

Czar długich ujęć

MARCIN GIŻYCKI

Czy istnieje teoria długich ujęć? Przyjmijmy, że tak. Za jej fundatora należy uznać André Bazina, gorącego orędownika „scen jednoujęciowych”. Zdaniem francuskiego teoretyka kino po dziecięcej chorobie zachłystywania się montażem wkroczyło po II wojnie światowej (między innymi za sprawą takich mistrzów, jak Erich von Stroheim, Orson Welles i Jean Renoir) w okres dojrzały, w którym reżyserzy powinni doceniać siłę oddziaływania obrazu filmowego bez konieczności „ulepszania” go chwytami montażowymi. Bowiem w długich i możliwie statycznych ujęciach rzeczywistość najpełniej objawia się widzowi: *obraz liczy się nie dlatego, że dodaje coś do rzeczywistości – konstatował Bazin – tylko dlatego, że ją odkrywa*¹. Wzorem dla innych powinien być von Stroheim, który pokazał, że wystarczy spoglądać na świat z bliska i cierpliwie, by sam wyjawiał swe okrucieństwo i swoją brzydotę. I za chwilę autor *Ewolucji języka filmu* dodawał: *Można sobie w końcu wyobrazić film Stroheima złożony z jednego, jedyne ujęcia – o dowolnej długości i pojemności*². Filmy jednoujęciowe w końcu powstały (jeśli nie liczyć Georges’a Mélièsa i innych twórców z pionierskiej epoki kina), ale niekoniecznie musiałyby się podobać Bazinowi. Za dużo w nich ruchliwej, niespokojnej kamery, zbyt wiele pomysłów inscenizacyjnych³.

Długie ujęcia znalazły też swoje miejsce w teorii kina Gilles’a Deleuze’a. W swojej koncepcji obrazu-ruchu, wywodzącej się jeszcze z Bergsona, Deleuze przywołuje kilka przykładów długich, nieprzerwanych ujęć. Mówiąc o nich, modyfikuje zresztą pogląd Jeana Mitry’ego, że jazda nie jest ujęciem we właściwym znaczeniu tego słowa, tylko sekwencją obrazów⁴. Deleuze nazywa to przechodzeniem od całości do całości⁵. Nie fetyszyzuje więc, jak Bazin, ciągłości, co nie zmienia faktu, że przykłady długich ujęć, które podaje, są godne uwagi. Przykładem może być tu scena z *Szalu* Alfreda Hitchcocka (1972, zdjęcia Gilbert Taylor), kiedy to kamera towarzyszy mężczyźnie i kobiecie, którzy właśnie weszli na klatkę schodową londyńskiego domu. Najpierw wyprzedza bohaterów. „Idąc” tyłem, pokazuje ich wchodzących na piętro. Po chwili daje się wyprzedzić, by ukazać moment, kiedy wchodzi do mieszkania. Kamera jednak nie podąża dalej za nimi (tu Deleuze’a zawodzi pamięć), tylko zaczyna się wycofywać rakiem wzdłuż ściany klatki⁶, wychodzi na ulicę i kieruje naszą uwagę na okna mieszkania na pierwszym piętrze, gdzie właśnie, o czym jeszcze nie wiemy, dokonuje się morderstwo. To,

że kamera wychodząc na ulicę wcale nie *podnosi się do okna ukośnie do mieszkania widzianego z zewnątrz*⁷ – jak chce Deleuze – tylko odjeżdża dostatecznie daleko, żeby to okno, a raczej okna, pokazać⁸, jest znamienne. Mistrzostwo tego travelingu leży bowiem w tym, że zapamiętujemy go właśnie tak, jak to opisał francuski filozof. Nie ważne jest w końcu, co widzimy, gdy zatrzymamy wybraną klatkę filmową. Ważne, co całośćka – by pozostać przy terminologii Deleuze’a – robi z naszą percepcją. Film przecież – jak zauważył to już Bergson – realizuje się ostatecznie w naszym umyśle.

Inny przypomniany przez Deleuze’a, a przy tym bardzo wczesny przykład długiego ujęcia (wprawdzie „oszukanego” przenikaniem, co nie zmienia faktu, że jest to jedna z najwspanialszych sekwencji niemego kina) znajduje się w *Człowieku z tłumem* Kinga Vidora (1928, zdjęcia Henry Sharp). Tu kamera pnie się niemal pionowo w górę po ścianie nowojorskiego drapacza chmur, by na jednym z najwyższych pięter wejść przez szybę do ogromnego pomieszczenia biurowego, wypełnionego setkami identycznych biur, i wyłowić spośród nich bohatera filmu, jednego z tysięcy identycznych, anonimowych urzędników wielkiego miasta.

W rzeczywistości mamy tu do czynienia z dwiema jazdami, na zewnątrz i wewnątrz budynku (a nawet kilkoma, gdyż podróż kamery zaczyna się jeszcze wcześniej na ulicy), które jednak układają się w naszym umyśle w jedno ujęcie. Ja też je tak zapamiętałem i gdybym nie sięgnął ponownie przed napisaniem niniejszego tekstu po płytę DVD z filmem Vidora, pozostałbym przy następującym opisie Deleuze’a: *Weźmy choćby słynne ujęcie z filmu „Człowiek z tłumem” Kinga Vidora, które Mitry nazwał „jedną z najpiękniejszych jazd kina niemego”: kamera wchodzi w tłum pod prąd, kieruje się w stronę drapacza chmur, wspina się na dziesiąte piętro, kadruje jedno z okien, odkrywa wypełniony hol biura, penetruje go, przechodzi i dociera do biurka, za którym siedzi bohater*⁹.

Opis ten, nie całkiem intencjonalnie, jest w gruncie rzeczy pochwałą pogardzanego przez Bazina montażu, który z kilku fragmentów potrafi w naszych głowach stworzyć wrażenie ciągłości i jednorodności.

Dla współczesnej teorii długich ujęć kluczowa wydaje się jednak nie sprawa ich realizmu, jak chciał Bazin, ani nie problem stosunku całości do całości, jak widział to Deleuze, tylko kwestia tego, w jaki sposób ich długość jest subiektywnie odbierana przez widza. Należy zacząć od tego, że nie ma właściwie precyzyjnej definicji „długiego ujęcia”, to znaczy takiej, która stwierdzałaby, ile musi ono trwać, by mogło być za takie uznane. Odczucie upływu czasu jest bowiem uwarunkowane wieloma czynnikami. Dlatego też praktycy i teoretycy próbujący zdefiniować to pojęcie na ogół unikają podawania jakiegś konkretnej granicy czasowej, po przekroczeniu której zwykle ujęcie staje się długim. Najczęściej mamy do czynienia z propozycjami w rodzaju: *pojedynczy, niezmontowany fragment filmu, który może, ale nie musi, stanowić całą sekwencję*¹⁰. Albo: *ujęcie, które trwa nietypowo długo, zanim przejdzie w następne ujęcie*¹¹. Próbę precyzyjniejszej definicji podjął Donato Totaro, który po latach badań statystycznych i obejrzeniu setek filmów doszedł do wniosku, że długie ujęcie musi trwać co najmniej 25-40 sekund. W badaniach tych, jak podkreślił, wziął pod uwagę to, że statystyczna średnia długość ujęcia różni się w zależności od lokalnej tradycji i czasu, w którym badane dzieło powstało¹². To ciekawe zastrzeżenie, bo zwraca uwagę na fakt, że odbiór długości trwania zjawiska jest uwarunkowany między innymi kulturowo.

Przede wszystkim jednak na odbiór ten ma wpływ treść samego ujęcia. Bardzo trafnie ujął to Mark Le Fanu, który stwierdził, że podejmując próbę zdefiniowania długiego ujęcia, nie możemy się kierować wyłącznie jego mierzalnym czasem trwania. Ważniejsze jest, w jakim stopniu angażuje ono uwagę widza¹³.

Valerie Orpen, autorka książki o montażu filmowym, doszła do wniosku, że o długim ujęciu można mówić w czterech wypadkach. Po pierwsze, takie ujęcie musi przekraczać średnią długość ujęć w filmach tego samego gatunku, realizowanych w tym samym czasie i regionie. Po drugie, musi być wyraźnie dłuższe od większości innych ujęć w tym samym filmie. Po trzecie, musi zawierać ilość informacji uzasadniającą jego długość (by dać widzowi możliwość ich wchłonięcia). I wreszcie po czwarte, co stoi w pewnej opozycji do trzeciego, musi przekraczać również moment, poza którym widz nie jest już w stanie zaabsorbować wszystkich informacji zawartych w ujęciu¹⁴.

Herbert Zettl, teoretyk i – co równie ważne – praktyk elektronicznych środków zapisu obrazu, wyróżnił z kolei trzy czynniki, które wpływają na naszą percepcję czasu w filmie. Są to: intensywność ukazywanego zdarzenia (jakiego jest ono rodzaju), jego gęstość (ilość dziejących się w nim rzeczy) oraz intensywność, z jaką widz doświadcza owego zdarzenia¹⁵.

Są to jak najbardziej zasadne spostrzeżenia, które pozwalają lepiej zrozumieć fenomen długiego ujęcia. Warto więc skonfrontować je z konkretnymi przykładami. W historii kina można znaleźć bardzo wiele ujęć dłuższych niż, powiedzmy, czterdzieści sekund, ale ilość tych, które pamięta się jako specjalnie długie, nie jest wcale tak duża. Na początku *Stroszka* (1977, zdjęcia Thomas Mauch) Wenera Herzoga jesteśmy świadkami rozmowy tytułowego bohatera z dyrektorem więzienia. W pewnym momencie widzimy dwie głowy rozmówców – dyrektora z prawej, Stroszka z lewej – wypełniające cały kadr. Przez pełne dwie minuty kamera się nie rusza i w kadrze nic się nie zmienia. Ujęcie to przekracza niewątpliwie długość statystycznego średniego ujęcia, ale praktycznie jest to niezauważalne. Nie jest ono na tyle długie, żeby zaczynało nas męczyć, ani nie dzieje się w nim dostatecznie wiele, żebyśmy czuli się nasyceni informacją. W jednej z końcowych scen *Stanu rzeczy* (1982, zdjęcia Henri Alekan, Martin Schäfer i Fred Murphy) Wima Wendersa mamy również mniej więcej dwuminutową rozmowę dwóch mężczyzn – niemieckiego reżysera Friedricha i amerykańskiego producenta Gordona – ukazaną w nieco szerszym planie. Bohaterowie siedzą na tylnym siedzeniu samochodu kempingowego. Za nimi znajduje się duże okno, przez które widać zmieniające się perspektywy ulic Los Angeles. Są zmęczeni całonocną dysputą, popadli w rodzaj otępienia. Już siebie nie słuchają. Gordon śpiewa piosenkę o Hollywoodzie, Friedrich gada coś do siebie. Tu już doświadczenie upływającego czasu jest bardziej intensywne, głównie ze względu na przesuwające się za szybą widoki, ale także z uwagi na pewną niezwykłość sytuacji – wewnątrz kampera z dwoma mężczyznami, którzy wyraźnie stracili poczucie rzeczywistości.

Porównajmy teraz powyższe sceny z ujęciem ze starego i trochę zapomnianego filmu Alfreda Hitchcocka *Młody i niewinny* (1937, zdjęcia Bernard Knowles). Umieszczona wysoko kamera, wędrując w prawo, ukazuje ruchliwy hol hotelowy, z którego przenosi się do restauracji pełnej gości. Stąd rozpoczyna powolny najazd na podium z orkiestrą, który kończy się zbliżeniem oczu perkusisty. Tik nerwowo, który wykrzywia jego twarz, gdy kamera jest już maksymalnie blisko, ujawnia wi-

dzom, ale jeszcze nie innym bohaterom filmu, że ów muzyk jest poszukiwanym mordercą. Każdy, kto chociaż raz widział *Młodego i niewinnego*, zapamiętał na pewno to ujęcie jako fascynujące i długie. Mnie w każdym razie wbiło się ono w pamięć od czasu, gdy widziałem ten film po raz pierwszy w latach 70. w kinie Iluzjon w Warszawie. A przecież jest krótsze od omówionych przed chwilą ujęć z filmów Herzoga i Wendersa. Nawiasem mówiąc, jazda kamery po klatce schodowej w *Szale*, która tak zafascynowała Deleuze'a, trwa niewiele ponad minutę, niemniej niewątpliwie zasługuje na miejsce w antologii długich ujęć.

Z powyższych przykładów można wyciągnąć wniosek, że aby ujęcie mogło być powszechnie postrzegane jako długie, musi zawierać w sobie ruch, zarówno samej kamery, jak i ruch wewnątrz kadru. Obecność jednego z tych ruchów na ogół nie wystarcza do stworzenia wrażenia długości. Ale jest też bieżący odwrotny. Kamera może stać nieruchomo lub prawie nieruchomo, a w kadrze może się dziać niewiele lub zgoła nic. Musi to być jednak ujęcie przeciągnięte tak bardzo, że oglądanie go staje się niemal fizyczną torturą. Takie rozciągnięcie w czasie przechodzi, po przekroczeniu pewnej granicy, w zupełnie nową jakość percepcyjną. Jest to metoda, którą posługuje się na przykład Béla Tarr – reżyser, którego znakiem firmowym stały się ujęcia przeciągnięte niemal aż do bólu. Do tej kategorii można by zaliczyć też 17-minutową scenę rozmowy Bobby'ego, członka Irlandzkiej Partii Republikańskiej odbywającego głodówkę w więzieniu, z księdzem z *Głodu* (2008, zdjęcia Sean Bobbitt) Steve'a McQueena.

Przeciąganie ujęć, w których nic lub prawie nic się nie dzieje, to przede wszystkim chwyt wypróbowywany na widzach przez filmowców undergroundu, zwłaszcza Andy'ego Warhola w realizacjach *Sleep* (*Sen, czy może raczej Spanie*, 1963) i *Empire* (1964) oraz Michaela Snowa w *Wavelength* (*Długość fali*, 1967)¹⁶. Warhola należy uznać za rekordzistę w dziedzinie filmów składających się z tylko jednego – i to nieruchomego – ujęcia. W *Śnie* można oglądać śpiącego mężczyznę przez pięć godzin i dwadzieścia minut, a w *Empire* – widok najbardziej znanego nowojorskiego drapacza chmur Empire State Building przez blisko osiem i pół godziny.

O ile realizacje Warhola polegały na włączeniu kamery i czekaniu, co będzie dalej, o tyle dzieło Snowa jest starannie zaplanowanym majstersztykiem operatorskim i inscenizacyjnym. Przez czterdzieści pięć minut kamera przemierza jedno pomieszczenie aż do zbliżenia na oprawioną w ramkę fotografię morza wiszącą na przeciwległej ścianie. Od czasu do czasu (a dokładnie czterokrotnie) w polu widzenia pojawiają się różne postacie: kobieta w futrze, tragarze wnoszący meble, druga kobieta, wreszcie mężczyzna. Ewidentnie zostaje popełnione morderstwo, ale to jakby nie obchodzi kamery, która pozostaje obojętna wobec wydarzeń i spokojnie, w ślimaczym tempie, kontynuuje swoją podróż, pozostawiając poza kadrem dużą część również niespiesznej, zamierającej na długie minuty akcji. Zrealizowany w ciągu tygodnia film zawiera co prawda cięcia montażowe, ale pozostawia widza w przekonaniu, że został zrealizowany „jednym ciągiem”. Zresztą poszczególne odcinki najazdu są bardzo długimi ujęciami same w sobie.

Snow i Warhol niewątpliwie utorowali drogę filmom jednoujęciowym. Wśród nich poczesne miejsce zajmuje *Rosyjska arka* (2002, zdjęcia Tilman Büttner¹⁷) Aleksandra Sokurowa, przed którą jednak były przecież takie realizacje, jak *Ti-mecode* (2000, zdjęcia Patrick Alexander Stewart, James Wharton O'Keefe, Tony

Cucchiari i sam reżyser) Mike’a Figgisa czy prekursorska wobec tego ostatniego filmu krótkometrażowa *Nowa książka* (1975, zdjęcia reżyser) Zbigniewa Rybczyńskiego. Filmy Figgisa i Rybczyńskiego są o tyle bardziej złożone i pomyślowe od *Rosyjskiej arki*, że nie składają się z jednego, ale z kilku (czterech) w filmie *Timecode* i dziewięciu w *Nowej książce*) równoległych, nieprzerwanych ujęć. Co prawda oko profesjonalisty dojrzy w obu dziełach drobne korekty, a nawet szwy, ale w końcu kino jest z założenia optycznym oszustwem. Liczy się w końcu efekt.

Najefektowniejszym filmem niemal całkowicie jednounciowym, a przynajmniej stwarzającym takie pozory, jest *Birdman* (2014, zdjęcia Emmanuel Lubezki) Alejandra Gonzáleza Iñárritu. Tu w sukurs przyszły najnowocześniejsze technologie cyfrowej obróbki obrazu, dzięki którym otrzymujemy złudzenie oglądania ciągłego ujęcia, chociaż akcja obejmuje znacznie dłuższy wycinek z życia bohatera niż czas trwania filmu. I nie ma co się oszukiwać – kultowe, jednounciowe sceny strzelanin i walk karate w takich filmach, jak *Obrońca* (2005, reż. Prachya Pinkaew, zdjęcia Nattawut Kittikhun) czy *Azyl* (2002, reż. David Fincher, zdjęcia Darius Khondji i Conrad W. Hall) też wiele zawdzięczają podobnym zabiegom. O efekt nietrudno, zwłaszcza jeśli ma się do dyspozycji budżet w wysokości 18 milionów dolarów, jakim dysponował reżyser *Birdmana*.

Filmy jednounciowe stanowią osobną kategorię i jest rzeczą w zasadzie niemożliwą zapamiętanie ich w pełnej ciągłości. W gruncie rzeczy większe wrażenie pozostawiają ujęcia wybijające się swoją długością, a także skomplikowaniem, z całości dzieła. W Internecie można znaleźć wiele układanych przez kinomanów, blogerów i redaktorów branżowych portali rankingów pamiętnych długich ujęć. Najczęściej powtarzające się w nich tytuły filmów to (obok wspomnianego już *Obrońcy*): *Dzieci triady* (1992, zdjęcia Wing-Heng Wang) Johna Woo, *Chłopcy z ferajny* (1992, zdjęcia Michael Ballhaus) Martina Scorsese, *Dotyk zła* (1958, zdjęcia Russell Metty) Orsona Wellesa, *Gracz* (1992, zdjęcia Jean Lépine) Roberta Altmana, *Oldboy* (2003, zdjęcia Jeong Jeong-hun) Parka Chan-wooka, a przede wszystkim (i szczególnie zasłużenie) *Ludzkie dzieci* (2006, zdjęcia Emmanuel Lubezki) Alfonso Cuaróna¹⁸. Trwająca ponad cztery minuty scena ataku na samochód bohaterów z tego ostatniego filmu rzeczywiście zapada na zawsze w pamięć – nie tylko z powodu swojej niespodziewanej brutalności, ale i technicznej wirtuozerii (ta zaś znów nasuwa podejrzenie o cyfrową manipulację).

Dlatego też na swojej prywatnej liście pamiętnych długich ujęć na najwyższych miejscach mam sceny z filmów zrobionych na tyle dawno, że podobne podejrzenia można wykluczyć. Są to między innymi wychwalane już przez Deleuze’a i wspomniane wcześniej pierwsze minuty *Dotknięcia zła* Wellesa, wspaniała jazda kamery wzdłuż stojących w kilometrowym korku samochodów w *Weekendzie* (1967, zdjęcia Raoul Coutard) Jean-Luca Godarda, końcowa scena szaleństwa bohatera *Ofiarowania* (1986, zdjęcia Sven Nykvist) Andrieja Tarkowskiego, wszystkie dziesięć ujęć *Sznura* (1948, zdjęcia Joseph A. Valentine i William V. Skall) Hitchcocka, kilka fantastycznie zorkiestrowanych jazd w *Gwiazdach na czapkach* (1967, zdjęcia Tamás Somló) Miklósa Jancsó, pamiętna wędrówka kamery, która po wyjściu przez kratę w oknie hoteliku błąka się po placyku miasteczka w *Zawodzie: reporter* (1975, zdjęcia Luciano Tovoli) Michelangela Antonioniego, przejmujący obraz dryfującej w głąb morza tratwy z dumnie stojącą parą starych ludzi w finale *Po-*

droży na Cyterę (1983, zdjęcie Giorgos Arvanitis) Theo Angelopoulou czy wreszcie widok uciekającej w głąb ekranu szosy, po której biali separatyści wlekli samochodem czarnego mieszkańca miejscowości Jasper w Teksasie (*Sud*, 1999, reż. Chantal Akerman, zdjęcia Raymond Fromont). Twórczość zmarłej niedawno śmiercią samobójczą Akerman stanowi zresztą osobny rozdział w historii kina długich ujęć i aż dziw bierze, że przykładów jej dzieł nie znalazłem w żadnym rankingu internetowym.

Gdybym jednak miał ocalić przed powszechnym pożarem jedno jedyne ujęcie ze wszystkich filmów, które widziałem (każdy, kto zajmuje się badaniem historii filmu, nosi w sobie podejrzenie, że jest jakieś arcydzieło, którego nie zna), wybrałbym fragment zdumiewającego, niechcianego majstersztyku propagandy Michaiła Kałatozowa *Ja, Kuba* (1964, zdjęcia Siergiej Urusiewski). Ta apoteoza kubańskiej rewolucji nie przypadła do gustu towarzyszom w Moskwie oraz Hawanie i szybko została na długo odłożona na półki. I pewnie by jeszcze na nich leżała, gdyby dwadzieścia osiem lat po rosyjskiej premierze nie zobaczyli jej Martin Scorsese i Francis Ford Coppola na Telluride Film Festival, gdzie została pokazana w ramach retrospektywy Kałatozowa. Wtedy nagle o *Ja, Kuba* zrobiło się głośno. Głównym powodem chwały filmu są dwie jazdy kamery z jego początku (zaraz po napisach czołowych). W pierwszej towarzyszymy łodzi płynącej przez zbudowaną na palach, zagubioną wśród rozlewisk wioskę. W takich warunkach – konstatujemy (rzecz dzieje się w latach 50. w końcówce rządów Batisty) – żyje wielu mieszkańców wyspy. W drugiej jeździe – i tę chciałbym zachować – przeskakujemy gwałtownie do Hawany, gdzie bawi się kubańska elita i amerykańscy turyści. Najpierw widzimy na zbliżeniu podrygującego konwulsyjnie gitarzystę, który wraz z kolegami przygrywa konkursowi piękności odbywającemu się na dachu hotelu. Stąd schodzimy kilka pięter w dół do poziomemu basenu, śledzimy kelnera roznoszącego trunki, przyglądamy się przez chwilę gościom, po czym za młodą kobietą wchodzimy do wody i wraz z innymi kąpiącymi się dajemy nurka. Pod wodą obserwujemy przez chwilę płataninę rąk, nóg i prawie nagich ciał. Cała ta karkołomna jazda trwa cztery minuty z okładem, co nie daje jej rekordu Guinnessa, ale efekt jest hipnotyczny.

Długie ujęcia mają więc swoją magię. Jednak kiedy na festiwalu w Lipsku w 2012 r. oglądałem pod rząd może nawet dziesięć pełnometrażowych dokumentów składających się tylko z kilku ujęć, chciałem zawołać: Siergieju, wróć!¹⁹

MARCIN GIŻYCKI

¹ A. Bazin, *Ewolucja języka filmu*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michalek, Warszawa 1963, s. 63.

² Tamże, s. 62-63.

³ Świetnym przykładem „bazinowskiego” filmu jest *Walkower* (1965) Jerzego Skolimowskiego. Długie, często kilkuminutowe ujęcia, znakomitej roboty Antoniego Nurzyńskiego, są zupełnie przezroczyste – nie „zakrywają” rzeczywistości, nie zwracają uwagi same na siebie, ani specjalnym wyszukaniem, ani mo-

notonnością. Pozwalają rozwijać się akcji w czasie. I tyle.

⁴ G. Deleuze, *Kino*, tłum. J. Margański, Gdańsk, s. 34.

⁵ Tamże, s. 28.

⁶ A nie, jak pamięta Deleuze, ściany mieszkania.

⁷ G. Deleuze, dz. cyt., s. 28. Niezgrabność tego zdania to już wina tłumacza.

⁸ Uniesienie obiektywu ku górze jest tak nieznaczne i zręcznie wpisane w ruch odjazdu kamery, że właściwie całkowicie niezauważalne.

- ⁹ G. Deleuze, dz. cyt., s. 31.
- ¹⁰ B. Henderson, *A Critique of Film Theory*, New York 1980, s. 49.
- ¹¹ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art: An Introduction*, New York 1996, s. 479.
- ¹² D. Totaro, *Time and the Long Take in „The Magnificent Ambersons”, „Ugetsu” and „Stalker”*, Warwick 2001, s. 4, niepublikowana rozprawa doktorska. Cyt. za: C. S. Marnoch, *The Long Take In Modern European Cinema*, London br., rozprawa doktorska, https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/22767628/Final_Thesis_The_Long_Take_in_Modern_European_cinema_Chris_Marnoch.pdf, s. 18-19 (dostęp: 29.01.2016).
- ¹³ M. Le Fanu, *Metaphysics of the „long take”*: some post-Bazinian reflections, „A Danish Journal of Film Studies” 1997, nr 4 (grudzień), s. 7-21. Cyt. za: C. S. Marnoch, dz. cyt., s. 19.
- ¹⁴ V. Orpen, *Film Editing: The Art of the Expressive*, London 2003, s. 78.
- ¹⁵ H. Zettl, *Sight Sound Motion: Applied Media Aesthetics*, Boston 1998, s. 214.
- ¹⁶ Reżyserzy, co jest niemal regułą w kinie podziemnym, byli tu też operatorami.
- ¹⁷ Inna rzecz, że reżyser podkreślał w wywiadach, iż to on jest prawdziwym autorem zdjęć do tego filmu.
- ¹⁸ Jak widać, na listach tych dominuje kino popularne, zwłaszcza spod znaku kung-fu i karate. Mnie takie sceny niespecjalnie poruszają, bo już po piętnastu sekundach zaczyna mnie mało obchodzić, czy bohater zastrzeli pięciu czy pięciuset bandytów.
- ¹⁹ Może się to odnosić zarówno do Urusiewskiego, jak i Eisensteina.