrażenia za pomocą takich słów, jak „smutek”, „płacz” lub „cierpienie”. Zasadę montażu intelektualnego wyjaśniał Eisenstein za pomocą niezwykle wymownego porównania filmu z pismem hieroglificznym, pisząc m.in.: „[...] obraz wody i obraz oka oznaczają »płacz«, obraz ucha obok obraz drzwi – »słuchanie«, pies plus usta – »szczenie«, usta plus dziecko – »krzyk«, usta plus ptak – »śpiew«, nóż i serce – »smutek« itd. I to jest właśnie montaż! Tak, to właśnie robimy w filmie, wiążąc plany, które są przecież opisowe, jednoznaczne i treściowo neutralne, w konteksty i układy o treści intelektualnej.” (WP, s. 301). Eisenstein wierzył w to, że „Film jest zdolny, a więc w konsekwencji i zobowiązany jasno i wyraźnie do oddawania na ekranie dialektyki istoty dyskusji ideologicznych w czystej postaci. Nie uciekając się do pośrednictwa fabuły, tematu czy też żywego człowieka [...], ale wykładając całe systemy, jak również systemy i pojęcia.” (*Pierspiektiwy*, 1929, s. 305). Bez zbytecznego zdziwienia należy więc odnotować fakt, że przygotowywał się on do realizacji ekranowej wersji **Kapitału** Karola Marksa. Takiego filmu nigdy nie nakręcił, m.in. dlatego, że kino intelektualne zdecydowanie rozmijało się wtedy z potrzebami i oczekiwaniami przeciętnych widzów.

Eisenstein nieustannie poprawiał, rozbudowywał i unowocześniał swoją wizję kina i dlatego w jego tekstach, jak w soczewce, skupiały się również najważniejsze wątki teorii montażu pionowego (*Montaż 1939*, 1939; *Wiertikalnyj montaż*, w 1940 roku opublikował pod tym tytułem dwa artykuły, a w 1941 jeden). Szczególnie mocno podkreślał, że między montażem poziomym i pionowym nie ma zasadniczej różnicy, ponieważ obydwa służą do tworzenia jednego obrazu filmowego, który oddziałuje na wszystkie ludzkie zmysły. Wiele miejsca poświęcił w swoich rozważaniach poszukiwaniu czynników współmierności obrazów i dźwięków, a także określeniu możliwych w tym zakresie wskaźników, jednostek miary, sposobów i metod. Wyróżnił „synchronizację realistyczną” (metryczną, rytmiczną, melodyjną i tonalną), panującą między wizualną warstwą dzieła i muzyką, a opierającą się na wspólnej „barwie” i podobnych stanach emocjonalnych, oraz „synchronizację ekspresyjną”, służącą do świadomego oddzielania od siebie elementów formy i treści. Najbardziej fascynował go oczywiście ambiwalentny charakter znaczeń, jakie może nadawać reżyser obrazom wizualno-dźwiękowym. Uważał, że z tej właściwości kina korzystają tylko ci artyści, którzy mają zdolność „widzenia dźwięków w kolorach” i „słyszenia barw w dźwiękach”, ponieważ w kinie większą rolę niż ab-

solutne odpowiedniki odgrywają właściwości plastyczne tworzywa i konkretne uczucia człowieka, które są uwarunkowane tematem utworu.

Eisenstein nigdy nie zmienił swojego stanowiska w sprawie montażu logicznego, który doceniał, ale sytuował na najniższym szczeblu kultury montażu. Wynikało to z jego przekonania, że tok narracji filmowej powinien reżyser ujmować w sposób maksymalnie afektywny, ponieważ zawsze zestawianie ze sobą dwóch kadrów prowadzi do powstania pojęcia, które nabiera nowych cech. Było to spostrzeżenie kontrowersyjne, ale również cenne i poznawczo bardzo płodne nie tylko dla kina kreatywnego, ponieważ utrwaliło w teorii oraz w świadomości twórców i widzów imperatyw myślenia o montażu filmowym jako o zasadzie artystycznego tworzenia, która znacznie wykraczała poza ramy zagadnienia związanego bezpośrednio ze sklejaniem odcinków taśmy.

Z doświadczeń futuryzmu i „kina rewolucyjnego” wiele inspiracji czerpali przedstawiciele rosyjskiej szkoły formalnej, którzy podobnie jak zdecydowana większość ówczesnych twórców zafascynowanych montażem sytuowali się w opozycji wobec pozytywistycznej tradycji sztuki. Swoją uwagę skupiali na specyficznych właściwościach języków artystycznych, a przede wszystkim na chwytach decydujących o odrębności każdej dziedziny twórczości oraz na psychologicznych podstawach komunikacji językowej. Kinematograf znalazł się w zakresie ich zainteresowań dlatego, że posługiwał się szczególnymi znakami umownymi, które trudno zdefiniować, ponieważ ich podstawa semantyczna ma swoje źródło w życiu codziennym i w wiedzy potocznej, ale które często osiągają wyżyny sztuki, przybierają wyrafinowane formy i jednocześnie są zrozumiałe dla masowej widowni.

Borys Eichenbaum traktował montaż jako swoisty system reguł składniowych języka filmowego i analizował go w dwóch aspektach: z perspektywy twórcy, nadającego wypowiedzi ekranowej określony styl (zob. STYL), oraz z perspektywy widza, zmuszonego w procesie percepcji do wykonywania złożonej pracy umysłowej, nazywanej przez niego mową wewnętrzną (*Problemy kinostilistiki*, 1926). W ekranowym strumieniu obrazów wyróżniał dwa rodzaje najmniejszych cząstek znaczeniowych: kadr fotograficzny, czyli dynamiczny plan, dostrzegalny tylko na taśmie filmowej, i kadr montażowy, stanowiący podstawę artykulacji filmowej (tzw. „litera montażu”). Łączenie kadrów staje się czynnością twórczą tylko wtedy, gdy dzięki niemu powstają – dające się wyodrębnić z całości utworu – podstawowe jednostki znaczenia, czyli frazy. Jego zdaniem frazy mogą mieć charakter regresywny, np. wtedy, gdy rozumie się sens zawarty w detalach dopiero po ujrzeniu planu ogólnego, lub charakter progresywny, wtedy gdy reżyser kieruje uwagę widza za pomocą przejść od planów ogólnych do zbliżeń. Frazy pełnią w montażu funkcje akcentów, które można precyzyjnie wyróżnić w strukturze tematu, fabuły i akcji.

W formalistycznej teorii filmu ważne były zarówno środki frazeologiczne, jakimi dysponuje twórca, ponieważ łącząc kadry, prowadzi on grę z czasem i przestrzenią (którą Eichenbaum porównywał z artykulacją typu lingwistycznego), jak i techniczne metody zestawiania fraz, takie jak kontrast, synchronia, porównanie i asocjacje

innego typu, oparte na motywacjach stylistycznych. Znacznie mniejszą rolę odgrywają motywacje tematyczne, które muszą być całkowicie podporządkowane tempu montażu i konstrukcjom stosunków czasoprzestrzennych. Tempo montażu uwarunkowane jest faktem, że znaczenie kadru środkowego tworzy się pod wpływem ujęcia, które go poprzedza, i ujęcia, które po nim następuje. Różni się więc ono zawsze od tempa akcji, a ich krzyżowanie się decyduje o charakterze czasu filmowego i przestrzeni ekranowej, które nadają kadrom określony odcień znaczeniowy i ujawniają procesualność jego istnienia. Zdaniem Eichenbauma ten złożony proces twórczy pobudza widzów do prowadzenia mowy wewnętrznej, czyli swoistego łączenia w umyśle poszczególnych obrazów ekranowych we frazy i w sekwencje, ale łączenia różniącego się od potocznego myślenia montażowego.

Semantykę pojedynczego kadru od semantyki montażu odróżniał również Jurij Tynianow (*Ob osnovach kino*, 1926). Różnice między nimi ilustrował przykładami mowy wewnętrznej. Pisał np.: „Jeśli po kadrze, w którym widzimy w zbliżeniu człowieka na łące, nastąpi w zbliżeniu kadr świni wędrującej po tej samej łące, to prawo stosunku znaczeniowego między kadrami i prawo pozaprzestrzennego i pozaczasowego sensu zbliżenia zapobiegnie naturalnej motywacji, takiej jak jedność czasowa i przestrzenna spaceru człowieka i świni. Dzięki przyjętej kolejności kadrów nie otrzymamy czasowych i przestrzennych przejść od człowieka do świni, lecz porównanie znaczeniowe: człowiek jest podobny do świni.” (EF, s. 76). Tynianow dostrzegał więc właściwie w kinie tylko jego zdolności intelektualne i w odróżnieniu od Eichenbauma umniejszał funkcje znaczeniowe związków naturalnych, jakie zachodzą między fragmentami fabuły filmu, a nadwartościowywał elementy organizacji stylistycznej utworu, takie jak skróty perspektywiczne i różne rodzaje oświetlenia, a przede wszystkim skokowy charakter przejść między ujęciami. Według niego kadry nigdy „nie rozwiązują się”, ale zmieniają się w wyraźnie wyczuwalnym rytmie, który widz wychwytuje w percepcji, wyodrębniając punkty kulminacyjne zazwyczaj zawarte w krótkich ujęciach. Zgodnie z taką koncepcją montażu, który opiera się na swoistym metrum i jest podobny do rytmu poetyckiego, można więc przyjąć założenie, że widzowie mimo woli mierzą kadry i odkrywają znaczenia obrazów, przechodząc skokowo od jednej jednostki filmu do drugiej.

Konieczność powrotu do tych samych konstrukcji składniowych (tzn. montażowych) w ramach jednego języka artystycznego mocno interesowała również Wiktora Szklowskiego, który w powtarzalności chwytów montażowych, czyli w „rytmicznie zorganizowanej mowie”, doszukiwał się źródeł kina poetyckiego i epickiego (*Poezja i proza w kineematografiji*, 1928). Jednocześnie zdecydowanie podkreślał, że nie istnieje ani czyste kino poetyckie, ani czysty film epicki, ponieważ obraz ekranowy zawsze „prowadzi podwójne życie”. Czasami bardziej ulega „prozie rzeczywistości” i wtedy bliższy jest opisowi literackiemu, ale często zamienia się również w symbol i operuje niedomówieniami – wtedy upodabnia się do obrazu poetyckiego.

Tezy sformułowane przez Szklowskiego, które dotyczyły zacierania się granic między różnymi sztukami, rozwinął na początku lat trzydziestych Jan Mukařovský,



jeden z prekursorów strukturalizmu, który zajmował się głównie przestrzenią i czasem w filmie, a większość swoich hipotez badawczych oparł na radzieckich teoriach montażu (*K estetice filmu*, 1933). Na wielu przykładach analizował zjawisko tzw. przestrzennej sugestywności (danej techniką ujęcia), zwracając przy tym przede wszystkim uwagę na poszerzanie się percypowanej przez widza przestrzeni za pomocą montażu ciętego i pionowego, umożliwiającego zmianę obiektywnego punktu widzenia na subiektywny i oglądanie zdarzeń „od środka”, oraz dzięki synchronicznej i kontrapunktowej „pozaobrazowej lokalizacji dźwięku”. Według niego przestrzeń znaczeniowa powstaje w filmie najczęściej w rezultacie stosowania trzech rodzajów montażu: skoku – czyli zestawienia różnych miejsc akcji, przesunięcia – czyli ściemnienia lub przenikania i przerzutu – czyli w postaci filmowej metafory lub anakolutu (zob. METAFORA). Wszystko zależy od zamysłu i stylu reżysera. Po wynalezieniu dźwięku kino stało się sztuką bardzo wyrafinowaną, ponieważ ograniczona została rola cięcia i w praktyce zaczął dominować trzeci rodzaj montażu, który opiera się na czysto znaczeniowym procesie myślenia o świecie.

Okres, w którym X muza osiągnęła taką estetyczną dojrzałość, zapoczątkowały awangardy. Najbardziej jej artystyczną ewolucję przyspieszył jednak wynalazek dźwięku, na co zwrócił uwagę w jednym ze swoich szkiców przyjaciel Mukařovský'ego, językoznawca Roman Jakobson (*Upadek filmu?*, 1933). Uważał on, że dzięki dźwiękowi powstały nowe możliwości tworzenia filmowej synekdochy, ponieważ można mnożyć metody łączenia ujęć. Zwracał również uwagę na możliwość osiągania podobnych efektów dzięki świadomej niedbałości reżysera (np. Luisa Buñuela jako twórcy **Złotego wieku**, 1930), polegającej na traktowaniu fragmentaryzacji opowiadania filmowego i jego szkicowości fabularnej jako środków formalnych.

Bardziej krytycznie, chociaż z nieskrywaną fascynacją, odnosił się do montażu Walter Benjamin, który traktował go jako zespół technik konstytuujących tzw. iluzyjność drugiego stopnia, czyli artystycznie przetworzoną reprodukcję rzeczywistości (*Kleine Geschichte der Fotografie*, 1931; *Der Autor als Produzent*, 1934; *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit*, 1936). Niemiecki teoretyk znał prace Wiertowa, leningradzkich formalistów (akceptował ich tezę o dwupoziomowości znaczeń filmowych – o ich istnieniu na poziomie kadru i montażu), Eisensteina, także Pudowkina, i poniekąd kontynuował ich myśl, pisząc o metodach zmierzających do ukierunkowywania oraz dynamizowania w obrazach filmowych określonych idei. Twierdził, że nowy, dominujący w kinie lat trzydziestych, rwany rytm fraz montażowych odpowiada żywiołowemu przekazywaniu informacji we współczesnym świecie. Jego zdaniem powiększenie ukazywało na ekranie nowe strukturalne wzory materii, a nie ich cechy rzeczywiste, natomiast zderzanie ze sobą dwóch obrazów kształtuje wrażliwość nowego odbiorcy sztuki, który bombardowany nadmiarem efektów i informacji, przestaje przyswajając dzieła w uroczystym skupieniu. Benjamin zaliczał kino do grona najmłodszych wynalazków modernistycznych, do grupy produktów estetyki technologicznej, która pozbawia sztukę

aurę świętości, i uważał, że właśnie dzięki montażowi nie można kontemplantować filmu, ponieważ zestawienia ruchomych i dźwiękowych obrazów dekoncentrują widza. Działają one na zasadzie zaskoczenia i szoku, co jest w dzisiejszych czasach najbardziej adekwatną do rzeczywistości formą sztuki, ale wbrew temu, co twierdził Eisenstein, nie pobudza do myślenia skojarzeniowego, a nawet wyklucza z procesu odbioru pierwiastek intelektualny.

Bez entuzjazmu, ale również bez pesymistycznego tonu, jaki pobrzmiewał w pracach Benjamina, oceniał dorobek kina opartego na montażu Béla Baláza, który już w swojej książce zatytułowanej *Duch filmu (Der Geist des Films, 1930)* pisał: „Nauczyliśmy się widzieć szybciej.” W *Kulturze filmowej (Filmkultura, 1947)* poświęcił temu zagadnieniu duży rozdział. Z największą aprobatą odnosił się Balázs do montażu nie polegającego na cięciach taśmy. Zaciemnienia, przenikania, rozjaśnienia i panoramy (tym terminem określał wszystkie ruchy kamery) traktował jako ślady obecności w filmie instancji podmiotowej autora, który w ten sposób przerywa ciągłość narracji oraz wyraża swoje myśli i uczucia. Zachowywał również pewną rezerwę do montażu pionowego. W pełni akceptował tylko muzykę i szmery. Słowa uważał za elementy zawsze obce materii filmowej. W swojej ostatniej książce na temat rytmu filmu dźwiękowego, w rozdziale pt. *Montaż*, napisał zaledwie cztery zdania. Przedkładał również montaż wewnątrzkadrowy nad dynamikę montażu ciętego, ale w ostatniej pracy doceniał już dyskretne asocjacje wizualne i poetyckie skojarzenia, ponieważ umożliwiały nadawanie sensu rzeczom, głębsze przeżywanie przez widzów czasu, odczuwanie ciągłości formy i nastroju, wywoływanie i odzwierciedlanie zbitek myślowych oraz wspomnień, tworzenie metafor (również typu literackiego) i alegorii, sygnalizowanie myśli ukrytych oraz nakładanie na siebie ruchów zewnętrznych (fizycznych) i wewnętrznych (emocjonalnych).

Z reguły największymi entuzjastami jawnego i dynamicznego łączenia kadrów byli sami twórcy filmowi, a zwłaszcza przedstawiciele ruchów awangardowych. Na przykład László Moholy-Nagy, niestrudzony eksperymentator, wielokrotnie uzasadniał tezę, wedle której „Film – a zasada montażu w ogólności – stanowi ćwiczenie w błyskawicznej obserwacji symultanicznych bytów we wszystkich dziedzinach kształtowania.” (*Von Material zu Architektur, 1929, s. 135*). Wierzył bowiem w to, że kino jest jedyną sztuką, która potrafi w oderwaniu od doświadczenia społecznego i od uwarunkowań biologicznych wywoływać ogromne, czysto psychologiczne napięcie.

Psychologowie zajmowali jednak w tej sprawie na ogół stanowisko odmienne. Na przykład Rudolf Arnheim interesował się przede wszystkim tym, w jaki sposób obraz reprodukujący rzeczywistość nabiera cech artystycznych, ale wśród swoich kryteriów decydujących o artystyczności nie umieszczał montażu, który był – jego zdaniem – złem koniecznym, wprowadzał do przedstawienia ekranowego obce mu cechy dyskursywności (*Film als Kunst, 1933*). Dyskursywność uważał za formę nierealistyczną, niewizualną, a nawet antywizualną. Artysta powinien organizować materiał, jakiego dostarcza mu otaczający go świat, oddziałując na jego zmysły,

ale porządkowanie tych informacji musi polegać na upraszczaniu form artystycznych tak, aby nie zakłócały złudzenia rzeczywistości. Arnheim nie traktował więc montażu jako podstawowej zasady twórczej i umniejszał wartości estetyczne tych czynności reżysera, które wiązały się z dokonywanymi przezeń subiektywnymi wyborami. Każdy zauważalny przez widza wybór metody technicznej odbiera mu – twierdził – zaufanie do realności świata przedstawionego na ekranie. Akceptował wybór tylko takich środków wyrazu, które wynikały z zasad sformułowanych w ramach psychologii postaci, czyli wybór analogiczny i równoległy do poznania intelektualnego. Właśnie ta teza sytuowała teorię Arnheima w totalnej opozycji do koncepcji Eisensteina, który za pośrednictwem komunikacji filmowej zamierzał kształtować nowe rodzaje poznania intelektualnego.

Podobne poglądy głosił croceanista Carlo Ludovico Ragghianti, mimo że uznawał Siódmą Sztukę za kontynuatorkę malarstwa i innych dziedzin plastyki (*Cinematografo rigoroso*, 1933). Konsekwentnie pomijał zagadnienie montażu, odnotowując jedynie fakt istnienia w kinie systemu językowego, który nie ma charakteru nadrzędnego i absolutnego; jest raczej kategorią operacyjną, swoistym tworem abstrakcyjnym i środkiem realizacji wizji artystycznej. Jego zdaniem montaż jako środek techniczny może czasami stać się na płaszczyźnie estetycznej źródłem inspiracji twórczej, ale nigdy nie decyduje o istocie bytu dzieła sztuki filmowej, ponieważ jego ekspresja jest w dużym stopniu niezależna od żelaznych zasad estetyki i reguł jakiegokolwiek poetyki.

Ze znacznie większą tolerancją odnosili się do montażu kreacyjnego John Grierson i Paul Rotha, angielscy reżyserzy filmów dokumentalnych. Przez pewien czas uprawiali twórczość propagandową i rozumieli, że skuteczne oddziaływanie filmu na widzów jest możliwe dzięki obieraniu określonych strategii perswazyjnych. Grierson (twórca m.in. **Poławiaczy śledzi**, 1929) znał awangardowe eksperymenty reżyserów niemieckich, francuskich, także radzieckich i chociaż zarzucał Wiertowowi, Eisensteinowi i Pudowkinowi, że zbyt mocno związały się z „kinem artystycznym”, że byli próżni w swym estetyzmie, to jednak właśnie swoje *credo* twórcze wyraził w następujących słowach: „Fotografujesz życie w jego kształcie naturalnym, ale przez zestawienie szczegółów tworzysz jego interpretację.” (*First Principles of Documentary*, 1932, s. 148). Natomiast Rotha, który zdobył sławę znacznie później dzięki filmowi **Życie Adolfa Hitlera** (1961), w latach trzydziestych dokonał klasyfikacji wszystkich znanych metod łączenia ujęć i wyróżnił trzy fazy montażu: scenariuszową i scenopisową, zdjęciową oraz czysto techniczną, która polega na kojarzeniu obrazów o różnych długościach, innym naświetleniu i odmiennych ruchach wewnętrznych i zewnętrznych (*The Film Till Now. A Survey of the Cinema*, 1930).

Próbę pogodzenia wszystkich odmiennych stanowisk wobec montażu typowych dla teoretyków X muzy przeprowadzili reprezentanci tzw. szkoły gramatyków (zob. GRAMATYKA), którzy jednakowo traktowali kino kreacyjne i dokumentalne, a także kierunki filmowe nawiązujące do reguł tradycyjnej estetyki oraz zrywające z nią

prawie wszystkie więzy. Idea stworzenia nauki o budowie dzieła ekranowego miała swoje źródło we wcześniejszych teoriach, akcentujących i uzasadniających „językowy” charakter komunikacji filmowej. W ciągu ponad trzydziestu lat przedstawiciele tej orientacji zaproponowali kilkanaście „gramatyk opisowych”, przedstawiających środki wyrazowe zarówno w ujęciu synchronicznym, jak i w perspektywie historycznej. Ich książki stały się podręcznikami reżyserii filmowej, ponieważ zawierały dokładne opisy technik twórczych i reguły ich poprawnego stosowania. Spośród wielu gramatyk, jakie powstały w Europie, największym zainteresowaniem reżyserów cieszyły się prace Raymonda Spottiswoode’a, Renata Maya, Marcela Martina, Karela Rejsza, Jerzego Płażewskiego, Roda Whitakera i Yveline Baticle.

Wysoki poziom świadomości teoretycznej osiągnął Spottiswoode, który dokonał dzieła karkołomnego, a mianowicie syntezy rozbieżnych zasad warsztatowych sformułowanych przez Eisensteina i Arnheima (*A Grammar of the Film*, 1935). Skonstruował tablicę analitycznych struktur filmowych i tablicę efektów syntetyzujących ze sobą różne elementy. Przyjmując założenie, że obraz ekranowy z natury swej jest nieciągły, starał się udowodnić, że właściwie każdy rodzaj montażowego myślenia opiera się na zderzaniu ze sobą różnych komponentów utworu ekranowego, co w rezultacie może dać w obrazie i w warstwie dźwiękowej formę realistyczną (paralelną do rzeczywistości) lub nierealistyczną (przeciwstawną wobec realnego świata). Formy rozpoznaje się po liczbie pozycji kamery, ruchów, oświetleń, technik aktorskich, gry planów i sklejek, barw, dźwięków i zmian czasoprzestrzennego *continuum*. Spottiswoode wyodrębnił wiele rodzajów kontrapunktów i największe nadzieje dotyczące przyszłości Siódmej Sztuki pokładał w nieustannym doskonaleniu i unowocześnianiu montażu skojarzeniowego, ponieważ „Dialektyka, czyli system twierdzenia, negacji i rozwiązywania problemów odgrywa poważną rolę w metodzie artystycznej [...], apeluje do różnych aspektów doświadczenia i wyprowadza zeń filozofię życia” (ZD, s. 258). Podobnie jak Eisenstein, sądził, że zderzanie ze sobą kadrów dostarcza widzom największej satysfakcji estetycznej i intelektualnej, ewokuje bowiem w ich umysłach myśli o tym, czego nie było na ekranie. Myśli te nasuwają się w rezultacie wnioskowania i dotyczą wrażeń oraz pojęć, ale o tym, czy są to właśnie wrażenia lub pojęcia, decyduje reżyser, który posługuje się określonymi regułami łączenia konkretnych treści z długością ujęć.

Bardzo popularnym podręcznikiem do nauki gramatyki „języka filmowego” była książka Renata Maya pt. *Linguaggio del film* (1947), prawie w całości poświęcona teorii montażu, ponieważ jej autor uważał, że wszystkie zagadnienia estetyczne wynikają z czynności łączenia podstawowych jednostek filmu w określonym szyku, w szereg obrazów, które mają wartość logiczną i zawierają jakieś stwierdzenie, mniemanie, przekonanie, przedstawiają całe zdarzenie lub zjawisko albo sugerują jakąś myśl. May dzielił montaż na:

- ciągły – w którym dominują powiększenia, pomniejszenia, kontrplany, przebitki, zestawy obiektywnych i subiektywnych punktów widzenia i symetryczne układy kadrów,

- nieciągły – oparty na ostrych cięciach, przenikaniach, maskach, zdjęciach nakładanych, ściemnieniach, rozjaśnieniach i trikach, szczególnie mocno uwydatniających umowność czasu akcji i przestrzeni ekranowej.

W obydwu typach montażu włoski teoretyk wyodrębnił dwie czynności konkretyzujące świat przedstawiony na ekranie, które dopiero w wyniku ostatecznej syntezy nadają mu pożądane znaczenia:

- pierwsza, zwana montażem wewnątrzkadrowym, polega na wyborze i stosowaniu kątów widzenia kamery, ruchów aparatu, aktorów i tła, rodzajów oświetlenia, trików fotograficznych oraz plastycznej kompozycji przestrzeni,
- druga, zwana zewnętrznym montażem technicznym, ma na celu zagęszczenie ekspresji pojedynczego ujęcia przez jej przesunięcie poza jego granice za pośrednictwem jakiejś aluzji.

W ostatnim rozdziale swojej książki, zatytułowanym *Montaż twórczy*, scharakteryzował May najcenniejszą właściwość montażu artystycznego, za jaką uważał rytm, traktowany jako wypadkowa działań technicznych i momentu kreacyjnego (zob. RYTM). Rytm jest prawem, które odkrywa się ciągle na nowo z powodu nieustannego rozwoju metod i technik montażu, co powoduje, że w praktyce nie można – jego zdaniem – podać stałych reguł decydujących o poprawnej organizacji materiału filmowego. Wyraził jednak własną opinię w tej sprawie, opowiedział się za montażem emocjonalnym, eksponującym jednocześnie następstwo, porządek i „ciężar” wzruszeń, który czasami może się pokrywać z montażem twórczym lub technicznym.

Bardzo bogaty zestaw technik montażowych przedstawił i scharakteryzował również Karel Reisz (*The Technique of Film Editing*, 1955). Jego zdaniem wszystkie formy montażu równoległego, który poszerza sekwencje dramaturgicznej akcji, znalazły zastosowanie w kinie lat pięćdziesiątych w takim samym celu, w jakim stosowali je twórcy już w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku. Chcąc odzwierciedlić ruch i bieg akcji, reżyser musi:

- przedstawić wątek sekwencji, czyli uważać, aby montażem równoległym nie pogmatwać ciągłości filmu,
- różnicować tempo montażu po to, aby osiągnąć zamierzone zmiany napięcia dramatycznego,
- wprowadzić statyczne przebitki uświadamiające istnienie obserwatorów, aby zilustrować upływ czasu między sąsiadującymi ze sobą ujęciami i kształtować emocjonalnie reakcje widza,
- urozmaicić obraz za pomocą częstych przejść do akcji równoległej i zmian punktów widzenia w ujęciach, które ukazują przebieg tej samej akcji.

Oprócz sekwencji akcji ważnymi jednostkami filmu są sekwencje dialogowe, które mają zazwyczaj charakter statyczny (ważne jest bowiem, co bohaterowie mówią, a nie co robią) i dopiero montaż (np. wyodrębnienie postaci za pomocą zbliżenia, określenie czasu trwania jej reakcji lub przesunięcie dialogu do innego obrazu) wprowadza do niego dynamikę. Najprostsza zasada montażowa rozwiązu-

jąca problem scen dialogowych polega na przedstawieniu planu ogólnego i zmieniających się planów bliższych. Znacznie ciekawsze efekty daje pozorne odwracanie zdarzeń oparte na obserwowaniu bohaterów reagujących na rozwój sytuacji dramatycznej i eksponowaniu momentów poprzedzających wygłaszanie tekstów przez aktorów i bezpośrednio po nim następujących, jako że stanowią one istotną część interpretacji kwestii. Szczególną inwencją musi się wykazać montażysta, łącząc sekwencje komediowe z pozostałymi fragmentami akcji, ponieważ najczęściej wywołują one właściwą reakcję dzięki wydobywaniu ich z kontekstu i umieszczeniu ich w nieoczekiwanym miejscu akcji. Tak zwane żarty montażowe wywołują zwykle zaskoczenie lub poczucie absurdu i mają wpływ na odbiór całego filmu. O charakterze dzieła decydują również sekwencje montażowe, czyli krótkie sekwencje o charakterze impresyjnym, złożone z nie powiązanych ze sobą obrazów, przenikań, zdjęć nakładanych lub roletek. Najczęściej przedstawiają one szereg faktów o niewielkim znaczeniu emocjonalnym, ale są niezbędne do zrelacjonowania akcji. Różnica między montażem różnych sekwencji w filmie fabularnym a w reportażu dokumentalnym jest niewielka i dotyczy raczej ogólnej atmosfery utworu niż doboru treści. Celem reportażu jest bowiem przekazanie prawdziwych zdarzeń w udramatyzowanej postaci: „[...] biegiełość reżysera filmów dokumentalnych to przede wszystkim biegiełość reżysera-montażysty. Musi on umieć przekazać najdrobniejsze odcienie znaczeniowe przez twórcze wykorzystanie dźwięku i zapewnienie płynności skojarzeniom ujęć; nie ma bowiem aktorów, którzy mogliby mu to ułatwić. Proces montażu musi się rozpocząć na długo przed faktycznym przekazaniem materiału do montaźowni.” (TM, s. 114). Dokument staje się gatunkiem artystycznym wtedy, gdy nie ogranicza się do powierzchownej obserwacji, ale ma charakter impresji, pokazuje sens emocjonalny i istotną treść poruszanych tematów. Dzięki Eisensteinowskim koncepcjom montażu skojarzeniowego (tzw. montaż idei) dobrze rozwija się w kinie dokumentalny film problemowy. Reisz scharakteryzował również montaż w filmach oświatowych (który służy głównie płynności prezentacji), kronikach (wydobywa pointy) i w utworach eksperymentalnych, zwanych filmami montażowymi (nadawanie nowych sensów materiałowi zdjęciowemu nakreślonym wcześniej przez innych twórców).

Reisz wyróżnił następujące zasady montażu obrazów:

- budowa przejrzystej ciągłości filmowej, czyli płynność (polegająca na zestawianiu następujących po sobie ujęć akcji, określaniu rozpiętości zmian w wielkości i kącie widzenia obrazu, utrzymywaniu poczucia kierunku ruchu akcji i znaczeń, zachowaniu przejrzystej ciągłości topograficznej sytuacji aktorów i tła, dopasowywaniu do siebie tonacji zdjęć i pokrywaniu dźwiękiem przejścia w obrazie),
- ustalanie długości ujęć,
- zmienianie tempa montażu wytwarzające rytm,
- wybór planów, szczególnie ważny w tzw. kinie czystym (abstrakcyjnym).

Montaż dźwięku polega z kolei na:

- wyborze tych dźwięków, które mają jakieś szczególne znaczenie,

- analizie opracowania dźwiękowego (charakterystyce poszczególnych dźwięków),
- połączeniu warstwy dźwiękowej z obrazową, dopuszczającym szerokie możliwości eksperymentowania.

Mocno rozbudowaną koncepcję gramatyki, uwzględniającą najnowsze osiągnięcia artystyczne kina powojennego, przedstawił również Jerzy Płazewski w swoim *Języku filmu* (1961). Najwięcej uwagi poświęcił on estetycznym funkcjom montażu i trzem zespołom problemów. Pierwszy dotyczył montażu dramaturgicznego, który ma trzy, równorzędnie traktowane w praktyce odmiany:

- linearną, zapewniającą opowieści ekranowej maksymalną przejrzystość lub sugestywną konstrukcję dzięki podporządkowaniu akcji chronologii,
- synchroniczną, polegającą na zazębianiu się akcji równoległych,
- retrospektywną, opartą na łączeniu ujęć odsyłających do czasu teraźniejszego z kadrami ewokującymi przeszłość.

Drugi dotyczył montażu skojarzeniowego, który ma charakter kreacyjny, stwarza zupełnie nową, umowną przestrzeń ekranową, i charakter polifoniczny, ponieważ burzy akcję dzięki zestawieniom serii krótkich, oderwanych od siebie ujęć lub dzięki dominującym w nim analogiom (co zmusza widzów do wysiłku intelektualnego), antytezom (przeciwstawieniom wywołującym zaskoczenie albo szok) lub leitmotiwom (opóźniającym rozwój akcji filmu przez powrót do tych samych tematów).

Szczegółowo przedstawił Płazewski ewolucję języka filmowego w związku z wieloma odkryciami w zakresie udźwiękowiania obrazów ekranowych. Według niego w montażu pionowym obowiązują wszystkie podstawowe techniki, jakie wypracowali artyści w okresie kina niemego (a więc nakładanie dźwięków na zasadzie analogii do nakładanych zdjęć, łączenie obu warstw z uwzględnieniem równoległości akcji lub retrospekcji oraz za pomocą antytez i leitmotivów, a także przenikania się elementów różnych tworzyw i swoistego „zaciemnienia” w sytuacjach przedstawiających nieruchomiejące postacie, którym towarzyszy zamierająca melodia). Po omówieniu dramaturgicznych, narracyjnych, znaczeniowych, symbolicznych i emocjonalnych funkcji montażu synchronicznego autor wskazywał na duże możliwości ekspresyjne wynikające z zastosowania technik asynchronicznych, takich jak kontrapunkt naturalny (dźwięki pochodzące z naturalnego źródła, które czasami jest pokazane na ekranie), kontrapunkt materialny (nie pokazuje się na ekranie źródła dźwięków), kontrapunkt asocjacji (dźwięki sugerują lub wywołują określone skojarzenia) i kontrapunkt antytezy (dźwięki sugerują lub wywołują stany emocjonalne).

Szczegółowy opis metod montażu, ale uwzględniający również dokonania artystyczne kina z lat sześćdziesiątych zawierała książka Kennetha H. Robertsa i Wina Sharplesa jr, pt. *A Primer for Film-Making* (1971). Lektura prac, które zawierają coraz bardziej uszczegółowione typologie i klasyfikacje opatrzone bogatymi komentarzami przez twórców gramatyk, podsuwa myśl o tym, że pod koniec lat pięćdziesiątych kino osiągnęło punkt graniczny, że dysponowało wtedy takim bogatym arsenałem technik i metod montażu oraz innych środków wyrazu, który umożliwiał

reżyserom przedstawianie na ekranie wszystkich ludzkich problemów, przeżyć, myśli. I rzeczywiście, artyści filmowi z łatwością zaspokajali wówczas większość potrzeb i oczekiwań widzów. Nie ulega jednak wątpliwości, że na całym świecie kinomani z największym upodobaniem oglądali filmy amerykańskie, oparte na konwencjach gatunkowych uwzględniających kompromis między montażem kreatywnym i metodami łączenia obrazów, gwarantującymi również wielorakie związki świata ekranowego z życiem codziennym. Rozwój dokumentalnego kina propagandowego w czasie II wojny światowej i w latach następnych, narodziny telewizji oraz aktualne wydarzenia polityczne spowodowały, że Siódma Sztuka znalazła się pod koniec lat pięćdziesiątych w nowej sytuacji, o czym świadczyły m.in. ostre wystąpienia niektórych krytyków i teoretyków przeciwko kinu kreatywnemu. Ich poglądy podzielała również duża grupa reżyserów filmowych. Na przykład, Roberto Rossellini, jeden z czołowych przedstawicieli włoskiego neorealizmu, głoszącego hasło „nagiej prawdy codzienności”, pisał w 1959 roku na łamach kwietniowego numeru paryskiego pisma „Cahiers du Cinéma”, że montaż rozumiany jako swoisty język, który stał się instrumentem powszechnej manipulacji, nie jest już istotny, ponieważ w świadomości zbiorowej ważniejsze niż obrazy stały się idee formułowane na podstawie dokładnej obserwacji rzeczywistości.

Jednym z największych przeciwników montażu jawnego był André Bazin, który cenił reżyserów wierzących w rzeczywistość, natomiast mocno krytykował artystów wierzących w obraz, ponieważ – jego zdaniem – ignorowali oni naturalną dyspozycję kina do odzwierciedlenia życia codziennego i zaniechali poszukiwania prawdy (*Ontologie de l'image photographique*, 1945; *L'Evolution du langage cinématographique*, 1958). Tego przeciwstawienia dokonał na podstawie analizy dorobku kina z lat 1920–1940, czyli okresu, cechującego się gwałtownym rozwojem montażu, który uczynił z reprodukcji akt wtórny wobec kreacji. Bazin próbował stworzyć model filmu totalnego, który opierałby się na organizacji plastycznej obrazu i montażu, ale w sposób eliminujący z zewnętrznego wyglądu ekranowej manifestacji świata wszelkie dwuznaczności. Plastyczność pojmował bardzo oryginalnie, nie dotyczyła ona bowiem ekspresji, lecz obrazu samodzielnie ujawniającego swój sens. Odrzucał montaż fragmentaryzujący przestrzeń, wywołujący nieostrość przedstawienia oraz przyspieszony ruch akcji i koncentrował uwagę tylko na izolowanym ujęciu, funkcjonującym niezależnie od kontekstu kadrów z nim sąsiadujących. Twierdził, że jedynym rodzajem montażu gwarantującym najpełniejszy zapis realności było płynne łączenie elementów wewnątrz ujęcia, a zwłaszcza inscenizacja w głąb przestrzeni ekranowej.

Bazin prezentował swoją koncepcję za pośrednictwem analizy konkretnych scen filmowych, zrealizowanych za pomocą obiektywu, umożliwiającego przedstawianie wielu planów z jednakową ostrością. Często powoływał się na pozbawione cięć długie sceny z *Obywatela Kane'a* (1941) O. Wellesa, które ukazywały w sposób czytelny skomplikowane akcje, wątki i sytuacje, i dowodził, że montaż cięty, montaż atrakcji i zdjęcia nakładane można zastosować zgodnie z naturą medium dopiero



w zestawieniu z czasowym realizmem filmu bezmontażowego, ponieważ nowy rodzaj głębi ostrości neutralizuje zagęszczenia ekspresji. Za zgodne z naturą medium uważał kondensowanie zdarzeń z przeszłości w jednym ujęciu, porównując ten zabieg z występującym w języku francuskim czasem przeszłym niedokonanym i używanym w języku angielskim czasem przeszłym częstotliwym.

Bazin nieustannie modyfikował swój model kina i nie ukrywał fascynacji filmami gangsterskimi oraz westernami, co dostarczało wielu polemicznych argumentów jego adwersarzom. Ich sprzymierzeńcem był Orson Welles, który często podkreślał w swoich publicznych wypowiedziach, że reżyseria opiera się przede wszystkim na montażu, a narracja i struktura znaczeniowa utworu ekranowego powstają w montażowni. Właściwie tylko niewielka grupa reżyserów akceptowała koncepcję niewidocznego montażu, ale z pewnością należał do nich wtedy Ingmar Bergman, który w październiku 1959 roku na łamach „Cahiers du Cinéma” głosił pochwałę zbliżenia oraz inscenizacji w głąb kadru i wyraził pogląd, że kamera powinna być bezstronnym obserwatorem ekranowych zdarzeń i tylko w nielicznych sytuacjach ma prawo do uczestniczenia w akcji filmu.

Do Bazinowskiego przeciwstawienia reżyserów wierzących w obraz i w rzeczywistość nawiązywał Henri Agél w swojej historii myśli filmowej i podbudowywał je argumentami z teorii Carla G. Junga, Paula Claudela, Gastona Bachelarda i Amédée Ayfre'a (*Esthétique du cinéma*, 1957). Bronił on kina opartego na metaforycznym i spirytualistycznym rozumieniu odbioru rzeczywistości, ale niezbyt wysoko cenił montaż cięty. Uważał go bowiem za środek pozbawiający X muzę realizmu i służący uprawianiu propagandy. Ostro występował też przeciw Eisensteinowskiej koncepcji sztuki ideowej.

Zdecydowanym przeciwnikiem kreacyjnego kina montażowego był Siegfried Kracauer, ale również on w bezskutecznym poszukiwaniu „filmu filmowego” wielokrotnie ulegał fascynacji utworami odległymi od swego ideału (*Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, 1960). W swojej obszernej pracy zamieścił trzystronicowy fragment podrozdziału, zatytułowany *Podstawowa zasada montażu*, który zamknął słowami: „[...] każda narracja filmowa powinna być zmontowana w taki sposób, by nie ograniczała się tylko do ukształtowania fabuły, lecz odchodziła od niej ku przedstawianym obiektom, aby mogły ukazywać się w swej sugestywnej nieoznaczoności” (TF, s. 92). Autor traktował bowiem film jako sztukę, która gwarantuje osiągnięcie realizmu dzięki temu, że reżyserzy przestrzegają „podejścia fotograficznego”, wykorzystując *camera reality*, preferującą ukazywanie rzeczywistości nie inscenizowanej i tego, co nieoznaczone, oraz akcentującej przypadkowość i sugerującej nieograniczoną (zob. REALIZM). W odróżnieniu od Bazina Kracauer analizował więc całość struktury dzieła ekranowego i akceptował nawet montaż jawny, ale tylko wtedy, gdy pozwalał on na przedstawianie fantastyki w postaci „potoku życia”, czyli w kategoriach materialnej rzeczywistości. Zestawianie ujęć bowiem dobrze służy akcji wówczas, gdy zachowana jest nieoznaczoność obiektów, zdarzeń i sytuacji, a wartością filmową takiego

utworu staje się jego aluzyjność. Dlatego Kracauer uznawał fantazje filmowe, które zostały ukazane na ekranie w taki sposób, że można je było uznać za obrazy realne, tzn. nie można było ich wyodrębnić ze strumienia kadrów przedstawiających życie codzienne, albo wtedy, kiedy dotyczyły halucynacji wywołanych chorobliwym stanem umysłu bohatera (co nazywał „specjalnym trybem rzeczywistości”).

Spory, jakie toczyli ze sobą w latach 1945–1960 zwolennicy kina kreatywnego oraz realistycznego, w zasadzie zamykały okres, w którym rozwijała się teoria montażu i otwierały drogę do myślenia o Siódmej Sztuce w znacznie szerszych kategoriach kulturowych i społecznych, a zarazem z perspektywy akcentującej egzofilmowe punkty widzenia (czerpiące zresztą wiele inspiracji z obydwu orientacji zajmujących się problematyką dotyczącą zestawiania w jednym dziele różnych elementów). W czasie gdy Bazin i Kracauer walczyli o realizm przedstawienia ekranowego, intensywnie rozwijały się już fenomenologiczne teorie kina, ale świadczyły one o zainteresowaniu ich twórców tylko poznawczymi aspektami montażu, przede wszystkim jego zdolnościami do przekształcania czasoprzestrzeni, oraz badania francuskich i włoskich filmologów, które koncentrowały się na zjawiskach interdyscyplinarnych i percepcyjnych, występujących w szeroko rozumianym świecie obrazów audiowizualnych.

W wydanej w 1953 roku książce pt. *Świat filmowy (L'Universe filmique)* Étienne Souriau wyróżnił osiem płaszczyzn badawczych (rzeczywistość filmową i profil-mową, fakty filmograficzne, filmofaniczne, ekranowe, diegetyczne, czyli narracyjne, oraz fakty kreacyjne i odbiorcze), które odpowiadały elementom struktury zjawiska ekranowego, ale odsunął na dalszy plan zagadnienia montażu technicznego i artystycznego. Analizował tylko efekty funkcjonowania różnych mechanizmów myślenia montażowego, zgodnie z przekonaniem, że specyfika Siódmej Sztuki ma swoje źródło w „inteligencji setek twórców, sprzymierzonej z setkami tysięcy widzów”. Souriau nie musiał się więc nawet posługiwać terminem, który w poprzednich dziesięcioleciach dominował w wielu odmianach w słowniku pojęć teoretycznofilmowych, i rzeczywiście używał go bardzo rzadko.

Kompromisowe stanowisko wobec obydwu skrajnych stanowisk dotyczących montażu zajęli również przedstawiciele nurtu antropologicznego, który wyodrębnił się w refleksji nad kinem w połowie lat pięćdziesiątych. Na przykład Edgar Morin traktował zarówno montaż jawny, jak i ukryty jako źródło ekranowej fikcji, główną siłą sprawczą „uniwersum magicznej metamorfozy”, która włączyła kino w nurt ludzkiego zmyślenia (*Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 1958). Jego zdaniem różne rodzaje fikcji i jej zawartość znaczeniowa ukształtowały nowy typ ludzkiej wyobraźni, którą teoretycy filmu przede wszystkim powinni się interesować. Spośród wielu tekstów antropologicznych poświęconych tej problematyce, jakie publikowano w następnych dziesięcioleciach, najrzetelniejsza pod względem naukowym była rozprawa Virgilia Melchiorrego pt. *L'immaginazione filmica* (1972), w której włoski filozof analizował „montażowe” aspekty wyobraźni filmowej, pisząc o ruchach kamery odpowiadających ludzkim spojrzeniom i tworzącym sens świata przedstawionego na zasadzie analogii do wspólnoty bytu nadawców i odbiorców.

Montaż przestał być przedmiotem odrębnych badań teoretycznofilmowych w połowie następnego dziesięciolecia, po wydaniu przez Jeana Mitry'ego *Esthétique et psychologie du cinéma* (t. I – 1963, t. II – 1965). Dwutomowe dzieło francuskiego filozofa zamykało ten okres w dziejach myśli filmowej, w którym starano się określić swoistość estetyczną kina, i zapoczątkowało systematyczne zainteresowanie teoretyków tymi cechami obrazów ekranowych, które czyniły je wehikułem komunikacji „językowej”. Od tego czasu badacze zaczęli traktować montaż tylko jako zacin formę estetycznej posługującej się obrazami, „które (same w sobie i same z siebie) – jak pisał Mitry – są środkiem ekspresji, ale których następstwo (to znaczy logiczna i dialektyczna organizacja) jest językiem” (EP, t. I, s. 48), i na tych logicznych syntaksach językowych koncentrowali swoją uwagę.

Niektórzy teoretycy próbowali jeszcze godzić semiotyczny punkt widzenia z tradycyjną refleksją estetyczną i założeniami przyjętymi przez gramatyków, co wynikało najczęściej z przekonania, że metody montażu pełnią w komunikacji filmowej funkcję analogiczną do reguł składniowych, jakimi posługują się użytkownicy języka naturalnego. Zwieńczeniem tego typu refleksji była książka Noëla Burcha, zatytułowana *Praxis du Cinéma* (1969), wieńcząca osiągnięcia gramatycznej teorii reżyserii filmowej, w której autor poświęcił montażowi, rozumianemu jako sztuka plastyczna, cały rozdział. Burch wyróżnił dwa rodzaje najważniejszych czynności reżysera:

- artykulację statyczną, czyli komponowanie kadrów,
- artykulację dynamiczną, czyli zestawianie ujęć w zależności od temperamentu twórcy.

Szczegółowo scharakteryzował połączenia polegające na zestawianiu kadrów, które zawierają elementy podobne do siebie i różne; twierdził, że w pierwszym wypadku reżyser tworzy na ekranie związek plastyczny, który można rozpatrywać w kategoriach ogólnych, natomiast brak podobieństwa służy powstawaniu wyjątków lub dysonansów. Do artykulacji dynamicznej zaliczał również zestawienia ujęć z dominantami ruchomymi (np. z ruchami w górę i w dół), ujęć nieruchomych z dynamicznymi i „struktury migawkowe” (czyli szybki montaż mocno kontrastujących obrazów). Dowodził, że efekt artystyczny dynamiki przedstawienia ekranowego zależy nie tylko od kierunku ruchu, ale również od prędkości, ponieważ prędkość widoczna w obrazie zmienia się wprost proporcjonalnie do odległości kamery od przedmiotu i dlatego reżyserzy zawsze muszą odpowiedzieć sobie na pytanie: Czy, a jeżeli tak, to kiedy należy łączyć na ekranie prędkości dwóch ujęć przez dostosowywanie ich do „prędkości realnych”? W jego przekonaniu z każdego wariantu prędkości można korzystać w czasie realizacji filmu, ale na temat poprawności tego typu artykulacji oraz funkcjonalnej organizacji sklejek montażowych powinni się wypowiadać teoretycy rozpatrujący całe zagadnienie w ścisłym związku z praktyką kina.

Postulaty badawcze Burcha nie odbiły się wyraźnym echem w najnowszej teorii filmu, która kontynuowała wtedy przede wszystkim nurt myślenia zaprezentowany przez Christiana Metz'a w *Essais sur la signification au cinéma* (1968), a zapoczątk-

kowany jego wcześniejszymi pracami. Traktował on plan jako podstawową jednostkę znaczeniową języka filmu (dokładniej: jego mowy – *parole*), a sposoby łączenia tych jednostek analizował w ramach tzw. wielkiej syntagmatyki filmu fabularnego, posługując się w tym celu już innymi kategoriami (zob. DIEGEZA i NARRACJA). Charakteryzował stosunki logiczne, jakie narzucają obrazom ekranowym reżyserzy i widzowie, twierdził też, że nie trzeba już w teorii filmu zajmować się różnymi odmianami montażu, a zwłaszcza sposobami wyrażania relacji czasowych i kodyfikacjami estetycznymi, ponieważ montaż jest rezultatem konfiguracji tych elementów powiązanych ze skomplikowanym ruchem obrazu i z jego wielokrotnością znaczeniową. Zaproponował badaczom rozszyfrowanie swoistej gry planów i obrazów, które na poziomie większych jednostek, takich jak syntagma, mogą dopiero ujawnić najważniejsze prawidłowości retoryczne. Jego zdaniem wielka syntagmatyka zajmuje się ważnymi faktami montażowymi, czyli mnogością następujących po sobie obrazów, natomiast nie interesuje się tym, co dotychczas znajdowało się w centrum uwagi teoretyków, a mianowicie ruchem, który służył uzyskiwaniu tej mnogości. Metz kontynuował więc w pewnym stopniu postbazinowską teorię montażu nakierowaną na eksponowanie naturalnej ekspresji kina.

Metz (*Le cinéma: langue ou langage*, 1964) po raz pierwszy podjął problematykę montażu z punktu widzenia semiologii, której przedstawiciele widzą w kinie nie odbicie pewnej rzeczywistości, lecz wykreowany spektakl, któremu bliska jest, związana z montażem, idea „twórczej manipulacji”. Szczegółowo charakteryzował i omawiał epokę dominacji montażu (trzecia dekada), a nawet nadał jej specyficzną nazwę epoki „montażu-króla” (*le montage-roi*). Jego doniosłość zakwestionował Bazin, a także twórcy teorii nowszych, w których utracił on swoją uprzywilejowaną pozycję. Niemniej Metz podkreślał, że doceniają go nadal niektórzy teoretycy, np. Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, Raymond Spottiswoode, Renato May, a także reżyserzy, tacy jak Orson Welles i Alain Resnais.

Opozycję skrajnych stanowisk dotyczących roli montażu charakteryzował Metz, odwołując się do znanej wypowiedzi Roberta Rosselliniego: „Rzeczy po prostu są, po cóż nimi manipulować?”, której przeciwstawił stanowisko Rosjana trawestacją kwestii włoskiego reżysera: „Rzeczy po prostu są, należy nimi manipulować.” Jego zdaniem podpartym w tej mierze autorytetem Rolanda Barthes’a, idea „montażu-króla” koresponduje z semiotyczną ideą syntagmatyczności, czy też generalnie – ze sposobem myślenia właściwym „człowiekowi strukturalnemu” (termin Barthes’a), choć apogeum „montażu-króla” wyprzedza w czasie rozwój koncepcji syntagmatyczności.

W sposób wyrazistszy sformułował Metz swoje koncepcje na temat montażu w artykule o trzy lata późniejszym (*Montage et discours dans le film*, t. II, 1967). Przeciwstawiał się w nim koncepcji, w myśl której przejście od kinematografu do kina dokonało się głównie dzięki „wyzwoleniu” czy „uruchomieniu” kamery, o czym piszą zarówno historycy, jak i teoretycy filmu. Metz przyznawał dużą rolę ruchom aparatu, ale – według niego – to przejście dokonało się przede wszystkim

w drodze pośredniej, czyli za sprawą montażu. Podkreślał, że montaż jest ważny nie tylko jako pewna technika łączenia ujęć, lecz w wymiarze generalnym, w odniesieniu do problemów sztuki i znaczenia. Określał montaż mianem „serca” semiologii filmu i charakteryzował jako podstawowy fundament kina, którego doniosłość można porównać jedynie z rolą języka werbalnego w kinie dźwiękowym. Żaden inny składnik nie jest – jak twierdził – równie ważny. Zwracał również uwagę na to, że opozycja Bazina wobec montażu w istocie sprowadza się tylko do ataku na pewne jego formy, historycznie zmienne, które szczególnie preferowali starzy teoretycy. Doniosłość montażu w filmie jako dyskursie, rozpatrywana w aspekcie semiologicznym, wynika z faktu, że jest on pojmowany szerzej, czyli jako organizacja współbieżności syntagmatycznych w łańcuchu filmowym.

Montaż – zdaniem Metza – występuje w trzech podstawowych modalnościach. Możliwy jest dzięki technice kolażowej, ruchom aparatu, a nawet „implikacjom statycznym” (dwa lub trzy motywy połączone wewnątrz obrazu). W doświadczeniu naocznym modalności te są nam dane w nierównym stopniu. Najbardziej widoczne są manipulacje przy montażu typu kolażowego, kiedy to każdy obraz jawi się jako oddzielne *tableau*. To dzięki dyspozycji elementów aktualizowanych film przekracza przedstawienie analogiczne (czystą fotografię) i zaczyna znaczyć wedle właściwych mu praw, wytwarzając „język syntagmatyczny”.

Metz raz jeszcze powrócił do zagadnienia montażu w artykule *Ponctuations et démarcations dans le film de diégèse* (1972), w którym zajmował się swoistą interpunkcją kina, przede wszystkim efektami optycznymi. Zastanawiał się, jak z tego punktu widzenia można potraktować tzw. twardy montaż, który nie materializuje przejścia. Był skłonny do mówienia w takim przypadku o zerowym stopniu obecności *signifiant*, co oznacza, że mamy tu do czynienia z zaprzeczeniem interpunkcyjnego *signifié*, którym jest nieobecność interpunkcji w czasoprzestrzeni diegetycznej. Metz jednak zamaçał pozorną oczywistość tej tezy. Nieobecność *signifiant* interpunkcji oznacza nie innego jak brak efektu optycznego, natomiast w planie konotacyjnym (który odbiorca łączy z denotacyjnym) wzmacnia wrażenie interpunkcji w efekcie ostrego kontrastu między obrazami. Kontrast sam w sobie nie jest interpunkcją, lecz faktycznie ją powoduje, korespondując ze znamienym zwrotem fabuły.

W obrębie teorii komunikacji sytuowała się koncepcja Sola Wortha (*Cognitive Aspects of Sequence in Visual Communication*, 1968), który traktował film jako model obejmujący twórcę, dzieło i widza, funkcjonujący przede wszystkim dzięki językowo rozumianym mechanizmom (zob. JĘZYK). Utworzył tzw. widystykę, uznając widem za podstawową jednostkę komunikacji filmowej, która istnieje w postaci dwóch form wydarzenia fotograficznego. Pierwszą formą jest kadem, czyli technicznie wyodrębnione ujęcie (od uruchomienia do wyłączenia kamery), drugim – edem, czyli rezultat interwencji montażowej. Zdaniem Wortha kodowanie i dekodowanie znaczeń następuje zawsze na poziomie zestawionych ze sobą edemów.

Na inną właściwość wypowiedzi ekranowej zwrócił uwagę Jean-Pierre Oudart, gdy pisał o jej zszywaniu zgodnie z relacją przedstawienia do podmiotu, w którym

można rozpoznać i umiejscowić widza (*La Suture*, 1969; zob. SUTURE). W jego koncepcji, która powstała pod przemożnym wpływem myśli Jacques'a Lacana i zapoczątkowała w teorii filmu nurt psychoanalityczny, ważne stały się takie pojęcia, jak „brak” i „nieobecność”, a prawie bezużyteczne okazały się tradycyjne reguły myślenia montażowego.

W rezultacie spotkania teoretyków w Aix-en Provence, obejmującego przeglądy filmów i dyskusje, które w większym lub mniejszym stopniu koncentrowały się wokół montażu, zapadła decyzja, by udostępnić jej rezultat na łamach „Cahiers du Cinéma” (*Montage*, 1969, nr 210), w formie swobodnego „montażu” tekstów, wraz z późniejszymi komentarzami autorów i redaktorów. Wśród filmów, które dostarczyły materiału do dyskusji, znalazły się utwory bardzo różne: **Stare i nowe** (1929) Siergieja Eisensteina, **O czymś innym** (1963) Very Chytilovej, **Made in USA** (1966) Jeana-Luca Godarda, **Méditerranée** (1967) Jeana-Daniela Polleta, **Marie pour mémoire** (1967) Philippe'a Garrela, **Godzina wielkich pieców** (1968) Fernanda E. Solanas, kilka filmów Jeana-Marie Strauba, **Gertruda** (1964) Carla Theodora Dreyera i parę innych. Udział w dyskusji brali Jean Narboni, Sylvia Pierre i Jacques Rivette. Oscylowała ona między dwoma biegunami: wymianą poglądów na temat montażu, inspirowaną analizami filmów (niekiedy bardzo drobiazgowymi i ezoterycznymi), oraz próbami formułowania pewnych uogólnień, wyciągania wniosków natury teoretycznej, propozycji wstępnych typologii. Ponieważ odtworzenie naturalnego biegu dyskusji jest graficznie „niemożliwe”, a jej „montażowy” charakter utrudnia zwyczajowe formy streszczenia, można tylko przedstawić kolejno stanowiska autorów, też swoiście „montowane” z ich tekstów głównych oraz not.

Wszystkim dyskutantom patronowało przeświadczenie, iż wraca szczególnie zainteresowanie montażem, lecz buduje się ono na innych podstawach niż w epoce „montażu-króla” i następującym po nim okresie negowania jego twórczej roli. Inaczej funkcjonuje sam montaż, w innym aspekcie rozpatruje się problematykę z nim związaną. Dyskutantką, która starała się wnieść do rozmowy najwięcej rygoru i uporządkowania, była Sylvia Pierre. Starła ona się przedstawić zarówno własne próby zorganizowania materii mającej być przedmiotem dyskusji, jak i podsumować wypowiedzi kolegów. Autorka proponowała następującą wstępną klasyfikację, przyporządkowując wyróżnionym przez siebie grupom autorów filmy wyświetlane w Aix:

- filmy zależne od montażu jako instrumentu dialektyki i dyskursu (Eisenstein, Solanas);
- filmy, w których montaż nie jest obecny w postaci dominujących efektów, lecz ich nieobecność kryje różne zamierzone strategie, także natury montażowej, np. mała liczba związków między długimi ujęciami, akcent na *découpage* i montaż wewnątrzucioowy (Kenji Mizoguchi, Jean Renoir);
- filmy, w których montaż pełni funkcje kreacyjne, lecz nie jest nosicielem znaczeń w takim sensie, jak w typie pierwszym; montaż służy zaciemnianiu bądź nawet eliminacji znaczeń, może niszczyć dzieło, rujnować dyskurs (Jean-David Pollet).

Sylvia Pierre podkreślała fakt, że o montażu mówi się stale w więcej niż jednym ustalonym znaczeniu. Z jednej strony, mamy montaż w filmie, technikę zestawiania ujęć (co pociąga za sobą analizę pojęć związków, uszeregowania, kombinacji i tego, co z nich wynika: różnic, przerw, zerwań), z drugiej – ideę montażu, którą można rozciągnąć na dziedziny inne niż film (pomysł ten rozwija w swej wypowiedzi Rivette). Koncentracja na samym montażu filmowym prowadzi nas do ustalenia dwóch skrajności: montażu ekstremalnego (*film over-edited*), któremu hołdują zarówno Eisenstein, jak i Pollet, oraz minimalnego (*film under-edited*), który preferują Dreyer i Mizoguchi.

Dyskusje w Aix uświadomiły istnienie dwóch negatywnych kierunków w podejściu do montażu: wyraża się to jego osłabieniem z jednej strony przez wydłużanie ujęć (**Gertruda i Marie pour mémoire**), z drugiej – przez narracyjną lub muzyczną ciągłość (**Cesarzowa Yang Kuei Fei** [1955] Mizoguchiego i **Reguły gry** [1939] Renoira). W pierwszym przypadku jednak ubóstwo związków montażowych może być zamierzone, a oszczędność środków i efektów czyni stronę montażową czymś nader starannie wypracowanym. W drugim wypadku chodzi o to, by zapomnieć o obecności montażu, ukryć, iż jest funkcją nieciągłości. W obu wypadkach negatywną koncepcję daje się odrzucić – może być uznana za sposób uczynienia z montażu określonej taktyki. Gdy traktujemy montaż bardziej metaforycznie, mówimy o collage'u, który to termin od razu przywodzi na myśl film Godarda **Made in USA** (1966). Nieprzypadkowo – zauważała Pierre – w tym filmie jest tyle podartych afiszy. To znak wymazania umacniającego funkcję collage'u. Aby *collage* zaistniał, jego elementy muszą być wydarte z kontekstu, co implikuje jakiś rodzaj gwałtu, a także szok wynikający z nowej kombinacji. W filmach Godarda elementy tracą w dodatku swoją tożsamość (wszystko staje się cytatem, nawet jeśli nim nie jest), by zyskać supertożsamość – Godardowską. Pollet postępuje podobnie: gubi tożsamość części na rzecz całości – mitycznej idei śródziemnomorskości, lecz owe części, dlatego że odnoszą się do całości, stają się na powrót fascynujące same w sobie.

Sylvia Pierre stawiała też pytania natury ideologicznej, które roztrząsają jej koledzy, próbując znaleźć na nie odpowiedź (w ramach paradygmatu myśli lewicowo-radykalnej). Jaki montaż możemy nazwać postępowym, a jaki wstecznym? Czy „ukryty” montaż długich ujęć nie jest bardziej reakcyjny, dlatego że manipuluje widzom w sposób niejawny? Zamysł manipulatorski Eisensteina jest jawny, może zatem to on jest postępowy?

W dalszym ciągu rozmowy Rivette i Narboni nie dopuszczali już koleżanki do głosu, dyskusję wyraźnie majoryzował Rivette, także z uwagi na charakter swoich wypowiedzi (Narboni tylko ją uzupełniał). Aprioryczne podziały, do których odwoływał się Rivette, są ledwie elementarne. Jego zdaniem filmy dzielą się na takie, dla których faza prac na stole montażowym jest ważnym etapem procesu twórczego, i całą resztę. Są reżyserzy, którzy „robią” film w fazie wstępnego planowania i w trakcie zdjęć (np. John Ford i Renoir), oraz tacy, dla których jest to faza gromadzenia

materiału, a właściwa praca zaczyna się w montażowni (np. Jean Rouch i Perrault, równie dobrze jak Godard i Eisenstein). Rivette mówił jednak (w odpowiedzi Sylvii Pierre), że woli zaczynać wszelkie dyskusje od filmów niż kategorii, które implicytnie narzucają myślenie porządkujące, szufladkujące. Toteż miast o tym, woli się wypowiadać o **Made in USA**. Punktem wyjścia jest dla Godarda idea montażu. Próbuje odpowiedzieć sobie na pytanie, co uzyska, jeśli zmontuje razem, w swobodnej kombinacji, czarną serię i aferę Ben Barki. Nie otrzymamy żadnej „rzeczywistości”, lecz rodzaj wyobrażenia, rekonstrukcji z *collages* wycinków gazetowych. Nie ma tu niczego, co nie byłoby cytatem lub odniesieniem, lecz lektura filmu nie powinna polegać na ich rozpoznaniu, niemożliwym zresztą i bezcelowym.

Rivette formułuje nader ciekawą myśl, którą podchwycili jego dyskutanci i która stała się rodzajem idei przewodniej ich dociekań. Otóż ci twórcy, dla których montaż jest świadomym instrumentem kreacji, traktują go (Griffith implicytnie, Eisenstein eksplicytnie) jako operację krytyczną wobec uprzedniego tekstu, który w istocie jest tylko półfabrykatem. Hipoteza (i odpowiedź na pytanie Pierre) brzmi zatem następująco: Jeśli wszelka myśl montażowa jest *de facto* myślą krytyczną, wszelka forma odrzucenia czy lekceważenia montażu nie implikuje akceptacji świata takiego, jakim jest, mentalności teologicznej lub co najmniej pasywnej kontemplacji. To, że montaż i myśl krytyczna idą w parze, brzmi może tautologicznie, lecz trzeba podkreślić, że jest to praca materialna, konkretna manipulacja, która „generuje” dzieło będące wytworem myśli krytycznej na wszystkich poziomach filmu, nawet tam, gdzie twórca tego nie zamierzał. Widz też nie może pozostać w komfortowym bezruchu. Jeśli chce czytać film, musi wykonać krytyczną pracę.

Rivette dostrzega w rozwoju myślenia montażowego cztery fazy:

- wynalezienie go – przede wszystkim – przez Griffitha i Eisensteina,
- jego wynaturzenie – linia wywodząca się od Pudowkina (w typowej dla „Cahiers” strategii krytycznej „ubóstwieniu” Eisensteina towarzyszy potępienie Pudowkina, któremu w tym dyskursie przypada rola „diabła”) i prowadząca przez kino hollywoodzkie,
- jego odrzucenie – nie pada tu nazwisko Bazina, ale chodzi o ten typ stosunku do montażu, który on zwerbalizował najdobitniej,
- jego restytucja, próba powrotu do okresu pierwszego, ale bez odrzucenia tego, co było zdobyczą okresu trzeciego; dialektyzacja tych dwóch etapów, próba ich „zmontowania”.

Dyskusja między Rivettem i Narbonim (z pominięciem Sylvii Pierre) toczyła się w dużej mierze wokół twórczości oraz idei montażowych Eisensteina i Pudowkina. Zwłaszcza **Stare i nowe** było przedmiotem szczególnej fascynacji ze względu na swą „wolumetryczną przestrzeń”, „pluralny czas” i „złożoną topologię”. Jeśli porównać **Matkę** oraz **Stare i nowe**, można zauważyć, że w pierwszym wypadku mamy do czynienia z bohaterką, której pogląd na świat, pod wpływem wydarzeń, stopniowo ulega zmianie. W filmie Eisensteina jesteśmy świadkami metamorfozy i uczestniczymy w niej dzięki serii obrazów ukazujących mutację mediatorki-pro-



tagonistki, które znaczą bieg filmu. Nie tyle jest ona „postacią”, ile punktem przecięcia sił i działań, aktorka „zachowuje się” tak, jak słowo w dyskursie werbalnym – ulega wszelkim możliwym transformacjom i wypróbowuje wszelkie nowe możliwości. Postać jest wytworem transformacyjnych mechanizmów sekwencji.

Wypowiadając się na temat innych strategii montażowych, Rivette mówi o Perraulcie i Rouchu, iż szybko wyszli poza etap montażu rozumianego jako wybieranie i porządkowanie materiału; ich filmy przybierają formę poetycką, gdy ten materiał zostaje zorganizowany w precyzyjne wzory formalne. Materiał jednocześnie zarówno sugeruje te wzory, jak i kształtuje je dialektycznie. Dzieje się to i na poziomie relacji ujęć, i strukturywania filmu w ruchu (muzycznie), i jego podziału na rozdziały. W filmach Strauba istota dzieła materializuje się na stole montażowym – docenia on absolutną precyzję związków, wariacje tempa *etc.* Praca ta wymazuje rozległy materiał *écriture*, ale funkcjonuje już w samej *écriture*. Traktowanie materiału wyjściowego nie ma nic wspólnego z adaptacją, jako że przygotowawcza praca *écriture* funkcjonuje jak montaż.

Jean Narboni zaproponował inny niż koledzy rodzaj wstępnego rozróżnienia, mającego ułatwić dyskusję. Z reguły bowiem miesza się „koncepcję montażu” i „montaż jako efekt”. Ta druga sprawa przywołuje pojęcie montażu-króla, suwerennej, organizującej zasady filmu, kontrolowanej manipulacji, lecz podstawowe znaczenie ma pierwsze rozumienie. Montaż, nawet jeśli nie jest widoczny w „efektach”, jest ważną wytwórczą pracą filmu. W tym sensie każdy film zależy od montażu. Przykładem mogą służyć tak różne od siebie utwory, jak *O czymś innym* (1963) Věry Chytilovej i *Pour la suite du monde* (1965). Montaż gra w nich główną rolę jako źródło, generator napięć między ujęciami i większymi jednostkami dyskursu. Nie można utożsamiać montażu z montażem szybkim, który zakłada, że będziemy mieć do czynienia z atomizacją ujęć. W radzieckim kinie niemy fragmentaryzacja przesłaniała artykulację sekwencji. Ale dziś nie ma powodu, by ten typ montażu uznać za montaż w ogóle. Wiadomo, że w kinie współczesnym występują duże bloki, ciągłość – np. w *Chince* (1967) Godarda. Montaż nie jest tu pracą na preegzystującym materiale, lecz pracą tego materiału, samowytwarzającego się i samokształtującego, miejscem ruchu i sumą elementów tego ruchu. Podobnie w *Marie pour mémoire* dominują niepodzielne, homogeniczne bloki. Realizuje się tu idea montażu, który nie wynika z tego, że reżyser zdecydował, jak być powinno, ale wynika z pracy, dla której stanowi *locus* i której ślad pozostaje w dziele. Garrel traktuje pracę na podobieństwo pracy rodzącej kobiety. Efektami montażu byłyby natomiast wynalezione środki, dodatkowa ornamentacja, retoryczne triki. To wszystko występuje w rosyjskim kinie niemy, ale Rosjanie wyszli daleko poza te rozwiązania, traktując montaż jako dynamiczny proces twórczy.

Próbując uogólnić refleksję nad montażem, dyskutanci doszli do wniosku, że jest on również tam, gdzie się go unika, zarówno w swoich śladach, jak i nieobecnościach. Filmem, na którym Narboni skoncentrował analityczną uwagę, było *Méditerranée* Polleta. Jego zdaniem ten film, jak żaden inny, rodzi pytanie, kiedy

przejsć od jednego ujęcia do następnego. Jego montaż wymazuje znaczenia i konotacje, którymi ujęcia naładowane były wcześniej. Cały film nabiera znaczenia w miarę, jak wymazuje znaczenia poszczególnych ujęć – i tych naładowanych kulturowo oraz symbolicznie (piramidy, świątynie), i bardziej neutralnych – ich status zostaje zrównany. Pollet chciałby nadać obrazom charakter słów, lub przynajmniej czegoś najbliższego słowu. Jego strategie autorskie zmierzają do osłabienia tych cech obrazów, wskutek których mogą one „zachowywać się” jak słowa, na co w pięciu punktach wskazał Metz (por. ZNAK), ponieważ:

- liczba planów, w przeciwieństwie do słów, jest nieskończona – Pollet stara się maksymalnie ograniczać liczbę ujęć, operuje raczej ich powtórzeniami niż różnorodnością,
- plany są wynalezione, słowa preegzystują w leksykonie – Pollet stara się nie wynajdywać swoich planów, nie inscenizować, jego obrazy robią wrażenie „gotowych”, wziętych z katalogu,
- informacja zawarta w obrazie jest nieograniczona, w słowie ograniczona – Pollet stara się posługiwać minimalnymi jednostkami treści, ogranicza informację tak, jak to możliwe,
- osłabiając asertywność obrazu, próbuje traktować go jak jednostkę wirtualną, nie aktualizowaną, zacierając różnicę między planem jako jednostką dyskursu a potencjalnością jednostki leksykalnej,
- plan nie nabiera znaczenia przez opozycję paradygmatyczną – twierdził Metz, a Pollet zabiega o możliwie bogatą paradygmatykę (wszystko „wyjaśnia się” dzięki odniesieniu do śródziemnomorskości).

Z innej perspektywy ujmował zagadnienie montażu Jean-Louis Baudry, który kino traktował jako proces senny, a jego odbiór – jako działania psychoanalityczne (*Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*, 1970). Jego zdaniem o specyfice filmu decyduje to, co odnosi się do działań, do procesu transformacji, którego typową postacią jest montaż absorbujący nadawcę i odbiorcę. Stawiał on pytanie: Czy są to działania jawne lub ukryte? I odpowiadał, że jeśli są one ukryte, to produkt filmowy jest konsumowany z jego ideologicznym nadwartościowaniem.

Baudry wyróżniał dwa aspekty działań montażowych. Pierwszy wiąże się z właściwościami kamery filmowej, która różni się od aparatu fotograficznego rejestracją serii obrazów dającą w rezultacie wycinek rzeczywistości, fragment zawsze wybrany i opracowany. Drugi aspekt dotyczy projekcji filmowej, która przywraca ciągłość ruchu, a także nadaje czasowy wymiar sekwencji statycznych obrazów. Według Baudry'ego optyczny konstrukt, który widzowie oglądają na ekranie, wytwarza projekcję-odzwierciedlenie „obrazu wirtualnego” będące odbiciem halucynacyjnej rzeczywistości. Znaczenie tego konstruktów zależy jednocześnie od treści i procedur materiałowych wywołujących złudzenie ciągłości (czyli zależnie od stałości wizji) z elementów nieciągłych, a relacja zachodząca między ciągłością – konieczną do ukonstytuowania się znaczenia – i podmiotem jest przede wszystkim wynikiem

działania i myślenia montażowego (zob. PODMIOT). Właśnie ta relacja zapewnia stanowiącą atrybut podmiotu ciągłość, która według Baudry'ego pojawia się w filmie w dwóch komplementarnych aspektach: jako ciągłość formalna – ustanowiona zgodnie z regułami systemu negowanych różnic, i jako ciągłość narracyjna – istniejąca w przestrzeni filmowej. Dążenie do narracyjnej ciągłości ma na celu zachowanie za wszelką cenę syntetycznej jedności miejsca (*locum*), w którym powstaje znaczenie (podmiotu).

W koncepcji Baudry'ego rzeczywistość znajdująca odbicie w kinie jest przede wszystkim rzeczywistością „ja”. Jest rzeczywistością świata danego jako znaczenie, w której montaż pełni głównie funkcję ideologiczną albo, mówiąc inaczej, pomaga kinu pełnić specyficzną funkcję instrumentu ideologii.

Drugiemu aspektowi języka kina, czyli jego „pismu” (*écriture*), szczególnie uważnie przyglądała się Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, dokładnie opisując m.in. ewolucję montażu kształtującego „charakter pisma” filmowego, tzn. technikę wizualnego opowiadania (*De la littérature au cinéma. Genèse d'une écriture*, 1970). Postawiła ona kontrowersyjną tezę, że kino przed Orsonem Wellesem i Robertem Bressonem korzystało przede wszystkim z teatralnych reguł montażu (plany i punkty widzenia odsyłały widzów zawsze do jednej konkretnej przestrzeni) i nie miało zdolności operowania własną techniką narracji. To wiązało się prawdopodobnie z jej jednoznacznym poparciem stanowiska, jakie zajął w 1948 roku Alexandre Astruc w swoim manifestie „kamery-pióra”, w którym pisał o filmie jako języku umożliwiającym artyście wyrażanie, w sposób analogiczny do twórczości esejistycznej i powieściowej, każdej – nawet najbardziej abstrakcyjnej – myśli (*Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra – stylo*, 1948). Równie kontrowersyjna była jej inna hipoteza, sformułowana na zasadzie analogii do Barthes'owskiej koncepcji „pisma” literackiego (*Le Degré zéro de l'écriture*, 1953), która wprowadzała nowe rozróżnienia do myślenia montażowego, ponieważ oddzielała pojęcie stylu zarezerwowane dla pionowej płaszczyzny utworu ekranowego, będącej „sposobem uchwycenia przestrzeni”, od *écriture* odnoszącego się do płaszczyzny poziomej, będącej „sposobem ujęcia czasu” (zob. STYL).

W latach siedemdziesiątych powstało kilka nowych teorii modyfikujących tradycyjne rozumienie montażu kreacyjnego i montażu gwarantującego realizm przedstawienia ekranowego. Na przykład, Alicja Helman w pracy z zakresu morfologii filmu, zatytułowanej *O dziele filmowym* (1970), w której bardzo rzadko posługiwała się pojęciem montażu, wskazywała na istnienie napięć, jakie powstają między własnymi cechami obrazu audiowizualnego – nazwanego przez nią „substrukturą” – a cechami wynikającymi z miejsca zajmowanego przezzeń w całości utworu. Pojęcie „montaż” zastąpiła autorka terminem „obrazowanie” i w dotychczasowym rozwoju kina wyróżniła obrazowanie zamknięte i otwarte (zob. OBRAZ). W pierwszym – stosunek szeregowania opierał się na korzystaniu z substruktur zachowujących autonomiczne znaczenie i nie ulegających zmianie w kontekście, w drugim – uporządkowanie obrazów tworzyło nową strukturę, powodującą zmianę sensu wypo-

wiedzi. Zdaniem Helman obrazowanie otwarte pojawiło się wraz z narodzinami montażu i umożliwiało konstruowanie układów obrazowych zgodnie z wewnętrzną logiką subiektywnej wizji realizatora. Natomiast obrazowanie zamknięte zawsze prowadziło do jej względnych obiektywizacji i miało charakter liniowy lub paraboliczny. Liniowe grupowanie kadrów polegało na wspieraniu nieregularnej i swobodnej dramaturgii dygresjami oraz czynnikami przypadkowymi, a układ paraboliczny opierał się na łatwym do odbioru falowaniu napięć, które eksponowało momenty inicjacji, kulminacji i zakończenia.

Morfologiczną koncepcję myślenia montażowego zastąpiła później Alicja Helman teorią interkodowości (*Niektóre typy relacji subkodów w systemach złożonych*, 1980; zob. KOD). W złożonym systemie, za jaki uznała film, wyróżniła dwa jednoczesne procesy: destrukcję innych systemów biorących udział w kinematograficznej syntezie i konstrukcję nowych form jakościowych tworzoną za pomocą pięciu typów relacji (szeregowych – prostych – bezpośrednich, szeregowych – prostych – pośrednich, międzypoziomowych ukośnych, pochodnych międzypoziomowych i związków nie wprost).

Interesująca seria tekstów porządkujących osiągnięcia najnowszej teorii montażu pojawiła się w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych. Wtedy tacy semiotycy, jak Paul Willemen, Jurij Łotman i Pier Paolo Pasolini, zastanawiali się nad specyficznością samego procesu filmowania. Willemen nazwał ten akt „czynnością strukturalną”, która łączy i spaja na nowo przedmiot lub serię rzeczy, tworząc układ kategorii stanowiący fundament znaczenia (*On Realism in the Cinema*, 1972). Dokładnie opisywał, jak filmowanie przebiega. Zawsze odbywa się w dwóch stadiach: najpierw gromadzi się przed kamerą szereg przedmiotów lub wybiera się miejsce, w którym można potrzebny ich zestaw znaleźć, a później te przedmioty poddaje się działaniu kadrów filmowych, czyli przekształca się je w audiowizualną wypowiedź.

Na sposobach przekształcania świata rzeczywistego w obraz filmowy koncentrowali uwagę również pozostali semiotycy, ale każdy z nich przyjmował odmienne założenia badawcze i dochodził do innych konkluzji. Pasolini sformułował tzw. teorię styków, czyli koncepcję montażu kadrów, który tworzy abstrakcyjny język czasoprzestrzenny, zdefiniował pojęcia „Kod Kodów” (odnoszący się do samej rzeczywistości traktowanej jako jednostka kodu filmowego) oraz „Rem” (oznaczający ujęcie analizowane z perspektywy użytkownika znaków) i nazwał kino nieskończonym planem-sekwencją, reprodukującym język rzeczywistości, czyli – w jego rozumieniu – terażniejszość (*Empirismo eretico*, 1972). Pisał m.in.: „[...] gdy w grę wchodzi montaż, to znaczy kiedy przechodzi się od kina do filmu (a są to dwie całkowicie odmienne rzeczy, tak jak *langue* odmienny jest od *parole*), rzeczywistość staje się przeszłością (to znaczy, że nastąpiła koordynacja różnych żywych języków): przeszłością, która z przyczyn immanentnych dla środka filmowego, a nie z uwagi na wybór estetyczny, ma zawsze tryb terażniejszy (to znaczy czas terażniejszy historyczny)” (KP, s. 167). W takim ekranowym „pisanym języku rzeczy-

wistości” wyróżniał Pasolini tryby rzeczownikowości, kwalifikacji oraz czasownikowości, czyli tryby składniowe oparte na dwóch typach montażu:

- denotatywnym, który polega na ciągu eliptycznych połączeń różnych kadrów, tzn. monemów, w układy współrzędne i podrzędne,
- konotatywnym (rytmicznym), który kwalifikuje czasy trwania kadrów samych w sobie i w odniesieniu do innych ujęć, będących jego kontekstem.

Pasolini przyrównał rezultat montażu do śmierci człowieka. W jego przekonaniu w czasie umierania ludzie dokonują „montażu” swojego życia, wybierają bowiem ze swojej świadomości momenty najbardziej znaczące, by potem ustawiać je w pewnej kolejności i właśnie montaż filmowy jest takim samym zabiegiem, tyle że dokonywanym przez reżysera na materiale zdjęciowym. Na podstawie takiego swobodnego porównania sformułował Pasolini koncepcję „wielkiej strofy czasowej”, którą traktował jako wyczucie rytmu występujące w opowiadaniu ekranowym, uniemożliwiające widzom zapomnianie o następstwie czasowym kinemów (czyli sfilmowanych realnych przedmiotów), a zarazem o następstwie czasowym całej sekwencji. Uważał, że montaż zawsze stwarza okazję do zauważenia kontekstualnych funkcji dwóch ujęć, co z kolei pozwala dostrzec szereg narracyjny, skonstruowany zgodnie z regułami leksykalnymi, gramatycznymi, składniowymi i prozodycznymi. Jego zdaniem prawie żadnej roli nie odgrywają w tym procesie związki logiczno-składniowe między kadrami.

Łotman, w odróżnieniu od Pasoliniego, doszukiwał się źródeł montażowego myślenia w samej naturze medium filmowego i w jego właściwościach tworzywowych (*Semiotika kino i problemy kinoestetyki*, 1973). Przedmiot swojej refleksji teoretycznej określał jako współodniesienie różnorodnych elementów języka filmowego, które opiera się na pewnych normach. Szczególnie interesowało go jednak ustanawianie tych norm oraz świadome lub nieświadome naruszanie ich. Procesy automatyzacji i dezautomatyzacji uważał bowiem tartuski semiotyk za najważniejszą prawidłowość, jaka kształtuje charakter przekazu filmowego, i dlatego dokonał również rozróżnienia między następstwem elementów strukturalnych występujących w sztuce a następstwem nieartystycznych szeregów strukturalnych. Według niego nasycenie informacyjne osiąga się w sztuce dzięki sprzecznym prawidłowościom, ponieważ sama struktura artystyczna neutralizuje redundancję (nadmiar informacji), co oznacza, że w praktyce język jest zawsze systemem dostrzegalnym, niezautomatyzowanym i nie dającym się z góry przewidzieć. Utwór ekranowy ma zatem cechy, które występują regularnie i nieregularnie. Czasami ich pojawienie się można przewidzieć, ale często bywa to niemożliwe. Tę organiczną sprzeczność reżyser rozwiązuje za pomocą dwóch odmian montażu:

- zestawia dwa elementy, które utożsamiają się na poziomie semantycznym i logicznym, dlatego można o nich powiedzieć, że są jednym i tym samym, ale reprezentując ten sam denotat, ukazują go w różnych modusach,
- zestawia dwa elementy, które reprezentują różne denotaty w różnych modusach.

W montażu ważne są więc dwie kategorie, które odnoszą się do kadru: denotat (obiekt) i modus. Twórca może je wymieniać, mieszać i łączyć w różny sposób. Zdaniem Łotmana na takim właśnie mechanizmie opiera się montaż filmowy. Stanowi on rezultat korelowania dwóch odmian norm strukturalnych. To, co w tekście ekranowym jest przypadkowe, często staje się prawidłowością z jakiegoś punktu widzenia. Innymi słowy, dzięki montażowi reżyser kieruje oczekiwaniami widzów: zmieniając rodzaj prawidłowości, zaczyna korzystać jak gdyby z innego języka, a łączenie elementów pochodzących z różnych systemów semiotycznych jest podstawowym sposobem tworzenia znaczeń filmowych i figur stylistycznych (np. metafory).

Z innej perspektywy badawczej ujmował montaż Gianfranco Bettetini, który za nadrzędną kategorię teorii filmu uważał inscenizację i dlatego zajmował się badaniem jej aspektów funkcjonalnych. W książce pt. *Produzione del senso e messa in scena* (1975) sformułował tezę o ścisłym artystycznym pokrewieństwie filmu i teatru oraz starał się dowieść, że obydwie sztuki tworzą, a także komunikują znaczenia na podobnej zasadzie, ponieważ dokonują semantycznych przekształceń elementów rzeczywistości i wpisują je w semiotyczny kontekst widowiska. Według niego w kinematografii tradycyjnej wizualna organizacja czasoprzestrzeni miała rodowód czysto teatralny, natomiast od lat dwudziestych ma charakter coraz bardziej inscenizacyjny, tzn. że coraz większą rolę odgrywają w niej znaczeniowocze formy wyjściowej konstrukcji fabularnej. Historia, która jest opowiadana na ekranie, generuje sposoby własnego opowiadania, ponieważ zawiera konotacje ideologiczne. W rozumieniu Bettetiniego inscenizacja obejmuje konstrukcję scenariusza, ruchy kamery, oświetlenie i montaż tradycyjny, a więc wszystkie elementy współtworzące dyskurs filmowy (zob. DYSKURS).

Bettetini uważa, że rola montażu polega na ustanawianiu właściwego semantycznego ukierunkowania obrazu. Montaż określa po prostu syntaktyczne oraz semiotyczne relacje obrazu i w istocie ma charakter zabiegu inscenizacyjnego, każdy zatem jego rodzaj ma swój teatralny rodowód. Bettetini powołuje się na Bertolda Brechta, który dowodził, że montaż atrakcji, wprowadzający realistycznie scharakteryzowany przedmiot do nierealistycznego kontekstu, był chwytem teatralnym, który sprawdzał się dobrze w kinie, oraz na doświadczenia Eisensteina, sugerujące podobną genezę pozostałych typów montażu.

Jeszcze inną wersję poetyki filmu opartej na montażu zaproponował John Carey w pracy pod tytułem *Conventions and Meanings in the Cinema* (1982). Dokonał w niej historycznego opisu przejść czasowych i przestrzennych, jakie stosuje się w praktyce filmowej, wskazując najbardziej typowe mechanizmy oraz techniki łączenia obrazów służące tworzeniu konwencji i znaczeń. Szczególnie interesowały go zmiany, jakie zachodziły w mechanizmach służących do oznaczania przejść temporalnych i spacialnych, oraz te wzory, które zachowywały trwałość w pewnych okresach. Carey próbował udowodnić, że przejścia czasoprzestrzenne ewoluowały w kierunku odchodzenia od eksplicytnych informacji werbalnych na rzecz symbolicznej informacji wizualnej. Zwracał uwagę na to, że rozwój określonych form montażu miał ścisły związek z artystycznym oraz intelektualnym dojrzewaniem

publiczności, która stopniowo i w coraz krótszym czasie uczyła się nie tylko percypować, ale także rozumieć coraz bardziej skomplikowane konwencje symboliczne.

W latach osiemdziesiątych do refleksji gramatycznej powrócił Jerry Lee Salvaggio (*A Theory of Film Language*, 1980). Amerykański teoretyk wskazał zasady, na jakich opiera się w kinie organizacja czasu i przestrzeni, stanowiące jednocześnie podstawę technik montażowych stosowanych nawet przez twórców awangardowych. Aby widz nie uległ dezorientacji, wszyscy reżyserzy muszą owych zasad zawsze przestrzegać. Salvaggio wyróżnił osiem zasad, które umożliwiają organizację przestrzeni w obrębie jednej sceny. Oto one:

- w scenie, w której występuje kilka postaci, koniecznie trzeba przeprowadzić wyobrażoną oś dzielącą obraz, a wszystkie ujęcia muszą być filmowane tylko z jednej strony tej osi,
- fotografowanie sceny, w której postaci patrzą na siebie, zmusza realizatora do tego, aby pokazał, że linie ich wzroku się pokrywają,
- przedstawianie w serii ujęć bohatera, który porusza się w określonym kierunku, wymaga, aby ten kierunek był stały,
- przedmioty lub postaci wyprowadzone poza ramy kadru powinny w następnych ujęciach zmierzać w tym samym kierunku, w którym zmierzały poprzednio,
- jeśli przedstawia się bohatera patrzącego poza ekran, to kolejne ujęcie powinno ukazywać to, co on widzi,
- jeśli realizuje się zasadę poprzednią, to w następnym ujęciu nie należy już powracać do bohatera,
- jeśli przedstawia się w dwóch ujęciach postaci, które są w ciągłym działaniu, to ujęcie drugie powinno być filmowane ze znacząco odmiennego punktu widzenia, zwłaszcza jeśli podobna jest długość ogniskowej, zastosowanej w obydwu ujęciach,
- w ramach przestrzeni jednej sceny wszystkie ujęcia muszą przedstawiać postaci i przedmioty, które je otaczają w sposób stały.

Salvaggio wyróżnił ponadto cztery następujące zasady przestrzenne, które umożliwiają prawidłowe łączenie scen:

- jeśli dokonuje się cięcia montażowego, przechodząc z jednej sceny do drugiej, to ujęcie poprzedzające nie może się kończyć spojrzeniem postaci poza ekran,
- jeżeli w dwóch scenach przedstawia się tę samą postać, to ostatnie ujęcie pierwszej sceny i pierwsze drugiej nie mogą być zrealizowane za pomocą tej samej długości ogniskowej i z tego samego kąta widzenia,
- przejście za pomocą cięcia do nowej sceny wymaga podania informacji (wprowadzenia wstawki) na temat jej lokalizacji w obrębie opowiadania,
- jeśli za pomocą cięcia bohater zmierza w kierunku, jaki już znamy, następne ujęcia powinny ten kierunek kontynuować.

W obrębie jednej sceny należy z kolei – zdaniem Salvaggia – stosować trzy zasady czasowe:

- cięcie dokonywane w jednej scenie musi być wspomagane środkiem, który umożliwia identyfikację czasowej relacji ujęć,

- gdy za pomocą cięcia zestawia się postać z innym jej ujęciem dzięki technice harmonizacji, wówczas drugie ujęcie musi być zrealizowane z innego punktu widzenia i za pomocą innej długości ogniskowej,
- jeśli za pomocą cięcia zestawia się postać z przedmiotem oznaczającym upływ czasu, to kolejne ujęcie postaci musi zdawać sprawę z upływu czasu.

Dwie kolejne zasady czasowe umożliwiają dokonywanie prawidłowego montażu. Salvaggio uważa, że:

- jeżeli dwa wątki przedstawia się na ekranie za pomocą techniki *cross cutting*, to w każdym kolejnym ujęciu akcja musi posuwać się do przodu,
- jeśli cięcie oznacza przejście do nowej sceny, to należy dać wskazówkę sygnalizującą stosunek czasowy do sceny poprzedniej.

Wszystkie wymienione zasady przestrzenno-czasowe mają w praktyce twórczej swoje konsekwencje estetyczne i ideologiczne, ale ta problematyka znacznie mniej interesowała autora, który w sposób najbardziej lapidarny, a zarazem konkretny podsumował dotychczasowe osiągnięcia teorii montażu technicznego.

Estetyczne oraz ideologiczne aspekty montażu pozostawały w latach osiemdziesiątych poza obszarem zainteresowań teorii filmu. Wyjątek stanowiła koncepcja Karla Dietmara Möllera, który w rozprawie pt. *Parallelmontage: Syntax, Semantik, Propaganda* (1982) scharakteryzował makrostrukturalną funkcję montażu równoległego na przykładzie propagandowego kina hitlerowskiego. Skoncentrował uwagę przede wszystkim na **Triumfie woli** (1934) Leni Riefenstahl i filmie **Wczoraj i dziś** (1938) Hansa Steinhoffa. Niemiecki teoretyk przyjął założenie, że techniki zestawiania elementów w sposób równoległy konfrontują alternujące ze sobą serie obrazów dotyczących przeszłości i teraźniejszości, stanowiąc kombinację, która nie ma na ogół charakteru narracyjnego, ale charakter argumentacyjny i często perswazyjny. W swoich rozważaniach rozwijał on Eisensteinowski i Arnheimowski schemat montażowy za pomocą metod sformułowanych zgodnie z zasadami gramatyki generatywnej (tekstualnej) filmu (które wcześniej zastosował A. K. Żółkowski do analizy dzieł twórcy **Pancernika Potiomkina** – *S. M. Eisenstein's Generative Poetics*, 1966; zob. GRAMATYKA).

W poziomej i pionowej kompozycji syntaktycznej występującej w sekwencji filmowej wyodrębnił Möller trzy warstwy: pierwsza zawierała najbardziej abstrakcyjną strukturę semantyczną, druga konkretyzowała struktury treściowe, a trzecia rozwijała różnorodne konkretne możliwości jakościowych opozycji jednostek tematycznych. Tego rodzaju kombinacje montażowe umożliwiały reżyserom filmów propagandowych uruchamianie w świadomości odbiorców takiego kontekstu oczekiwania, który sugerował to, co było na ekranie nieobecne, lub to, co powinno mieć wartość negatywną. Zdaniem autora szczególnie użyteczne w twórczości służącej określonej ideologii były te warianty montażu równoległego, które opierały się na powtórzeniach i abstrakcyjnych uproszczeniach. Dominowały one nie tylko w poszczególnych ujęciach, ale również w sekwencjach, a nawet tworzyły hierarchię sekwencji. Poza tym, te zasady montażowe były niezależne od motywów i ideo-



logicznie neutralne, ale stwarzały wiele okazji do silnego znaczeniowego nacechowywania obrazów ekranowych. Möller zilustrował mechanizmy, które stanowiły fundament takiego procesu indoktrynowania, grafami semantycznymi, a w zakończeniu swojej pracy pisał: „[...] montaż równoległy (rozumiany jako montaż treściowy oparty na porównaniach) oraz cykliczna alternacja (rozumiana jako wzorzec syntaktyczny) nie idą zasadniczo w parze: cykliczna alternacja może być także motywowana przez przeciwieństwa lub kontrasty nie wynikające z treści, może też realizować przeciwstawienia w obrębie formy wyrazowej bądź przedstawieniowej” (NM, s. 216).

Problematykę montażu jako ściśle związanej z zagadnieniem znaczenia (zob. ZNACZENIE), a dokładniej – jako jeden rodzaj wyodrębnionych przez siebie znaczeń, tzw. znaczeń formatywnych, podjął Łukasz Plesnar w *Semiotyce filmu* (1990). Znaczeniom tym nie przyznawał autor pozycji uprzywilejowanej w ogólnej hierarchii znaczeń, ale czynił w tej mierze wyjątki. „Wyjątkami są spójniki logiczne, czyli relacje logiczne zachodzące między przedstawiającymi stanami rzeczy, oraz operacje montażowe. Te pierwsze łączą zdania atomowe w zdania molekularne filmu, te drugie zespalają obszerniejsze całości tekstowe (wiązki zdań) w struktury narracyjne – możemy je więc nazwać operacjami tekstotwórczymi lub narracjotwórczymi.” (SF, s. 120–121).

Montaż traktował Plesnar jako cztery różne operatory: rytmu, czasu, przestrzeni i abstrakcji.

Ad 1. Jako operator rytmu montaż nadaje warstwie przedstawiającej pewną, zamierzoną przez nadawcę, organizację polegającą na równomiernym podziale czasu. Organizację tę w najprostszej formie montażu metrycznego wykorzystywały awangarda francuska i niemiecka, budując filmy na wzór utworów muzycznych (podstawą operacji była bezwzględna długość = czas trwania odcinka taśmy) lub jako ilustracje utworów muzycznych. Bardziej wyrafinowaną rytmizację (opartą na różnicy intensywności w obrębie ujęć, co odpowiada relacjom jednostek akcentowanych i nie akcentowanych) uzyskiwano w filmach abstrakcyjnych.

Ad 2. Jako operator czasu montaż służy konstruowaniu czasu przedstawionego w filmie. Plesnar powołuje się w tym momencie na swoją klasyfikację typów montażu, dokonaną w pracy napisanej wcześniej, ale wydanej w tymże samym, 1990 roku – *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*. Wyróżnia trzy typy montażu:

- montaż według zasady ciągłości czasowej,
- montaż według zasady symultaniczności czasowej,
- montaż według zasady rozłączności czasowej.

W typie pierwszym zachowana zostaje ciągłość czasowa i zasadniczo linearna progresja narracji. Przy montażu według zasady symultaniczności czasowej interwały czasu przedstawionego w sąsiadujących ujęciach pokrywają się ze sobą lub zachodzą na siebie. Z takim przypadkiem mamy do czynienia w montażu równoległym, który Plesnar nazywa synchronicznym. Ostatni typ montażu – montaż według zasady rozłączności czasowej – stosuje się wówczas, gdy sąsiadujące

ujęcia lub ich szeregi przedzielone są jakąś luką czasową, elipsą, tzn. reprezentują dwa różne, nie stykające się ani nie nakładające się na siebie interwały czasu przedstawionego. Montaż tego rodzaju może przybierać zarówno postać linearną, jak i retrospektywną. W pierwszym wypadku służy kondensacji narracji, w drugim – powoduje cofnięcie jej w przeszłość. Omawiając na przykładach funkcjonowanie tego typu montażu, autor konkluduje: „Zwykle zestawienia montażowe służyć mogą do konstrukcji wszelkich w zasadzie struktur narracyjnych. Ich znaczenie formatywne jest przeto maksymalnie niejednorodne. To samo – acz w mniejszym stopniu – dotyczy zresztą wszystkich pozostałych figur montażowych. Wynika z tego, że znaczenie formatywne przysługujące operacjom montażowym ma przede wszystkim charakter kontekstualny; w większej mierze zależy od kontekstu ujęciowego, tj. denotatywnych i konotatywnych (czasem również ekstensjonalnych i intensjonalnych) wartości łączonych ujęć, niż od rodzaju samej figury montażowej.” (SF, s. 124).

Ad 3. Jako operator przestrzeni montaż buduje przestrzeń przedstawioną. W tym miejscu autor streszcza wywody ze swojej poprzedniej książki, wyróżniając dwa typy montażu:

- montaż według zasady symultaniczności przestrzennej,
- montaż wedle zasady rozłączności przestrzennej.

Typ pierwszy pojawia się wtedy, kiedy zbiory przedstawionych punktów przestrzennych, konstytuowanych przez zestawiane ze sobą ujęcia względnie ich ciągi, pokrywają się lub zachodzą na siebie. Typ drugi pojawia się wówczas, gdy zbiory te są rozłączne, tzn. nie mają żadnego elementu wspólnego.

Ad 4. Jako operator abstrakcji montaż służy artykułowaniu pojęć i idei, co podniósł do rangi teorii Eisenstein.

Również Dominique Nasta podjęła zagadnienie montażu w związku ze sprawą znaczenia, które stanowiło generalny problem jej książki pt. *Meaning in Film* (1991; zob. ZNACZENIE). Autorka wchodzi *in medias res* w następujący sposób: „Zgodnie z poglądem Sperbera i Wilson, »kontrola« intencji ze strony publiczności prowadzi dalej do przekładu na intencję meta komunikacyjną. Przeciętny widz nie kontroluje cięć i połączeń, które umożliwiają dyskursowi filmowemu »komunikowanie się« z publicznością. Ale widz kontroluje stronę metafilmową, środki, które zapoczątkowują wypracowywanie szczególnego znaczenia. Jest on świadomy przejścia od znaczenia, reprezentującego świat rzeczywisty, do znaczenia, wynikającego z konwencji montażu. Dlaczego asocjacyjny styl Pudowkina jest przedstawiany nad abstrakcyjną technikę montażu Eisensteina? Dokładnie dlatego, że w tym pierwszym przypadku wcześniej rozpoznajemy intencję, podczas gdy w drugim nieodzowna jest po temu aprioryczna wiedza.” (MF, s. 35).

Zdaniem Nasty rozwój opowiadania i przebieg zdarzeń znajdują wyraz w strukturze montażu, a przede wszystkim w kontrapunktycznym montażu atrakcji. Montaż paralelny i alternujący są dla Eisensteina kodami; dostrzega tu podobieństwo do funkcjonowania hieroglifów, które są abstrakcyjnymi przedstawieniami, koncep-

tualizowanymi za pośrednictwem cięć i połączeń montażowych. Montaż łączy konkretny materiał opowiadania i abstrakcyjne środki montażowe: neutralne, pozbawione znaczenia ujęcia zostają naładowane znaczeniem w efekcie zestawień i porównań. Linearność filmów Eisensteina często ulega załamaniu w rezultacie montażu nieciągłego. Montaż łączy się z pokazywaniem, a ciągłość opowiadania pozostaje wówczas nieuchwytna. Jako przykład podaje Nasta sekwencję odeskich schodów z **Pancernika Potiomkina**.

Kolejny przykład zaczerpnęła Nasta z filmu Miloša Formana pt. **Odlot** (1971). Łączy się on z relacją, jaka zachodzi między abstrakcyjnymi jakościami czasu wyznaczanymi przez słowo, dźwięk muzyczny lub szmery. Swobodę poczynań montażysty może ograniczać wtedy partytura muzyczna bądź dialog. Zaznacza się specyficzna opozycja między tym rodzajem artykulacji dźwięku, który jest słyszalny, czasem także widzialny, a niewidzialną artykulacją, którą niesie montaż. W połączeniu z dźwiękiem sekwencja nieciągłych obrazów może być odebrana jako ciągła i *vice versa*. W filmie niemym chaotyczny ciąg obrazów może zyskać zupełnie inną wymowę niż w filmie dźwiękowym.

Ograniczenia, którym podlega przedstawianie rzeczywistości, zostają zatem zdublowane ograniczeniami, które niesie dźwięk, lokalizując montaż dźwięku między tym, co opowiadane, a tym, co pokazywane. Montaż dźwiękowy prowadzi do fragmentaryzacji filmu na liczne światy, tworząc specyficzny, nowy typ polifonii. Dzieje się tak np. dzięki (jak w **Odlocie**) modulowaniu rytmu obrazów przy zachowaniu ciągłości dźwiękowej (różne dziewczęta śpiewają tę samą piosenkę w taki sposób, że rozbrzmiewa ona bez przerwy).

**ZAWÓD: reporter** (1975) przytacza autorka jako przykład na autorefleksywną nieciągłość. W filmie Michelangela Antonioniego występuje jedyna w swoim rodzaju kombinacja wzoru opowiadania o typie thrillera z nieciągłością filmowego dyskursu. Retrospekcja obala wszelkie reguły ciągłości filmowej oraz zasady organizacji czasu i przestrzeni. Ta scena nie dzieje się ani w przeszłości, ani w teraźniejszości, ani na ekranie, ani poza kadrem, lecz między nimi. Widzimy bohatera, który znajduje się na tarasie i rozmawia z osobą nieżyjącą, której głos słyszymy zza kadru.

W najnowszej teorii filmu tego rodzaju wnikliwe analizy różnych aspektów montażu należą do rzadkości. W psychoanalitycznej, antropologicznej i feministycznej teorii właściwie coraz bardziej tracą na znaczeniu zagadnienia specyfiki filmowej. Problem montażu przestaje być odrębnym przedmiotem badań. Parafrazując słowa Christiana Metzsa, zawarte w jednej z jego ostatnich prac, można powiedzieć, że to, czym zajmują się współcześni badacze obrazów ekranowych, nie jest już kinem, lecz historią przez kino opowiedzianą.

Thomas Wimmer w szkicu pt. *Fabrikation der Fiktion? Versuch über den Film und die digitalen Bilder* (1991) pisze: „Wydaje się, że osiągnęliśmy już poziom, na którym zagrożenie wszechobecnym zniszczeniem [...] nie poddaje się sygnifikatywnemu przedstawianiu za pomocą montażu filmowego. W owej »nadkomplek-

sowej« rzeczywistości permanentne wyjście (*out-put*) obrazów i dźwięków mogłoby się okazać bardziej stosowne niż zaskakujące kombinacje [montażowe]. Tej nowej formie rzeczywistości wychodzi raczej naprzeciw modulujące i w zasadzie nie kończące się generowanie obrazów *via* komputer, a nie filmowe oddziaływanie poprzez wstrząs.” (PK, s. 199).

## BIBLIOGRAFIA

1.  
Agél Henri, 1957, *Esthétique du cinéma*, Paris.
2.  
Arnheim Rudolf, 1933, *Film als Kunst*, Berlin. Przekład polski Wandy Wertenstein: *Film jako sztuka*, Warszawa 1961 (FK).
3.  
Astruc Alexander, 1948, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra – stylo*, „L'Ecran Français”, nr 144. Przekład polski Zbigniewa Czczot-Gawraka, (w:) *Czczot-Gawrak Zbigniew, Współczesna francuska teoria filmu*, Wrocław 1982.
4.  
Balázs Béla, 1924, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien, Leipzig. Przekład polski Karola Junga, (w:) *Balázs Béla, Wybór pism, wybór oraz studium wstępne Aleksandra Jackiewicza*, Warszawa, I – 1957, II – 1987 (WP).
5.  
Balázs Béla, 1930, *Der Geist des Films*, Halle. Przekład polski Karola Junga (fragmenty), (w:) *Balázs Béla, Wybór pism, wybór oraz studium wstępne Aleksandra Jackiewicza*, Warszawa, I – 1957, II – 1987 (WP).
6.  
Balázs Béla, 1947, *Filmkultúra*, Budapest. Przekład polski Raoula Porgesa (fragmenty), (w:) *Balázs Béla, Wybór pism, wybór oraz studium wstępne Aleksandra Jackiewicza*, Warszawa, I – 1957, II – 1987 (WP).
7.  
Barthes Roland, 1953, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris.
8.  
Baudry Jean-Louis, 1970, *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*, „Cinéthique”, nr 7/8. Przekład polski Alicji Helman: *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego, „Powiększenie” 1985*, nr 1.
9.  
Bazin André, 1945, *Ontologie de l'image photographique*. Przedruk (w:) *Bazin André, Qu'est ce-que le cinéma*, t. I, Paris 1958. Przekład polski Bolesława Michałka: *Ontologia obrazu filmowego*, (w:) *Bazin André, Film i rzeczywistość*, Warszawa 1963.

10.  
Bazin André, 1958, *L'Evolution du langage cinématographique*. (w:) Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma*, t. I, Paris. Przekład polski Bolesława Michałka: *Ewolucja języka filmu*, (w:) Bazin André, *Film i rzeczywistość*, Warszawa 1963.
11.  
Benjamin Walter, 1931, *Kleine Geschichte der Photographie*, Berlin. Przekład polski Janusza Sikorskiego: *Mała historia fotografii*, (w:) Benjamin Walter, *Twórca jako wytwórca*. Wybór Hubert Orłowski. Wstęp Jerzy Kmita, Poznań 1975.
12.  
Benjamin Walter, 1934, *Der Autor als Produzent*, Leipzig. Przekład polski Janusza Sikorskiego: *Twórca jako wytwórca*, (w:) Benjamin Walter, *Twórca jako wytwórca*. Wybór Hubert Orłowski. Wstęp Jerzy Kmita. Poznań 1975.
13.  
Benjamin Walter, 1936, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit*, „Zeitschrift für Sozialforschung”, r. 1. Przekład polski Krystyny Krzemień: *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, (w:) Estetyka i film, Helman Alicja (red.), Warszawa 1972. Przekład Janusza Sikorskiego: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, (w:) Benjamin Walter, *Twórca jako wytwórca*. Wybór Hubert Orłowski. Wstęp Jerzy Kmita, Poznań 1975.
14.  
Bergson Henri, 1907, *Evolution créatrice*, Paris. Przekład polski Floryana Znanieckiego: *Ewolucja twórcza*, Warszawa 1913 (ET).
15.  
Bettetini Gianfranco, 1975, *Produzione del senso e messa in scena*, Milano.
16.  
Burch Noël, 1969, *Praxis du Cinéma*, Paris. Przekład angielski: *Theory of Film Practice*, New York, Washington 1973. Przekład polski Jolanty Mach: *Teoria reżyserii filmowej*, Warszawa 1983.
17.  
Canudo Ricciotto, 1908, *Il trionfo del cinematografo*, „Nuovo Giornale”. Cyt wg K. K., *Nieznany tekst Ricciotta Canuda*, „Kino” 1978, nr 6 (TC).
18.  
Canudo Ricciotto, 1911, *Manifeste des Sept Arts*, Paris. Przedruk (w:) *L'Usine aux images*, Paris 1927.
19.  
Carey John, 1982, *Conventions and Meanings in the Cinema*, (w:) *Film Culture*, Thomas Sari (red.), London. Przekład polski Alicji Helman: *Konwencje i znaczenia w filmie*, „Kino” 1985, nr 3.
20.  
Corradini Ginanni A. e B. [Ginna Arnaldo, Corra Bruno], 1911, *Paradosso di arte dell'avvenire*, Bologna. Przekład polski Władysławy Jury: *Paradoks sztuki przyszłości*, „Film na Świecie” 1986, nr 325–326.
21.  
Delluc Louis, 1920, *Photogénie*, Paris.
22.  
Delluc Louis, 1923, *Drames de cinéma*, Paris.

23.  
Dulac Germaine, 1925, *Le Symphonie visuelle*, „Les Cahiers du Mois”. Przekład polski Konrada Eberhardta: *Symfonia wizualna*, „Film na Świecie” 1976, nr 1.
24.  
Dulac Germaine, 1927, *Films visuels et antivisuels*, „Le Rouge et le Noir” nr 7.
25.  
Eichenbaum Boris, 1926, *Problemy kinostylistyki*, (w:) *Poetika kino*, Eichenbaum Boris (red.), Moskwa. Przekład polski Barbary Grabowskiej: *Problemy stylistyki filmowej*, (w:) *Estetyka i film*, Helman Alicja (red.), Warszawa 1972 (EF).
26.  
Eisenstein Siergiej, 1923, *Montaż atrakcjonow*, „Lef”, nr 3. Przekład polski Mieczysława Kumorka: *Montaż atrakcji*, (w:) Eisenstein Siergiej, Wybór pism, Dreyer Regina (red.), Warszawa 1959.
27.  
Eisenstein Siergiej, 1926, *Béla zabywajet nożnicy*, „Kino” 10 VIII.
28.  
Eisenstein Siergiej, 1926, *O pozycji Béla Balázsa*, „Kino” 20 VII.
29.  
Eisenstein Siergiej, Pudowkin Wsiewołod, Aleksandrow Grogorij, 1928, *Buduszczeje zwukowoj filmy. Zajawka*, „Sowietskij ekran”, nr 32. Przekład polski Mieczysława Kumorka: *Przyszłość filmu dźwiękowego. Oświadczenie*, (w:) Eisenstein Siergiej, Wybór pism, Dreyer Regina (red.), Warszawa 1959.
30.  
Eisenstein Siergiej, 1928, *Nasz Oktiabr. Po tu storonu igrowoj i nieigrowoj*, „Kino” 13. III. Przekład polski Mieczysława Kumorka: *Nasz Październik*, (w:) Eisenstein Siergiej, Wybór pism, Dreyer Regina (red.), Warszawa 1959.
31.  
Eisenstein Siergiej, 1928, *Niezdannyj styk*, „Żyźń iskusstwa”, nr 34. Przekład polski Mieczysława Kumorka: *Nieoczekiwany styk*, (w:) Eisenstein Siergiej, Wybór pism, Dreyer Regina (red.), Warszawa 1959.
32.  
Eisenstein Siergiej, 1929, *Kino czetyrioch izmierieniji*, „Kino” 27. III. Przekład polski Mieczysława Kumorka: *Film czwartego wymiaru*, (w:) Eisenstein Siergiej, Wybór pism, Dreyer Regina (red.), Warszawa 1959.
33.  
Eisenstein Siergiej, 1929, *Pierspiektiwy*, „Iskusstwo”, nr 1–2. Przekład polski Ireny Nomańczukowej: *Perspektywy*, (w:) Eisenstein Siergiej, Wybór pism, Dreyer Regina (red.), Warszawa 1959.
34.  
Eisenstein Siergiej, 1929, *Za kadrom*, (w:) *Japonskoje Kino*, Kaufman Michaił (red.), Moskwa. Przekład polski Mieczysława Kumorka: *Poza kadrem*, (w:) Eisenstein Siergiej, Wybór pism, Dreyer Regina (red.), Warszawa 1959.
35.  
Eisenstein Siergiej, 1939, *Montaż 1939*, „Iskusstwo kino”, nr 1. Przekład polski Leona Hochberga: *Montaż 1938*, (w:) Eisenstein Siergiej, Wybór pism, Dreyer Regina (red.), Warszawa 1959.

36.  
Eisenstein Siergiej, 1940. Wiertykalnyj montaż I. „Iskusstwo kino”, nr 9. Przekład polski Artura Kalta-  
bauma: Montaż pionowy (artykuł pierwszy). (w:) Eisenstein Siergiej, Wybór pism, Dreyer Regina (red.),  
Warszawa 1959.
37.  
Eisenstein Siergiej, 1940. Wiertykalnyj montaż II. „Iskusstwo kino”, nr 9. Przekład polski Stefana  
Klonowskiego: Montaż pionowy (artykuł drugi), (w:) Eisenstein Siergiej, Wybór pism, Dreyer Regina  
(red.), Warszawa 1959.
38.  
Eisenstein Siergiej, 1941. Wiertykalnyj montaż III. „Iskusstwo kino”, nr 1. Przekład polski Artura Kalta-  
bauma: Montaż pionowy (artykuł trzeci), (w:) Eisenstein Siergiej, Wybór pism, Dreyer Regina (red.),  
Warszawa 1959.
39.  
Epstein Jean, 1921, Bonjour, Cinéma, Paris.
40.  
Epstein Jean, 1926. Le cinématographe vu de l'Etna, Paris. Przedruk: Epstein Jean, Écrits sur le cinéma,  
t. I, Paris 1974 (CE).
41.  
Grierson John, 1932, First Principles of Documentary, London.
42.  
Helman Alicja, 1970, II – 1981, O dziele filmowym, Kraków.
43.  
Helman Alicja, 1980, Niektóre typy relacji subkodów w systemach złożonych. (w:) Problemy semiotyczne  
filmu, Helman Alicja, Wilk Eugeniusz (red.), Katowice.
44.  
Irzykowski Karol, 1924, Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina, Kraków. Wyd. IV, Warszawa  
1977 (DM).
45.  
Jakobson Roman, 1933, Upadek filmu?, „Listy pro umeni a kritiku”. Przekład polski Czesława Dondziły:  
Upadek filmu?, (w:) Estetyka i film, Helman Alicja (red.), Warszawa 1972 (EF).
46.  
Kracauer Siegfried, 1960, Theory of Film. The Redemption of Physical Reality. Przekład polski Wandy  
Wertenstein: Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości, Warszawa 1975 (TF).
47.  
Kuleszow Lew, 1929, Iskusstwo kino, Moskwa (IK).
48.  
Lindsay Vachel, 1915, III – 1970, The Art of the Moving Picture. New York (AM).
49.  
Łotman Jurij, 1973, Semiotika kino i problemy kinoestetyki, Tallin. Przekład polski Jerzego Faryny  
i Tadeusza Miczki: Semiotyka filmu, Warszawa 1983 (SF).

50.  
Majakowski Władimir, 1912, *Teatr, kinematograf, futurizm*, (w:) Majakowski Władimir, *Ukaz soczinienij*, t. 1., Moskwa 1947 oraz *Sobranije soczinienij*, Woroncow W., Kuzniecowa F. (red.), Moskwa 1978, t. 11. Przekład polski Barbary Stempczyńskiej: *Teatr, kino, futurizm*, (w:) O dramacie, t. II: *Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki. Manifesty. Komentarze. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*, Udalska Eleonora (red.), Warszawa 1993.
51.  
Marinetti Filippo Tommaso, Corra Bruno, Settemelli Emilio, Ginna Arnaldo, Balla Giacomo, Chiti Remo, 1916, *La Cinematografia Futurista*, Milano. Przedruk (w:) Verdone Mario, *Cinema e letteratura del futurismo*, „Bianco e Nero” 1970. Przekład polski Ireneusza Dembowskiego (fragmenty): *Kinematografia futurystyczna*, „Kultura Filmowa” 1971, nr 10; Zbigniewa Czeczota-Gawraka (fragmenty), (w:) Czeczot-Gawrak Zbigniew, *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895–1945*, Wrocław 1977; Tadeusza Miczki: *Kinematografia futurystyczna*, „Film na Świecie” 1986, nr 325–326 (KF).
52.  
Matuszewski Bolesław, 1898, *Une nouvelle source de l’Histoire*, Paris. Przekład polski Bolesława Michałka: *Nowe źródło historii*, (w:) Bolesław Matuszewski i jego pionierska myśl filmowa. Dokumenty i wstępne komentarze, oprac. Zbigniew Czeczot-Gawrak, Warszawa 1980 (NZ).
53.  
May Renato, 1947, *Linguaggio del film*, Roma. Przekład polski Wiesława Arcta: *Język filmu*, Łódź 1956.
54.  
Melchiorre Virgilio, 1972, *L’immaginazione filmica*, (w:) Melchiorre Virgilio, *L’immaginazione simbolica*, Bologna.
55.  
Méliès Georges, 1907, *Les Vues cinématographiques*, „Annuaire Général et International de la Photographie”, Paris. Przekład polski Ireneusza Dembowskiego: *Widzenie kinematograficzne*, „Kultura Filmowa” 1970, nr 12.
56.  
Metz Christian, 1964, *Le cinéma: langue ou langage*, „Communications”, nr 4.
57.  
Metz Christian, 1967, *II – 1972, Montage et discours dans le film*, (w:) Metz Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris.
58.  
Metz Christian, 1968, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris. Przekład angielski Michaela Taylora: *Film Language. A Semiotics of The Cinema*, New York 1974.
59.  
Metz Christian, 1972, *Ponctuations et démarcations dans le film de diégèse*, (w:) Metz Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris.
60.  
Mitry Jean, 1963, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. I: *Les Structures*, Paris (EP).
61.  
Mitry Jean, 1965, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. II: *Les Formes*, Paris (EP).
62.  
Moholy-Nagy Laszlo, 1929, *Von Material zu Architektur*, München. Cyt. za Gwóźdź Andrzej, *Pochwała działalności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Katowice 1990 (PW).



63.

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

64.

Möller Karl-Dietmar, 1982, *Parallelmontage: Syntax, Semantik, Propaganda*, Tübingen. Przekład polski Andrzeja Gwoźdźcia: *Montaż równoległy – składnia, semantyka, propaganda*, (w:) *Niemiecka myśl filmowa. Antologia 1. Niemcy do roku 1945*. Republika Federalna Niemiec i Niemiecka Republika Demokratyczna. Gwóźdź Andrzej (red.), Kielce 1992 (NM).

65.

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

66.

Münsterberg Hugo, 1916, *The Photoplay: A Psychological Study*, New York; reedycja: *The Film. A Psychological Study*, New York 1970. Przekład polski Alicji Helman: *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, Łódź 1990 (DK).

67.

Narboni Jean, Pierre Sylvie, Rivette Jacques, 1969, *Montage*, „Cahiers du Cinéma”, nr 210. Przekład angielski Toma Milné: *Montage*, (w:) *Cahiers du Cinéma 1969–1972: The Politics of Representation*, Browne Nick (red.), Cambridge 1990.

68.

Nasta Dominique, 1991, *Meaning in Film. Relevant Structures in Soundtrack and Narrative*, Berne.

69.

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

70.

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

71.

Plesnar Łukasz, 1990, *Semiotyka filmu*, Kraków 1990 (SF).

72.

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

73.

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

74.

Pudowkin Wsiewołod, 1925, *Montaż naucznej filmy*, „Kinożurnal ARK”, nr 9.

75.

Pudowkin Wsiewołod, 1926, *Kinoreżyssior i kinomatieriał*, Moskwa. Przekład polski Marii Wisłowskiej z języka niemieckiego (*Filmregie und Filmmanuskript*, Berlin 1928): *Reżyseria filmowa i scenopisarstwo*, (w:) *Pudowkin Wsiewołod, Wybór pism*, Dreyer Regina (red.), Warszawa 1956. Cyt. za wyd. angielskim:

Film Technique. Newnes 1929 (FT).

76.

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

77.

Reisz Karel, 1955, The Technique of Film Editing, New York. Przekład polski Wandy Wertenstein: Technika montażu filmowego, Warszawa 1956 (TM).

78.

Roberts Kenneth H., Sharples Win Jr, 1971, A Primer for Film-Making, New York.

79.

Ropars-Wuilleumier Marie-Claire, 1970, De la littérature au cinéma. Genèse d'une écriture, Paris.

80.

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

81.

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

82.

Souriau Etienne, 1953, L'Universe filmique, Paris.

83.

Spottiswoode Raymond, 1935, A Grammar of the Film, London. Cyt. za Zbigniew Czeczot-Gawrak, Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895–1945, Wrocław 1977 (ZD).

84.

Szklowski Wiktor, 1927, Poezja i proza w kinematografii, (w:) Poetika kino, Eichenbaum Boris, Moskwa. Przekład polski Bogusława Żyłki: Poezja i proza kinematografu. Maszynopis udostępniony przez tłumacza.

85.

Teige Karel, 1924, Estetika filmu a kinografie, „Host III”, kwiecień.

86.

Tille Václav, 1908, Kinema, „Novum”, nr 21–23.

87.

Timoszenko Siemion, 1926, Iskustwo kino i montaż filma. Wstuplenije w teoriiu i estetiku filma, Leningrad.

88.

Tynianow Jurij, 1926, Ob osnovach kino, (w:) Poetika kino, Eichenbaum Boris (red.), Moskwa. Przekład polski Barbary Grabowskiej: Prawa kina, (w:) Estetyka i film, Helman Alicja (red.), Warszawa 1972 (EF).

89.

Wiertow Dżiga, 1923, Kinoki. Piereworot, „Lef”, nr 3. Przekład polski Tadeusza Karpowskiego: Kinocy. Przewrót, (w:) Wiertow Dżiga, Człowiek z kamerą. Wybór pism, Warszawa 1976 (CK); Andrzeja Druwicza: Kinoki. Przewrót, „Film na Świecie” 1976, nr 1 (KP).

90.

Wiertow Dziga, 1923, O znaczeniji kinematografiji niechudożestwiennoj, (w:) Wiertow Dziga, Stati, dnevniky, zamysly, Moskwa 1954. Przekład polski Tadeusza Karpowskiego: O znaczeniu kinematografii niefabularnej, (w:) Wiertow Dziga, Człowiek z kamerą. Wybór pism, Warszawa 1976 (CK).

91.

Wiertow Dziga, 1929, Ot „Kinogłaza” k „radiogłazu”. Nie opublikowane notatki wykładu. Pierwodruk, (w:) Wiertow Dziga, Statji, dnevniky, zamysly, Moskwa 1966. Przekład polski Tadeusza Karpowskiego: Od „kinoooka” do „radioooka”, (w:) Wiertow Dziga, Człowiek z kamerą. Wybór pism, Warszawa 1976 (CK).

92.

Willeman Paul, 1972, On Realism in the Cinema, „Screen” vol. 12, nr 1. Przekład polski Jolanty Mach: O realizmie w filmie, „Kino” 1974, nr 9.

93.

Wimmer Thomas, 1991, Fabrikation der Fiktion? Versuch über den Film und die digitalen Bilder, (w:) Digitalen Schein. Ästhetik der elektronischen Medien, Florian Rötzer (red.), Frankfurt/M. Przekład polski Jacka Ostaszewskiego: Fabrykowanie fikcji? Próba opisu filmu i obrazów cyfrowych, (w:) Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych, Gwóźdź Andrzej (red.), Kraków 1994.

94.

Worth Sol, 1968, Cognitive Aspects of Sequence in Visual Communication, „Audiovisual Communication Review”, nr 16. Przekład polski Lucyny i Wojciecha Kalagów: Poznawcze aspekty sekwencji w komunikacji wizualnej, „Kino” 1977, nr 4.

95.

Żołkowski A. K., 1966, S. M. Eisenstein's Generative Poetics, (w:) Sign, Language, Culture, Greimas A. J., Jakobson R., Mayenowa M. R. et al. (red.), The Hague 1970. Przekład polski Wacława Osadnika: Poetyka generatywna w pracach S. M. Eisensteina, „Kino” 1976, nr 12.

**BUŚ**