



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

Title: Czas, ciało, pamięć : fotografia w paradygmacie kina

Author: Natalia Gruenpeter

Citation style: Gruenpeter Natalia. (2014). Czas, ciało, pamięć : fotografia w paradygmacie kina. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Wydział Filologiczny

Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych

Zakład Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach

Mgr Natalia Gruenpeter

Czas, ciało, pamięć

Fotografia w paradygmacie kina

Praca doktorska napisana

pod kierunkiem naukowym

prof. zw. dra hab. Andrzeja Gwoździa

Katowice 2014

OŚWIADCZENIE AUTORA PRACY

1. Ja, niżej podpisana:

imię (imiona) i nazwisko: **Natalia Gruenpeter**

autor/ka pracy dyplomowej pt. **Czas, ciało, pamięć. Fotografia w paradygmacie kina**

Oświadczam, że ww. praca dyplomowa:

- została przygotowana przeze mnie samodzielnie,
- nie narusza praw autorskich w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (tekst jednolity Dz. U. z 2006 r. Nr 90, poz. 631, z późn. zm.) oraz dóbr osobistych chronionych prawem cywilnym,
- nie zawiera danych i informacji, które uzyskałem/łam w sposób niedozwolony, nie była podstawą nadania stopnia doktora nauk, dyplomu wyższej uczelni lub tytułu zawodowego ani mnie, ani innej osobie.

Oświadczam również, że treść pracy dyplomowej zapisanej na przekazanym przeze mnie jednocześnie nośniku elektronicznym jest identyczna z treścią zawartą w wydrukowanej wersji pracy.

Jestem świadomy/a odpowiedzialności karnej za złożenie fałszywego oświadczenia.

Miejscowość, data

Podpis autora pracy

Czas, ciało, pamięć. Fotografia w paradygmacie kina

Streszczenie

Celem niniejszej rozprawy jest opis związków fotografii i filmu w początkach kina. Poszukując napięć pomiędzy nieruchomym a ruchomym obrazem we wczesnych filmach oraz zestawiając je z wybranymi wątkami dziewiętnastowiecznej fotografii, autorka eksploruje relacje pomiędzy dwoma wariantami technicznie zapośredniczonego widzenia, kształtującymi nowe sposoby rozumienia i przedstawiania czasu, ciała oraz pamięci. Problematyka związana z wczesnym kinem przedstawiona jest przez pryzmat współczesnej reaktywacji więzi pomiędzy fotografią a filmem, którą dostrzec można w cyfrowej konwergencji, sztuce audiowizualnej oraz fotografii inspirowanej kinem. Podjęte w rozprawie problemy wpisują się w „zwrot ku historii” stanowiący ważny nurt współczesnych badań w tak zwanym *still/moving field*, czyli polu badań poświęconych związkom ruchomego i nieruchomego obrazu.

Time, Body, Memory. Photography in the Paradigm of Cinema

Summary

The aim of the present thesis is to embrace the common denominators between photography and cinema as they were in the beginnings of cinema. Via discovery of the tensions and intersections between the moving image and the still frame in the early motion pictures, and juxtaposing them with the chosen instances of the nineteenth century photography, the author explores the relationships bonding and/or differentiating the two modes of the act of *seeing* with its technologically-imposed indirectness, which, in turn, shaped the new ways of understanding and (re-)presenting the time, the body and the remembering. The early days of cinema are examined in the context of the contemporary revival the bond between the photography and motion picture has been undergoing, as one can clearly observe in the digital convergence, audiovisual arts and cinema-inspired photography. The questions undertaken in the course of the present thesis, one may argue, incorporate themselves in the “turn towards the history” trend, a significant constituent of the modern *still/moving field* study which accordingly scrutinizes the liaisons between the still and the moving images.

Spis treści

Wstęp

O kilku spotkaniach filmu z fotografią	6
Film i fotografia – media komplementarne	6
Między-obrazy	15
Fotografia w rozszerzonym polu	22
Kinowe heterotopie	28
Do początków kina... i dalej	35

Rozdział 1

Eadweard Muybridge i „szaleństwo cielesności”	39
Człowiek w ruchu	39
Ciągłość i pęknięcie	45
Dyscyplina i eksces	55
Zatrzymać i wprowadzić w ruch	61

Rozdział 2

Ciało w polu zmediatyzowanych spojrzeń	69
Twarzą w twarz	69
Ruch i wzruszenie	80
Ożywione portrety	86
Wrastać w obraz	94

Rozdział 3

Miasto zainscenizowane	101
Spontaniczność i spektakl	101
Miasta uwiecznione	107
Ulice życia, życie ulicy	112
Zainscenizowane spojrzenia	117

Rozdział 4

Fotofilmowe pejzaże czasu	125
Uchwycić moment	125
Obrazy (bez)ruchu	132
Widzialność czasu	138
Koda. Ocean możliwości	149

Zakończenie

Obrazy w świecie, obrazy świata	154
Ilustracje	163
Bibliografia	178
Bibliografia internetowa	192
Spis ilustracji	194

Kino to niegrzeczne dziecko, które ma wielu ojców, ale jedną matkę – czas

bracia Lumière

Wstęp

O kilku spotkaniach filmu z fotografią

Film i fotografia – media komplementarne

Nurt badań, jaki rozwinął się w ciągu ostatniego ćwierćwiecza na gruncie refleksji nad związkami fotografii i filmu, określany bywa w języku angielskim jako *still/moving field* lub *still-moving paradigm*¹. Nieprzetłumaczalna na język polski, wieloznaczna gra słów odnosi się do opozycji tego, co nieruchome (*still*) i tego, co ruchome (*moving*), która leży w samym sercu relacji pomiędzy fotografią a filmem. Ale poprzez odwrócenie i nieznaczną modyfikację termin ten nawiązuje również do określenia *movie still*, oznaczającego zarówno kadr filmu zapisany na taśmie celuloidowej, jak i fotos, czyli zdjęcie wykonane na planie filmowym². Warto jeszcze zauważyć, iż formuła ta – zwłaszcza w zapisie *still/moving* – kieruje uwagę na przestrzeń **pomiędzy** obrazem nieruchomym a obrazem ruchomym oraz na ich wzajemne relacje, wymykające się wspomnianej na początku dychotomii. Co więcej, słowa te tworzą frazę, którą można przetłumaczyć jako „wciąż w ruchu” lub „wciąż ruchome”, co sugeruje nie tylko nieprzerwany ruch taśmy filmowej, jakiego wymaga projekcja filmu, ale także jedną z możliwych odpowiedzi na diagnozowaną „śmierć kina” czy – w końcu – zmienny, proteuszowy, trudny do uchwycenia charakter problemów podejmowanych w ramach tak nazwanego pola badań. Język angielski oferuje zatem określenie, które uwodzi prostotą, celnością i brawurą, ponieważ konotuje wiele istotnych wątków współczesnych badań nad filmem i fotografią.

1 Zob. Eivind Røssaak, *The Still/Moving Field: An Introduction*, [w:] *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*, red. Eivind Røssaak, Amsterdam University Press: Amsterdam 2011, s. 13. Karen Beckman, Jean Ma, *Introduction*, [w:] *Still Moving: Between Cinema and Photography*, red. Karen Beckman, Jean Ma, Duke University Press: Durham 2008, s. 5.

2 Wprawdzie w języku angielskim częściej używa się terminu *film still*, ale *movie still* również jest dopuszczalny i bywa stosowany zarówno jako określenie kadru filmowego, jak i fotosu. Dodatkowo, w języku angielskim funkcjonują terminy pozwalające na precyzyjne rozróżnienie tych dwóch rodzajów fotografii. Kadr określa się najczęściej terminem *photogram* (zapisywanym czasami we francuskiej formule Rolanda Barthes'a – jako *photogramme*), natomiast służący celom reklamowym fotos – terminem *publicity still*. Zob. David Company, *Photography and Cinema*, Reaktion Books: London 2008, s. 136.

Dalsze rozważania proponuję rozpocząć od ostatniego ze wskazanych tropów. Określenie stanu badań czy nawet wstępne naszkicowanie problemów podejmowanych w ramach wspomnianego nurtu wymaga bowiem okiełznania żywego, zmiennego i wielowymiarowego zjawiska. Problematyczny wydaje się już sposób nazwania interesującego mnie pola badawczego. Angielska formuła *still/moving* wskazuje na różnice i powinowactwa pomiędzy nieruchomymi i ruchomymi obrazami rozumianymi jako **środki ekspresji**, bez konieczności precyzowania, jakie jest ich medialne „zakotwiczenie”. Z kolei stosowane przeze mnie opisowe określenie „refleksja nad związkami fotografii i filmu” wyraźnie wyodrębnia dwa **media**, pozwalając zarazem dojść do głosu głęboko zakorzenionym założeniom, że fotografia jest obrazem nieruchomym, a film ruchomym. Trzeba zatem przyjąć, że *still/moving field* nie jest tożsame z refleksją nad fotografią i filmem, którą proponuję ujmować raczej jako zbiór rozproszonych rozważań poprzedzających wyłonienie się nowej orientacji badawczej niż jako spójny nurt. Charakter relacji pomiędzy tak nazwanymi obszarami zainteresowań starałam się zasygnalizować w pierwszym zdaniu niniejszego wprowadzenia, sugerując, że możliwe jest tutaj przyjęcie perspektywy diachronicznej. Ujmowanie *still/moving field* jako nurtu, który w dużej mierze wyrósł z refleksji nad związkami fotografii i filmu pozwala również na bardziej precyzyjne wyznaczenie jego początków.

Przyznając pierwszeństwo refleksji nad związkami fotografii i filmu należałoby przywołać długą tradycję myślenia o fotografii jako ważnym punkcie odniesienia dla badaczy i teoretyków kina. Constance Penley zauważa:

Teoria filmu wciąż powołuje się na fotografię jako historyczne źródło kina, zarówno w wymiarze technicznym, jak i estetycznym. Ostatecznie, rozpoczęcie teorii filmu od dyskusji o właściwościach obrazu fotograficznego wydaje się zupełnie naturalne, a *Ontologia obrazu fotograficznego* André Bazina jest tylko najbardziej znanym przykładem³.

Tradycja ta stanowi trzon ważnych i wpływowych teorii filmu nadających obrazowi fotograficznemu rangę nie tylko technicznego tworzywa, ale również gwaranta ontolo-

3 Constance Penley, *The Imaginary of the Photograph in Film Theory (1985)*, [w:] *The Cinematic*, red. David Company, Whitechapel: London 2007, s. 114.

gicznego statusu filmu, który z kolei kształtować miał jego estetyczne wartości. Przekonanie o **fotograficznej naturze filmu** sankcjonującej jego głęboką więź z rzeczywistością leży w samym sercu teorii filmu sformułowanych przez Siegfrieda Kracauera czy André Bazina. Ale uwagi na temat fotografii oraz jej relacji wobec filmu odnaleźć można również w pismach Louisa Delluca, Rudolfa Arnheima, Edgara Morina, Waltera Benjamina, Rolanda Barthes'a i innych.

Podejmując próbę krótkiego, niepełnego przeglądu różnych stanowisk Constance Penley dostrzega niespójność odniesień do fotografii:

Fakt, iż teoretycy tak różni jak André Bazin, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Edgar Morin i Roland Barthes z jednej strony w odmienny sposób wyróżniali „podstawowe własności fotografii”, z drugiej zaś – inaczej konstruowali relacje pomiędzy filmem a fotografią, każe nam się zastanawiać, czy „to, co fotograficzne” rzeczywiście posiada łatwy do zdefiniowania ontologiczny status, jak to wielu sugerowało⁴.

Penley zauważa, że próby określenia „natury” czy „podstawowych własności” fotografii nie wytrzymują presji rozwijanych na ich gruncie teorii filmu, a zatem mieszczą się – jak sugeruje tytuł artykułu – w kategorii „wyobrazonego”⁵. Rozważania Penley, choć w wielu punktach trafne, wydają się redukcjonistyczne. Konstatując odmienne sposoby definiowania tego, co fotograficzne, badaczka zdaje się zapominać, że przywoływane poglądy, będąc teoriami filmu, są jednocześnie **teoriami fotografii** i – jako takie – nie muszą być zgodne. Ponadto, Penley sama porusza się w kręgu „wyobrazonego”, kiedy kwestionując szeroko rozpowszechnione przekonanie o Eadwardzie Muybridge'u jako „ojcu filmu” stwierdza, że jego eksperymenty były dokładnym przeciwieństwem ruchomych obrazów, ponieważ u ich podstaw tkwiło dążenie do zatrzymania ruchu. O ile przypisywane Muybridge'owi „ojcostwo” rzeczywiście jest kwestią dyskusyjną, o tyle

4 Tamże.

5 Niestety badaczka nie precyzuje, jak rozumie zawarty w tytule termin *imaginary* ani nie omawia szerzej problemu „wyobrażeń”. Tematowi obecności fotografii w teorii filmu poświęcona była praca doktorska Constance Penley, napisana na University of California w Berkeley w 1983 roku. Nieopublikowana praca nosiła tytuł *The Rhetoric of the Photograph in Film Theory* i obroniona została w dziedzinie retoryki, co pozwala przypuszczać, iż Penley poddała analizie przede wszystkim język, jakim posługiwali się teoretycy kina.

polaryzacja tego, co filmowe i tego, co fotograficzne wokół problemu (bez)ruchu obciążona jest bardzo bogatym zbiorem wyobrażeń, które ciążą ku kwestiom ostatecznym – życiu i śmierci.

Oczywiście tendencja do ujmowania relacji pomiędzy fotografią a filmem w kategoriach opozycji bezruchu i ruchu obecna jest także w myśli tych teoretyków, którzy podkreślali głęboki związek pomiędzy mediami. Kracauer zauważa, że „ruch jest filmowy, ponieważ tylko kamera może go zarejestrować”⁶, natomiast „fotografia nie może ukazywać życia w ruchu”⁷. W ogóle myślenie o wspomnianych przeciwieństwach wydaje się zupełnie naturalne i oczywiste. Przekonanie to kwestionuje jednak Maria Tortajada:

Kontrast pomiędzy fotografią i kinem odpowiada kontrastowi pomiędzy nieruchomym a ruchomy obrazem. Pomimo, że skojarzenie to stało się obecnie powszechne, nie jest ono w żadnym wypadku naturalne i jest skutkiem ubocznym historycznej konfiguracji uformowanej około 1900 roku, w bezpośrednim związku z wyłonieniem się kina⁸.

Biorąc pod uwagę kontekst kulturowy oraz rozmaite formy fotografii – fotografię migawkową i chronofotografię, fotografię funkcjonującą jako pojedynczy, samodzielny obraz i fotografię tworzącą sekwencję – Tortajada dowodzi, że podwójny, **komplementarny paradygmat** ukształtował się w wyniku definiowania fotografii w kontekście kina. Innymi słowy, w myśli Tortajady zawarta jest idea, że film i fotografia przegładają się w sobie, określając się poprzez relację wobec swojego najbliższego – i przez długi czas jedyne – krewnego. Jednocześnie badaczka zaznacza, że na przełomie XIX i XX wieku podstawową kwestią nie było to, jak film kontrastuje z fotografią, ale to, w jaki sposób z niej wyrósł i jak z niej korzysta⁹.

6 Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. Wanda Werstein, słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2008, s. 68.

7 Tamże, s. 88.

8 Maria Tortajada, *Photography/Cinema: Complementary Paradigms in the Early Twentieth Century*, przeł. Franck Le Gac, [w:] *Between Still and Moving Images*, red. Laurent Guido, Olivier Lugon, John Libbey Publishing Ltd: Herts 2012, s. 33.

9 Co więcej, badaczka akcentuje możliwość istnienia metafor zbudowanych na pojmowaniu fotografii jako ruchu, wskazując na opublikowaną w 1896 roku *Materię i pamięć* Henri Bergsona. Metafora fotograficzna odpowiada przekonaniu, że „jesteśmy w obecności obrazów w sensie najbardziej nieokre-

Chciałabym powrócić do artykułu Constance Penley, aby umieścić go w szerszym kontekście badań nad filmem i uwzględnić specyfikę podejmowanych w latach osiemdziesiątych XX wieku problemów. Refleksja nad fotografią wydaje się bowiem ważnym rysem ówczesnych studiów, a problem różnic pomiędzy mediami stanowi punkt wyjścia dla rozważań wpływowych badaczy kina, takich jak Peter Wollen, Christian Metz i Raymond Bellour¹⁰. Zaskakująca wydaje się zbieżność czasowa owych diagnoz – artykuły Penley, Wollena i Belloura pochodzą z 1984 roku, artykuł Metza ukazał się rok później. Dodatkowo, wspomnieć trzeba o wydanym w 1984 roku numerze czasopisma *Photogénies* zatytułowanym *La Photo fait du cinéma* i w całości poświęconym związkom fotografii i filmu¹¹. Warto również pamiętać, że w 1985 roku Gilles Deleuze opublikował drugą część swojej monumentalnej pracy poświęconej kinu – *Kino 2. Obraz-czas*. Połowa lat osiemdziesiątych jest zatem okresem zintensyfikowanej refleksji nad fotografią, w którym kulminację osiąga paradygmat komplementarności mediów, ale również – jak postaram się dowieść – czasem głębokich przemian, które doprowadzą do zakwestionowania tego paradygmatu i wyłonienia się *still/moving field* na początku lat dziewięćdziesiątych.

Redaktorzy wspomnianego już czasopisma *Photogénies* zaproponowali interesującą formułę refleksji nad związkami filmu i fotografii, prosząc krytyków i filmowców o wypełnienie krótkiego kwestionariusza. Ostatnie z pytań brzmiało: „Fotografia i kino: bliscy kuzyni czy wrodzy bracia?”¹². Tak sformułowane pytanie wydaje się szczególnie symptomatyczne i być może zdradza więcej niż potencjalne odpowiedzi. Antropomor-

slonym na jaki pozwala użycie tego słowa”. Wprost wyrażona została natomiast w odpowiedzi Bergsona na dominujące sposoby rozumienia percepcji, która przedstawiana jest na wzór fotograficznego ujęcia rzeczy wymagającego „jakiegoś nieznanego procesu obróbki chemicznej i psychicznej”. Polemizując z takim ujęciem Bergson pisze: „Ale jak nie zauważyć, że fotografia – o ile mamy do czynienia z fotografią – jest już zrobiona, już wywołana w samym wnętrzu rzeczy i dla wszystkich punktów przestrzeni”. Metafora fotograficzna związana jest zatem z rozumieniem materii jako zbioru ruchomych obrazów i zasadniczo różni się od pojmowania fotografii w modelu kinematograficznym, który rozwinięty został w *Ewolucji twórczej* (1907). Henri Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, przeł. Romuald J. Weksler-Waszkinel, Wydawnictwo Zielona Sowa: Kraków 2006, s. 15, 31. Por. również rozdział 4 niniejszej rozprawy.

10 Mam na myśli artykuły *Fire and Ice* (1984) Petera Wollena, *The Pensive Spectator* (1984) Raymonda Belloura oraz *Photography and Fetish* (1985) Christiana Metza. Wszystkie przedrukowane zostały w zbiorze *The Cinematic* pod redakcją Davida Company'ego. Na język polski przetłumaczony został jedynie artykuł Metza.

11 Na łamach czasopisma *Photogénies* ukazał się wspomniany powyżej artykuł Raymonda Belloura.

12 Na tak sformułowane pytanie Agnès Varda odpowiedziała: „Według mnie kino i fotografia są jak brat i siostra, którzy stali się wrogami... po kazirodczym zbliżeniu”. Agnès Varda, *On Photography and Cinema* (1984), przeł. Ian Farr, [w:] *The Cinematic...*, s. 63.

ficzna formuła opisu relacji dwóch mediów odnosi się bowiem do rodzinnych pokrewieństw, które można określić jedynie w sposób relacyjny. Refleksja nad filmem i fotografią przez długi czas naznaczona była właśnie myśleniem dychotomicznym, które rozwijało się nie tylko wokół wspomnianej opozycji ruchu i bezruchu, ale także wokół wywiedzionych z niej konsekwencji, a nawet luźnych skojarzeń. Ważne ujęcie tych różnic zaproponował Roland Barthes w *Retoryce obrazu*, niejako na marginesie semiotycznych rozważań o fotografii. W krótkim fragmencie dotyczącym filmu Barthes wyraził przekonanie, że różnica pomiędzy filmem a fotografią nie jest różnicą stopnia, ale „zasadniczą opozycją”, a kino nie jest ożywioną fotografią, ponieważ „wrażenie, że się tam było ustępuje wrażeniu, że się tam jest”¹³. Wątek ten podjęty został również w *Świetle obrazu*, choć francuski myśliciel przeformułował swoje diagnozy, stwierdzając, że kino fabularne miesza dwa porządki: „to było” aktora i „to było” jego roli¹⁴.

Myśl Barthes'a podjął Christian Metz, czyniąc ją punktem wyjścia w rozważaniach na temat „wrażenia rzeczywistości”, które otwierają wydany na początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku zbiór esejów poświęconych kinu¹⁵. Metz pyta, dlaczego „wrażenie rzeczywistości” jest o wiele silniejsze w filmie niż w fotografii i zauważa, że odpowiedź nasuwa się sama – wedle badacza przyczyną tego stanu rzeczy jest ruch, będący bez wątpienia najważniejszą różnicą dzielącą film i fotografią. W tym punkcie Metz objawia się nie tylko jako uczeń Rolanda Barthes'a, ale i Edgara Morina, któremu zawdzięcza spostrzeżenie, że ruch obdarza ciało przedstawione w filmie formy. Metz nie poprzestaje jednak na takim wyjaśnieniu, przywołując jeszcze jeden argument. Formuluje go na podstawie ustaleń Alberta Michotte'a van der Bercka, belgijskiego psychologa prowadzącego badania nad percepcją, który stwierdził, że ruch jest zawsze postrzegany jako rzeczywisty. Metz zauważa, że ruch jest niematerialny i wizualny, zatem jego obecność w filmie nie jest zwykłą „reprodukcją”, ale staje się „re-produkcją”, natomiast „wrażenie rzeczywistości” łączy się z „rzeczywistością wrażenia”¹⁶. Podsumowując

13 Roland Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Zbigniew Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 298.

14 Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Aletheia: Warszawa 2008, s. 142.

15 Zob. Christian Metz, *On the Impression of Reality in the Cinema*, [w:] Tegoż, *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, przeł. Michael Taylor, The University of Chicago Press: Chicago 1991, s. 3-15.

16 Tamże, s. 9.

swoje rozważania, badacz pisze, że przed kinem istniała fotografia, która spośród wszystkich obrazów oferowała najgłębszą więź z rzeczywistością:

Ale, jakkolwiek nie byłby precyzyjny, ten sposób wciąż nie był wystarczająco bliiski rzeczywistości (*lifelike*): Pozbawiony był wymiaru czasowego; nie oddawał dostatecznie objętości; brakowało mu odczucia ruchu będącego synonimem życia. Wszystkie te rzeczy zostały nagle zrealizowane przez kino oraz – co było nieoczekiwanym dodatkiem – to, co widział widz nie było tylko wiarygodną reprodukcją ruchu, ale ruchem samym w sobie, w całej jego rzeczywistości¹⁷.

Metz zwrócił tym samym uwagę nie tylko na „wrażenie rzeczywistości” wytworzone przez diegezę filmu, ale i na rzeczywistość jako narzędzie reprezentacji.

Niektóre z zasygnalizowanych powyżej wątków powrócą w późniejszej refleksji Metza, która z inspiracji psychoanalizą wywiedzie pojęcia straty, żałoby czy fetyszu. Podejmując problem różnic dzielących film i fotografię w artykule z 1985 roku, badacz prowadzi systematyczny wywód, który zmierza do konkluzji, że film z łatwością podejmuje grę z fetyszyzmem, a fotografia staje się fetyszem¹⁸. Metz nie tylko rzeczowo opisuje różnice w społecznym funkcjonowaniu filmu i fotografii, ale także pozwala dojść do głosu skojarzeniom eschatologicznym, zgodnie z którymi fotografia – w swojej nieruchomości, beczasowości i ciszy – łączy się ze śmiercią, natomiast film z pozorem życia. Francuski teoretyk wchodzi też w dialog z opublikowanym rok wcześniej artykułem *Fire and Ice* Petera Wollena, w którym namysł nad różnicami pomiędzy filmem a fotografią przyjmuje formę sugestywnej gry skojarzeń:

Film cały jest światłem i cieniem, nieustannym ruchem, nietrwałością, migotaniem, źródłem Bachelardowskiego marzenia niczym płomienie w palenisku. Fotografia jest pozbawiona ruchu i zamrożona, ma kriogeniczną moc utrwalania obiektów w czasie bez niszczenia ich. Ogień stopi lód, ale wtedy stopiony lód zgasi ogień¹⁹.

17 Tamże, s. 14.

18 Zob. Christian Metz, *Fotografia i fetysz*, przeł. Anna Oleńska, Sławomir Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 246-254.

19 Peter Wollen, *Fire and Ice* (1983), [w:] *The Cinematic...*, s. 110.

Wollen zaznacza, że pozwolił sobie na tę swobodną grę skojarzeń zanim zasiadł do pisania artykułu, w którym redefiniuje temporalne właściwości przypisywane fotografii. Korzystając z lingwistycznych badań nad czasem i aspektem języka, badacz zaproponował rozpatrywanie fotografii w odniesieniu do stanów, procesów i wydarzeń oraz stwierdził, że bardziej adekwatne jest mówienie o temporalnym aspekcie obrazu fotograficznego niż o konkretnym czasie:

Najwyraźniej nie ma żadnego nieodłącznego „czasu” nieruchomego obrazu, żadnej „przeszłości” pozostającej w opozycji do filmowej „teraźniejszości”, jak często stwierdzano. Nieruchoma fotografia, podobnie jak film (oraz niektóre języki) nie posiada żadnej struktury czasowej, chociaż może porządkować i rozgraniczać (*demarcate*) czas²⁰.

Wollen odnosi się zatem do rozważań Barthes'a i Metza, ale proponuje inną optykę spojrzenia na problem temporalnych różnic pomiędzy filmem i fotografią.

Omówienie poglądów przywołanych teoretyków daje wgląd w pewien stan refleksji nad filmem i fotografią w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Z jednej strony, opis wzajemnych relacji mediów wciąż opierał się na paradygmacie komplementarności, z drugiej zaś – stwarzał warunki do jego przełamania. Propozycja Wollena – pomimo zamieszczonej w tytule opozycji ognia i lodu – w istocie odmawia przeciwstawiania sobie temporalnych wymiarów filmu i fotografii. Chociaż przeszczepiona z językoznawstwa teoria aspektu nie została rozwinięta w badaniach nad filmem, pewne wątki artykułu Wollena wydają się owocne i interesujące. Przede wszystkim, brytyjski badacz opiera swój wywód między innymi na mikroanalizie filmu *La Jetée* Chrisa Markera (1962), dostrzegając jego związek ze słynną fotografią Roberta Capy przedstawiającą padającego żołnierza. Spojrzenie na związki mediów nie w kontekście przypisywanej im specyfiki, ale poprzez pryzmat konkretnych filmów i fotografii okaże się ważnym rysem nurtu określanego jako *still/moving field*.

Bardziej owocny okazał się jednak inny wątek, który na razie został jedynie zasygnalizowany w kontekście rozważań Christiana Metza. Mam na myśli problem „wra-

20 Tamże, s. 112.

żenia rzeczywistości” wytworzonego nie za sprawą indeksalnej natury obrazów czy ich narracyjnej ciągłości, ale za sprawą aparatu projekcyjnego. W latach siedemdziesiątych wrażenie to zostało zdefiniowane jako iluzja, co – według Eivinda Røssaaka – otworzyło nowe ścieżki refleksji w filmoznawstwie:

Debata na temat bezruchu i ruchu jest równie stara jak historia sztuki, ale w ramach studiów nad kinem stała się przedmiotem powszechnego zainteresowania w latach siedemdziesiątych. U swoich źródeł oparta była na teorii aparatu i idei negocjowania ruchu poprzez oświecenie. Jej aksjomatem było przyjęcie, że kinowy ruch jest iluzją, że ruch jest „ideologicznym efektem aparatu kinowego”²¹.

Refleksja nad związkami fotografii i filmu rzeczywiście zwykle rozpoczyna się właśnie od rozpoznania pierwszej, najbardziej podstawowej i zarazem tak tajemniczej relacji, która polega na transformacji zapisanych na taśmie statycznych fotografii w spektakl ruchomych obrazów. Andrzej Gwóźdź określa tę fundamentalną cechę kina jako „ontologiczny megatrik”²², Tom Gunning pisze wręcz o skandalu, który wyjaśniano najczęściej przez tezę o niedoskonałości ludzkich zmysłów, skrywającą głębokie uprzedzenia wobec percepcji²³. Jean-Louis Baudry, do którego odnosi się cytowany wyżej Røssaak, rozpatrywał działanie projektora jako efekt ideologii, wspierający się na systemie negocjowania różnic i wytworzonej w tym procesie ciągłości²⁴. Problem ten poruszał także Roland Barthes, kiedy cytując Husserla, pisał: „Tak jak świat realny, świat filmowy jest podtrzymywany przez przypuszczenie, »że doświadczenie będzie nadal przebiegać w ten sam ustanowiony sposób«”²⁵.

Czasami jednak oczekiwania dotyczące „płynności” zostają zakłócone przez długi, statyczne ujęcia, zbliżenia twarzy, ujęcia stylizowane na *tableaux vivants*, stopklatki, różne formy wpisywania fotografii w diegezę filmu czy – w końcu – filmy całkowicie zmontowane z fotografii, takie jak wspomniane już dzieło Chrisa Markera. Teore-

21 Eivind Røssaak, dz. cyt., s. 11.

22 Andrzej Gwóźdź, *Cud kina albo życie jako trik*, [w:] Tegoż, *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*, Oficyna Wydawnicza ATUT: Wrocław 2011, s. 15.

23 Zob. Tom Gunning, *The Play between Still and Moving Images: Nineteenth Century "Philosophical Toys" and Their Discourse*, [w:] *Between Stillness and Motion...*, s. 27-43.

24 Zob. Jean-Louis Baudry, *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego*, przeł. Alicja Helman, „Powiększenie” 1985, nr 1, s. 5-12.

25 Roland Barthes, *Światło obrazu...*, s. 159.

tyczną próbę ujęcia tych zjawisk podjął w 1984 roku Raymond Bellour, kiedy zapytał: „Co się dzieje, gdy widz filmowy zostaje skonfrontowany z fotografią?”²⁶. Bellour rozpoczął swój artykuł zgodnie z dominującym wówczas paradygmatem komplementarności – od przywołania szeregu opozycyjnych pojęć, które zdominowały refleksję nad filmem i fotografią. Ale poszukując miejsc spotkań pomiędzy mediami, Bellour otworzył nowe pole refleksji, które bardziej niż systematyczną analizą podobieństw i różnic, zainteresowane jest określaniem sposobów, w jakie film i fotografia współtworzą nasze pojmowanie czasu, pamięci, narracji filmowej lub warunkują charakter naszego uczestnictwa w spektaklu filmowym. Przede wszystkim jednak, Bellour objawił się jako badacz sygnalizujący odwrót od teorii systemowych, które w refleksji nad fotografią i filmem wyrażały się przede wszystkim w dążeniu do przypisania poszczególnym medium abstrakcyjnych, immanentnych właściwości, które określić można jako ich specyfikę. Francuski badacz stał się tym samym rzecznikiem nowego sposobu uprawiania teorii filmu – teoretyzowania fragmentarycznego, które doszło do głosu w latach dziewięćdziesiątych XX wieku²⁷.

Między-obrazy

Inspirująca i wpływowa myśl Raymonda Belloura nie została w pełni przyswojona przez polskie filmoznawstwo. Francuski badacz znany jest w Polsce przede wszystkim jako autor wnikliwych analiz, które traktować można jako jeden ze sposobów uprawiania teorii²⁸. Ale już w wydanym pod koniec lat siedemdziesiątych zbiorze analiz zawierającym między innymi teksty poświęcone filmom Alfreda Hitchcocka, dostrzec można załóżki zmian, które uczynią Belloura inicjatorem i pierwszym teoretykiem nowego pola badań. We wstępie do angielskiego wydania wspomnianego zbioru Constance Penley zauważa, że w refleksji Belloura wskazać można dwa nurty: struktu-

26 Raymond Bellour, *The Pensive Spectator*, przeł. Lynne Kirby, [w:] *The Cinematic...*, s. 119.

27 Zob. Jacek Ostaszewski, *Słowo wstępne*, [w:] *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, red. Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2007, s. 5-9.

28 Zob. Alicja Helman, *Współczesna myśl filmowa*, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Universitas: Kraków 1992, s. 14. Raymond Bellour jako teoretyk „między-obrazów” przywoływany jest w książce Barbary Kity na temat późnej twórczości Jeana-Luca Godarda. Zob. Barbara Kita, *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda*, Uniwersytet Śląski, Oficyna Wydawnicza Waław Walasek: Katowice 2013.

ralny i wychodzący poza strukturalizm, skoncentrowany raczej na problemach figuracji, ciała i emocji, jak również logiki innych mediów – fotografii i wideo. Równie istotne wydaje się uprzywilejowanie fragmentu oraz przekonanie, że nie trzeba analizować całego filmu, ale tylko te sekwencje, które mogą przyczynić się do rozwiązania jakiegoś teoretycznego problemu²⁹. Ponadto, Bellour dał się poznać jako badacz świadomy tego, że wszelka analiza filmu rozpoczyna się od złamania „prawa ciągłości”, od zatrzymania obrazów za pomocą różnych środków: w wyniku pracy pamięci, sporządzanych w trakcie projekcji notatek czy – w końcu – z pomocą wideo. Analizy Belloura zawsze ilustrowane były olbrzymią ilością fotogramów a sam badacz twierdził, że „fotogramy są niezbędne”, choć jednocześnie przyznawał, że „reprodukcja nawet wielu fotogramów zdolna jest jedynie odsłonić pewną radykalną niezdolność do ustalenia tekstualności filmu”³⁰.

Wspominając o miejscu fotogramu w refleksji nad związkami filmu i fotografii, przywołać trzeba opublikowany w 1970 roku artykuł Rolanda Barthes'a *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*. Francuski myśliciel deklaruje w nim swój „pociąg do fotogramów”, które oferują wyjście poza wyrażane wcześniej przekonanie o radykalnej opozycji fotografii i filmu, pozwalając stwierdzić, że filmowość „jest zupełnie różna od filmu” i „nie znajduje się w ruchu”³¹. Barthes poszukuje w fotogramie sensu otwartego, który zdaje się rozwijać „poza kulturą, wiedzą i informacją”, a zatem w opozycji do sensu oczywistego³². Raymond Bellour zauważa, że podobna opozycja zawarta jest w *Świetle obrazu* jako koncepcja *punctum* i *studium*, ale podkreśla zarazem, że w tym późnym dziele Barthes powraca do funda-

29 Zob. Constance Penley, *Preface*, [w:] Raymond Bellour, *The Analysis of Film*, Indiana University Press: Bloomington, Indianapolis 2001, s. xiii.

30 Raymond Bellour, *The Unattainable Text*, przeł. Ben Brewster, [w:] Tegoż, *The Analysis of Film...*, s. 25-26. Potrzeba włączenia fotogramów w analizę filmu została później dostrzeżona między innymi przez Winfrieda Pauleita, który zauważył, że przemiany w współczesnej kulturze audiowizualnej skutkują „niemożnością jednoznacznego rozróżnienia – i hierarchizowania – samego filmu oraz jego paratekstów”. Niemiecki badacz postuluje konieczność wypracowania konkretnych metod badawczych, które uwzględnią pojmowanie filmu „jako zjawiska hybrydowego, otwartego na nowe pola refleksji”. Poddając namysłowi zaproponowane metody, Pauleit uwzględni rolę fotogramów, które rozumie zarówno jako fotosy, jak i kadry filmu. Zob. Winfried Pauleit, *Analiza filmu: paratekstualność i nowe pole refleksji*, przeł. Konrad Klejsa, [w:] *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. Andrzej Gwóźdź, Oficyna Naukowa: Warszawa 2010, s. 61-83.

31 Roland Barthes, *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, przeł. Roman Wyborski, „Pamiętnik Teatralny” 1977, z. 3, s. 41.

32 Tamże, s. 38

mentalnego dla swoich rozważań i obecnego już w *Retoryce obrazu* przeciwstawienia filmu i fotografii³³. Choć *Trzeci sens* narusza ten zasadniczy rys refleksji Barthes'a, trudno zignorować deklarowany wprost „opór przeciw filmowi”³⁴, który sytuuje badacza po stronie fotografii. Zupełnie inaczej pozycję swoją określa Bellour, który o praktyce analizowania filmów pisał:

Musimy zaakceptować przerwanie jego ciągłości i związanej z nią silnej fantazji, zaakceptować, że nie sytuujemy się „ani po stronie ruchu, ani po stronie bezruchu, ale *pomiędzy* nimi, w wyświetlaniu filmu z taśmy filmowej, w negowaniu taśmy filmowej przez wyświetlany film”³⁵.

Cytowany przez Belloura Thierry Kuntzel w szczególny sposób przełamywał wspomniane granice. Pracując nad analizą filmu *La jetée*, Kuntzel miał do dyspozycji odtwarzacz wideo, przemontował więc film i zatytułował go *La Rejetée*, stawiając tym samym pierwsze kroki ku „osmozie” praktyk artystycznych i prób teoretycznych, obrazu i języka³⁶. Wprawdzie Bellour nie podążył wyznaczoną przez Kuntzela ścieżką, ale możliwość uprawiania analizy i teorii filmu za pomocą ruchomych obrazów pozostawała w orbicie jego zainteresowań.

Starając się uporządkować zmienne i dynamiczne pole badań określane kryptonimem *still/moving*, Eivind Røssaak w pierwszej kolejności wskazuje właśnie na myśl Raymonda Belloura, która skrytykowała się w wydanym w 1990 roku zbiorze artykułów pod tytułem *L'entre-images: Photo, cinema, vidéo*. Zaproponowany przez badacza neologizm można przetłumaczyć jako „między-obrazy”, a w formule tej zawarta będzie zarówno idea przestrzeni **pomiędzy** mobilnością a statycznością czy między tytułowymi mediami, jak i sugestia **przechodzenia**, wywiedziona z obecnego w proponowanym zwrocie skojarzenia z francuskim czasownikiem *entrer* (wchodzić). Barbara Kita zauważa, że Belloura interesuje przede wszystkim problematyka pasażów pomiędzy różnymi obrazami rozumianych jako miejsca przejścia „od obrazu klasycznego, fotogra-

33 Raymond Bellour, *The Film Stilled*, przeł. Alison Rowe, Elisabeth Lyon „Camera Obscura” 1990 (September), vol. 8, no. 3 24, s. 103. http://dx.doi.org/doi:10.1215/02705346-8-3_24-98 [data dostępu: 2.06.2014].

34 Roland Barthes, *Trzeci sens...*, s. 41.

35 Raymond Bellour, *A Bit of History*, przeł. Mary Quaintance, [w:] Tegoż, *The Analysis of Film...*, s. 16.

36 Tamże, s. 19.

ficznego, poprzez wideo, do obrazu syntetycznego, który może wszystko, potrafi bowiem przekształcić każdy z obrazów”³⁷.

W niniejszym wstępie brakuje miejsca na dokładne omówienie poglądów Belloura. Byłoby to zresztą trudne, gdyż nie tworzą one systematycznego wyводу, opierają się raczej na cząstkowych, fragmentarycznych analizach filmów, na poszukiwaniu paradoksalnych momentów zawieszenia ruchu. Warto natomiast wskazać pewne istotne rysy refleksji Belloura oraz przybliżyć warunki, w jakich została ona podjęta, ponieważ elementy te są kluczowe dla wyłonienia się i umocnienia pola refleksji określanego mianem *still/moving*. Książka francuskiego teoretyka jest zbiorem tekstów, które wcześniej opublikowane zostały jako osobne artykuły, sposób jej powstania odzwierciedla zatem niespójny i fragmentaryczny styl refleksji. Wiele publikacji poświęconych spotkaniom ruchomego i nieruchomego obrazu powtarza tę formułę. Tendencję tę być może najlepiej potwierdza książka Laury Mulvey, bezpośredniej kontynuatorki zwrotu w stronę „między-obrazów”. Wprawdzie *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image* powstała od razu jako jednolita publikacja, ale podjęte w niej wątki – refleksje na temat przemijającego czasu i stulecia kina, analizy klasycznych filmów Alfreda Hitchcocka i Douglasa Sirka, współczesne modele widza filmowego – nie tworzą spójnego wyводу³⁸. Co więcej, znaczna część wydanych w ostatniej dekadzie książek poświęconych związkowi filmu i fotografii to publikacje zbiorowe, które umożliwiły konfrontację nie tylko różnych problemów, ale także rozmaitych perspektyw, metodologii i dyscyplin badawczych. Taki charakter mają cytowane już *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms* pod redakcją Eivinda Røssaaka, *Still Moving: Between Cinema and Photography* pod redakcją Karen Beckman i Jean Ma, *Between Still and Moving Images* pod redakcją Laurenta Guido i Oliviera Lugona, *The Cinematic* pod redakcją Davida Company'ego, a także: *Stillness and Time: Photography and the Moving Image* pod redakcją Davida Greena i Joanny Lowry czy *Photocinema: The Creative Edges of Photography and Film* pod redakcją Neila Campbell i Alfredo Cramerotti'ego³⁹.

37 Barbara Kita, dz. cyt., s. 48.

38 Laura Mulvey, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books: London 2009.

39 Zob. *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, red. David Green, Joanna Lowry, Photoworks/Photoforum: Brighton 2006. *Photocinema: The Creative Edges of Photography and Film*, red. Neil Campbell, Alfredo Cramerotti, Intellect Books: Bristol 2013.

Starając się dookreślić pozycję Raymonda Belloura w nowym polu badań Eivind Røssaak stwierdza, że francuski teoretyk sytuuje się pomiędzy Barthes'em a Deleuzem, pomiędzy Freudem a Bergsonem, pomiędzy ruchomym a nieruchomym obrazem⁴⁰. Wspomniane nazwiska wskazują na szeroki kontekst, w którym kształtuje się refleksja nad ruchomymi i nieruchomymi obrazami, choć nie świadczą jeszcze o jej interdyscyplinarnym charakterze. Myśl Freuda czy Bergsona została bowiem w pełni przyswojona przez teorię filmu. Dlatego warto również zauważyć, że począwszy od 1989 roku Bellour sytuuje się także pomiędzy kinem a galerią sztuki. Jako jeden z kuratorów wystawy *Passages de l'image* zorganizowanej przez Centre Pompidou w Paryżu wskazuje na nowy status filmu w kulturze wizualnej i zarazem nowe role, jakie może pełnić jego badacz. Wspomniana wystawa łączyła bowiem różne obrazy, nie tylko filmy i fotografie zaprezentowane jako papierowe odbitki, ale również fotografie w formie przezroczy, instalacje z elementami filmu, wideo czy telewizji oraz interaktywną instalację filmową zapisaną na płycie CD i sterowaną za pomocą programu komputerowego. Paryska wystawa stała zatem w centrum zmian, które Andrzej Gwóźdź podsumował w następujący sposób: „Film i kino, które przez dziesięciolecia całe stanowiły trzon refleksji nad audiowizualnością, utraciły walor paradygmatyczności dla teorii audiowizualności”⁴¹. Symptomatyczny wydaje się również dobór filmów wyświetlanych w ramach wystawy – w programie znalazły się niedocenione w swoim czasie hollywoodzkie produkcje (*List od nieznanymej*, reż. Max Ophüls, 1948), arcydzieła kina europejskiego (*Persona*, reż. Ingmar Bergman, *Powiększenie*, reż. Michelangelo Antonioni, obydwa z 1966 roku), dzieła nowofalowe (*Czteryście batów*, reż. François Truffaut, 1959), awangardowe eksperymenty (*Długość fali*, reż. Michael Snow, 1967) oraz – *signum temporis* – *Łowca androidów* (reż. Ridley Scott, 1982).

Każdy z zaproponowanych filmów podejmuje na swój sposób temat fotografii bądź nieruchomego obrazu, co sugeruje, że czynnikiem sprzyjającym wyłonieniu się *still/moving field* była również sztuka filmowa. Począwszy od lat pięćdziesiątych filmowcy coraz częściej sięgali po tematy związane z fotografią, czynili fotografa głównym bohaterem filmu bądź ujawniali fotografię jako tworzywo kina. Wydaje się, że patronem tych strategii artystycznych był Alfred Hitchcock, zarówno jako twórca *Okna na*

40 Eivind Røssaak, dz. cyt., s. 14.

41 Andrzej Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas: Kraków 2003, s. 20.

podwórze (1954), jak i ulubiony Autor skupionej wokół *Cahiers du Cinéma* grupy młodych krytyków, kinofilów, a wkrótce także filmowców. Podkreślić trzeba, że zachodzące w połowie ubiegłego wieku przemiany kultury filmowej cechuje złożoność i wielokierunkowość inspiracji, utrudniająca wyznaczenie granic pomiędzy krytyką filmową, analizą filmów a twórczością. Bellour sugeruje, że kinofilia przejawiająca się w przymusie wielokrotnego oglądania filmu czy w dążeniu do dokładnej i dogłębnej analizy znalazła odzwierciedlenie w poetyce nowofalowego kina, czego przykładem może być finałowa stopklatka w *Czterystu batach*:

Kilka lat wcześniej Truffaut wyniósł krytykę o kilka stopni wyżej w stronę analizy filmu, kiedy prześledził rozwój motywu dwójki w *Cieniu wątpliwości*. „Zafiksował się” na punkcie tego filmu Hitchcocka, podobnie jak później na finałowym ujęciu historii, którą chciał opowiedzieć⁴².

Ponadto, nowofalowa wrażliwość na kino, której spadkobiercą wydaje się sam Bellour przejawiała się w eksplorowaniu historii kina, poszukiwaniu zapomnianych i niedocenionych filmów, unieważnianiu konwencjonalnych granic pomiędzy przemysłem a sztuką czy dowartościowywaniu reżyserów uznawanych za rzemieślników. W tym kontekście nie dziwi fakt, iż wspomnianą listę filmów zamyka *Łowca androidów*, film gatunku ze spektakularnymi efektami specjalnymi, który okazał się zdolny nie tylko do podjęcia problemu fotograficznej natury kina, ale także – jak zauważył Karl Sierek – do przywołania rozmaitych urządzeń umożliwiających widzenie: oczu, kina, fotografii, mikroskopu, wideo, lustra czy okna wystawowego⁴³. Film Scotta w szczególny sposób przywołuje zatem charakter ówczesnych przemian dotyczących obraz filmowy, który uwikłany został w nowe techniki widzenia i wytwarzania obrazów.

Pierwszym medium, które w oczywisty sposób przypomniało o szerokim układzie, w którym sytuować należy film była oczywiście telewizja. Ale dopiero pojawienie się wideo wydobyło go z ciemnej sali kinowej i oddało – dosłownie – w ręce widzów.

42 Raymond Bellour, *Analysis in Flames*, przeł. [brak informacji], „Diacritics” 1985 (Spring), vol. 15, no. 1, s. 56. <http://www.jstor.org/stable/464630> [data dostępu: 2.06.2014].

43 Zob. Karl Sierek, *Między krzesłami*. „Łowca robotów”, *książka, film*, przeł. Jacek Ostaszewski, [w:] *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. Andrzej Gwóźdź, Wydawnictwo Szumacher: Kielce 1994, s. 221-222.

We wstępie do książki *Death 24x a Second* Laura Mulvey przypomina, że kiedy na początku lat siedemdziesiątych XX wieku rozpoczynała pisanie o kinie, filmy wyświetlane były w zaciemnionych salach kinowych z prędkością 24 klatek na sekundę, a do stołów montażowych dostęp mieli tylko związani z branżą filmową profesjonaliści⁴⁴. Sytuacja ta zmieniła się za sprawą wideo, które pojawiło się w połowie lat siedemdziesiątych i zyskało popularność w latach osiemdziesiątych. Bellour był uważnym obserwatorem tych przemian i – być może – pierwszym badaczem, który w tak wyraźny sposób wyłamał się z szeregu teoretyków filmu, którzy – jak pisał Andrzej Gwóźdź – „nie spieszą się wcale z opuszczeniem platońskiego przybytku – uprawiają nieomal bez reszty teorię filmu w kinie”⁴⁵. Możliwość zatrzymywania filmu uważał Bellour za gest magiczny *par excellence*, gest łączący miłość do kina, analizę filmu i twórczą grę. Dokładnie te trzy elementy odnaleźć można w remiksie fragmentu filmu *Mężczyźni wolą blondynki* (reż. Howard Hawks, 1953), jaki wykonała Laura Mulvey, aby „przeanalizować precyzję tanecznych ruchów Marilyn Monroe i oddać hołd doskonałości jej gry”⁴⁶. Spowalniając i zatrzymując obraz filmowy, Mulvey kultywuje anonsowaną przez Belloura „stereotypizowaną kinofilię”⁴⁷.

Wideo nie tylko radykalnie zmieniło metody badawcze, ale także wykreowało nowe style odbioru, pozwalając widzom na powracanie do ulubionych scen i ujęć, zatrzymywanie i spowalnianie filmów, a nawet ich przemontowywanie. Wiele uwagi problemom **widza w nowej sytuacji audiowizualnej** poświęciła Laura Mulvey, która również w tym wymiarze wydaje się kontynuatorką myśli Belloura. Model widza refleksyjnego (*pensive spectator*) zaproponowany został po raz pierwszy przez Belloura w odniesieniu do efektu, jaki wywołuje konfrontacja odbiorcy filmu z fotografią:

Gdy tylko zatrzymasz film, pojawia się czas na dodanie czegoś do obrazu. W inny sposób zastanawiasz się nad filmem, nad kinem. Zostajesz naprowadzony na fotogram, co samo w sobie jest dalszym krokiem w kierunku fotografii. W zatrzymanym filmie (bądź fotogramie) na czoło wybija się obecność fotografii, zaś inne środki inscenizacyjne wykorzystane do walki z czasem wydają się zanikać. [...]

44 Laura Mulvey, dz. cyt., s. 7.

45 Andrzej Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy...*, s. 17.

46 Laura Mulvey, dz. cyt., s. 172.

47 Raymond Bellour, *A Bit of History...*, s. 3.

Poprzez to właśnie fotografia zyskuje przewagę nad wszelkimi efektami, które czynią widza, owego pospiesznego widza, refleksyjnym⁴⁸.

Laura Mulvey rozwija myśl francuskiego teoretyka w kontekście współczesnej kultury audiowizualnej, twierdząc, że „skumulowane doświadczenie ostatnich dekad dominacji wideo można przenieść w erę cyfrową”⁴⁹. Nowe media nie tylko ułatwiły i upowszechniły te wszystkie działania, które umożliwiło wideo, ale dodały do nich opcję „przechwytywania” obrazów filmowych i swobodnego przemieszczania ich w inne konteksty. Warto dodać, że brytyjska badaczka kina zaproponowała jeszcze jeden model widza, który korzysta z tych samych możliwości zatrzymywania i spowalniania filmu co widz refleksyjny, ale przejawia inny stosunek do obrazu. W ujęciu Mulvey widz zawłaszczający (*possesive spectator*) jest widzem-fetyszystą, który skoncentrowany jest na przedstawianym w filmie ciele, dąży do rozczłonkowania narracji i podlega przymusowi powtarzania. Wspomniana wcześniej analiza występu Marilyn Monroe jest zarazem wyrazem takiego stylu odbioru oraz krytyczną wariacją na jego temat, z całą ostrością odsłania bowiem moment, w którym „ekranowa obecność żywej Marilyn miesza się z obrazem jej pośmiertnej maski”, z twarzą-obrazem znaną z ikonicznych prac Andy'ego Warhola i wychwyconą dzięki spowolnieniu filmu⁵⁰.

Fotografia w rozszerzonym polu

Podjęmowane przeze mnie próby opisanego nowego pola badań koncentrowały się do tej pory przede wszystkim na zmianach, jakie zachodziły w obrębie filmoznawstwa, zmianach inspirowanych wprawdzie pojawieniem się wideo, ale ujmowanego przede wszystkim jako nowy nośnik filmu i narzędzie jego analizy. Tymczasem określając pozycję Raymonda Belloura jako inicjatora badań nad ruchomym i nieruchomym obrazem, wskazałam również na jego usytuowanie pomiędzy ciemną salą kinową a galerią sztuki. Bellour-kurator sugeruje, że warto wyjść poza ramy dyscypliny i skonfron-

48 Raymond Bellour, *The Pensive Spectator...*, s. 123. Tłumaczenie za: Laura Mulvey, *Widz refleksyjny*, przeł. Marek Stuczyński, [w:] Tejże, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc, Laura Thompson, korporacja ha!art, era nowe horyzonty: Kraków, Warszawa 2010, s. 310.

49 Laura Mulvey, *Death 24x a Second...*, s. 22.

50 Laura Mulvey, *Widz zawłaszczający*, przeł. Marek Stuczyński, [w:] Tejże, *Do utraty wzroku...*, s. 299.

tować film z innymi sztukami, przede wszystkim z fotografią. Ale wejście do galerii może być zarazem osobliwym „powrotem do kina”, gdyż fotografowie tacy jak Jeff Wall, Hiroshi Sugimoto czy Cindy Sherman – wszyscy debiutujący w latach siedemdziesiątych XX wieku – czerpali inspiracje właśnie z filmu. Sądzę, że szczególne znaczenie dla tego spotkania filmu i fotografii ma cykl *Theatres* Hiroshiego Sugimoto, na który składają się fotografie różnych kin wykonane w latach 1975-2001. Czas powstania cyklu jest istotny, obejmuje bowiem ćwierćwiecze głębokich przemian kultury audiowizualnej, okres, w którym upowszechniły się najpierw kasety wideo, a później płyty CD i DVD. Choć oczywiście nie można mówić o zupełnym upadku kin, ich charakter również uległ poważnym przeobrażeniom – miejsce dawnych kinoteatrów i małych kin studyjnych zajęły kinowe multipleksy świadczące o homogenizacji współczesnej kultury. Właśnie w atmosferze tych przemian Sugimoto odwiedzał różne kina, przede wszystkim eleganckie kinoteatry, zwane w języku angielskim „kinowymi pałacami” (*movie palaces*) oraz popularne w Stanach Zjednoczonych kina samochodowe. Wspólnym elementem fotografii z cyklu *Theatres* jest pusta widownia oraz – jak się zdaje – pusty ekran (fig. 1). To właśnie wrażenie porzucenia sprawia, że zdjęcia japońskiego artysty odczytywać można jako komentarz dotyczący końca pewnej epoki, rodzaj wizualnego epitafium dla Kina, w którym uchwycona została jednocześnie jego wielkość i kruchość.

Intrygujące jednak wydaje się to, że zadanie oplakiwania Kina przypadło właśnie fotografii, która tak długo służyła młodszemu medium jako „tworzywo”. Być może więcej światła na tę dziwną relację rzuci szczególny sposób, w jaki Hiroshi Sugimoto wykonywał swoje fotografie. Otóż artysta ustawiał wielkoformatowy aparat naprzeciwko ekranu i otwierał migawkę obiektywu na cały czas trwania filmu, pozwalając, by poruszające się obrazy całkowicie się wymazywały. W rezultacie w centrum fotografii znajduje się biały prostokąt, na którym nie widać żadnych śladów tego, co zarejestrowane zostało na taśmie filmowej a który sam w sobie jest przecież Kinem w najczystszej postaci – światłem. David Green zauważa: „Fotografia obdarzona jest życiem przez śmierć filmu”⁵¹. Można też rzec: fotografia „pożarła” film, uczyniła go swoim „tworzywem”. Trzeba jednak przyznać, że w tym znaczącym odwróceniu ról próżno szukać

51 David Green, *Marking Time: Photography, Time and Temporalities of the Image*, [w:] *Stillness and Time...*, s. 10.

chęci odwetu czy złości ze strony fotografii. Przeciwnie, w *Theatres* fotografia w szczególny sposób „uświęca” kino. To samo powiedzieć można zresztą o relacji odwrotnej – owszem, kino wykorzystuje szereg fotografii zapisanych na taśmie filmowej, ale nigdy przecież nie unicestwia ich do końca, a czasami nawet czyni z nich przedmiot obdarzany szczególnym znaczeniem, co najlepiej uchwycił Giuseppe Tornatore w filmie *Cinema Paradiso* (1988). Jak sugeruje cykl *Theatres*, dwoista natura obrazu filmowego stanowi w istocie jedną z wielu relacji, w jakie uwikłane są film i fotografia. Co więcej, właśnie z końcem niemal bezwzględnej dominacji „normalnego czarno-białego filmu, takiego, jaki wyrósł z fotografii”⁵², z chwilą zwolnienia fotografii z funkcji służebnej wobec taśmy filmowej i – zdawać by się mogło – rozluźnienia więzi łączącej dwa media, ich związki stały się jeszcze bardziej złożone i jeszcze bogatsze.

Fotografie Hiroshiego Sugimoto mieszczą się w ramach pewnej szerszej tendencji, która – jak dowodzi Michael Fried w książce pod znaczącym tytułem *Why Photography Matters as Art as Never Before* – zapewniła fotografii wyjątkowe miejsce we współczesnej sztuce. Fried zauważa nawet, że w oderwaniu od tej tendencji dzieła Sugimoto objawiają się jako „dziwacznie abstrakcyjne”, dlatego dla uzyskania pełnego obrazu omawianych zjawisk przywołać należy jeszcze nazwiska dwojga artystów: Cindy Sherman i Jeffa Walla⁵³. Oboje debiutowali w latach siedemdziesiątych pracami, które umieścić można w szerokim nurcie fotografii inscenizowanej. *Untitled Film Stills* Cindy Sherman (1977-1980) to cykl specyficznych autoportretów stylizowanych na fotosy. Ich właściwym twórczym są ciało i pamięć autorki, która przywołuje filmowe konwencje, gatunki czy autorskie poetyki, aby wcielić się w bohaterki filmów (a może aktorki?), wskazując tym samym na performatywny wymiar płci kulturowej, fikcje, fantazje i fantazmaty uwikłane w konstrukcje kobiecości. „Fotosy” Cindy Sherman eksplorują tym samym związki obrazu fotograficznego z narracją. Jeff Wall z kolei sam określa niektóre ze swoich prac jako „fotografie kinematograficzne” (*cinematographic photography*). Termin ten odnosi się przede wszystkim do sposobu pracy – Wall tworzy plan zdjęciowy, zatrudnia aktorów, przeprowadza próby i dopiero później przystępuje do fotografowania. Ale w pewnym stopniu „kinematograficzność” jego fotografii doty-

52 Siegfried Kracauer, *Teoria filmu...*, s. 19.

53 Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press: New Haven, London 2010, s. 7.

czy także sposobu ekspozycji – prace prezentowane są bowiem jako sporych rozmiarów przezrocza umieszczone w podświetlanych ramach (*lightbox*), które przywołują na myśl monitor, choć oczywiście także i miejskie reklamy. Spośród wczesnych prac Kanadyjczyka szczególnie interesujący w kontekście moich rozważań jest cykl *Movie Audience* (1979), obejmujący siedem portretów osób, które wydają się – jak podpowiada tytuł – oglądać film w kinie.

Nietrudno zauważyć, że wspomniane cykle – *Theatres*, *Untitled Film Stills* oraz *Movie Audience* – w wyraźny sposób korespondują ze sobą. Być może najsilniejsze pokrewieństwo odnaleźć można pomiędzy pierwszym i ostatnim z wymienionych dzieł. *Theatres* oraz *Movie Audience* dopełniają się: puste kina z fotografii Sugimoto zapełnia widownia z fotografii Walla, tworząc fotograficzny obraz dyspozytywu kina. W tym układzie inscenizowane fotosy Cindy Sherman wypełniają pusty ekran treścią. Można powiedzieć, że o ile Sugimoto i Wall przywołują to, co w psychoanalitycznych teoriach kina określa się kryptonimem „pożądanie-tekstu”, Sherman wydaje się zainteresowana „pożądaniem-w-tekście”. Fotografia lat siedemdziesiątych XX wieku odwołuje się zatem do filmu na wielu poziomach, stając się interesującym głosem w dyskusji o „końcu kina”, głosem zdolnym do reinterpretacji jego dziejów zarówno w formule krytycznej, komentującej ideologiczne uwikłanie jednego z najpotężniejszych mediów XX wieku, jak i nostalgicznej, odwołującej się do pamięci kinomanów.

Nurt fotografii inscenizowanej stanowi zatem interesujący punkt w refleksji nad filmem i fotografią jako dwoma wariantami technicznie zapośredniczonego widzenia. Dynamika spotkań przebiega tutaj wedle kierunku inspiracji, zapożyczeń i zawłaszczeń. Istotnym, choć nie zawsze wyrażanym wprost, fundamentem tak ujętych rozważań na temat relacji pomiędzy mediami jest założenie, że mają one pewne typowe dla siebie właściwości, że dzielą je pewne granice. Granice te najczęściej wytyczane były – jak starałam się wcześniej wykazać – w odniesieniu do problemów czasu i ruchu. W refleksji nad temporalnymi wymiarami filmu i fotografii przewodnikiem ponownie może być Hiroshi Sugimoto. *Theatres* występuje bowiem przeciwko *punctum temporis* fotografii migawkowej, która często utożsamiana bywa z fotografią jako taką. Sugimoto rezygnuje z obsesyjnych prób uchwycenia momentu, które tak silnie naznaczyły kulturę wizualną drugiej połowy XIX wieku i które – w końcu – doprowadziły do wyłonienia się kina.

Długie naświetlanie nawiązuje raczej do początków fotografii, w których medium nie osiągnęło jeszcze technicznej sprawności fotografii migawkowej, ale też – oczywiście – właśnie do filmu, który opisać można za pomocą czasu trwania. Tym samym *Theatres* jednocześnie przywołuje i kwestionuje właściwości tradycyjnie przypisywane fotografii i filmowi, eksploruje ich granice.

Przemiany zainicjowane w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku doprowadziły do tego, że dwie dekady później Jeff Wall zaryzykował następujące stwierdzenie: „Powiedziałbym, że nie może współcześnie istnieć żaden obraz, który pozbawiony byłby śladu filmowego kadru, a w każdym razie żadna fotografia”⁵⁴. Bogatą, wielowymiarową i wielokierunkową relację pomiędzy fotografią a filmem w teoretyczne ramy ujął George Baker, wykorzystując zaproponowany przez Rosalind Krauss schemat „rozszerzonego pola” zastosowanego pierwotnie do opisu rzeźby⁵⁵. Punktem wyjścia rozważań Bakera nie była jednak opozycja filmu i fotografii, ale „narracyjności” (*narrative, narrativity*) i „bezruchu” (*stasis*), choć badacz przyznaje, że „kwestia ta wydawała się sprzeczna z intuicją, ponieważ zamrożona pełnia fotograficznego obrazu, jego oddanie się petryfikacji czy bezruchowi dla wielu charakteryzowało medium w całości”⁵⁶. Podjęta przez Bakera próba opisu fotografii jest zatem wyjściem poza paradygmat komplementarności, zgodnie z którym jeżeli filmowi można przypisać ruch czy narracyjność, to fotografii – wartości przeciwne. Bezpośrednim impulsem zmuszającym do zakwestionowania tezy o specyfice medium są nowe zjawiska w fotografii lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Rozszerzone pole, w którym Baker proponuje umieścić fotografię opiera się na kwadracie, którego rogi tworzą opozycja: „narracyjność” i „bezruch” oraz lustrzana para negacji: „nie-narracyjność” i „nie-bezruch” (fig. 2). Kwadrat ten z kolei wpisany jest w romb, który umożliwia wyjście poza wspomniane opozycje. W jego rogach znajdują się nowe praktyki artystyczne łączące opozycyjne pojęcia. I tak: bezruch i „nie-bezruch” łączy się w fotografiach kinematograficznych lub fotografiach imitujących filmowe fotosy (Cindy Sherman), „bezruch” i „narracyjność” w fotografiach opatrzonych ścieżkami dźwiękowymi lub w cyfrowym montażu zdjęć (Jeff

54 Cyt. za: *The Cinematic...*, s. 102.

55 Zob. George Baker, *Photography's Expanded Field*, [w:] *Still Moving...*, ss. 175-188. Por. Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, „October” 1979 (Spring), vol. 8, s. 30-44. <http://www.jstor.org/stable/778224> [data dostępu: 2.06.2014].

56 George Baker, dz. cyt., s. 179.

Wall), a „narracyjność” i „nie-narracyjność” przede wszystkim w nieruchomych, zatrzymanych i radykalnie spowolnionych filmach wyświetlanych jako audiowizualne instalacje (James Coleman). Aby uzyskać pełen obraz związków współczesnej fotografii z kinem, wspomnieć należy jeszcze o artystycznych ingerencjach w zdjęcia z planów zdjęciowych bądź portrety gwiazd filmowych, których najlepszymi przykładami są fotomontaże Johna Stezakera albo przepalone, przedziurawione fotosy Douglasa Gordona.

W wyłonieniu się nurtu fotografii inspirowanej kinem interesujący wydaje się fakt, iż proces ten towarzyszył głębokim przemianom w kulturze audiowizualnej, które doprowadziły do tego, że uczestnictwo w spektaklu kinowym stało się tylko jedną z możliwych form odbioru filmu, a taśma celuloidowa przestała być jego podstawowym nośnikiem nawet w kinach. Trudno oprzeć się pokusie interpretacji, wedle której omawiane zbliżenie fotografii do filmu możliwe było dopiero po przełamaniu hegemonii filmu fotochemicznego, tak jakby fotografia musiała całkowicie wyzwolić się od widma taśmy filmowej, aby podjąć dialog z filmem. Ale pojawienie się nowych mediów reformuowało nie tylko film. Równie głębokie przemiany dotknęły fotografię, która zmuszona została do redefinicji swojej indeksalnej natury i stanęła w centrum postmodernistycznej debaty na temat kopii i oryginału, co również w szczególny sposób zbliżyło ją do kina. Niektóre ze wspomnianych przez Bakera praktyk artystycznych w pełni opierają się na nowych mediach. Artyści tworzący narracyjne *tableaux* uzyskują swoje obrazy poprzez cyfrowy montaż wielu fotografii, co nasuwa na myśl nie tylko montaż filmowy, ale również tradycję fotosów, takich jak słynne zdjęcie promujące film *Okno na podwórze* Alfreda Hitchcocka (1954) czy – sięgając jeszcze dalej – tradycję dziewiętnastowiecznych *tableaux* Oscara Gustave'a Rejlandera i Henry'ego Peach Robinsona. Streszczenie narracji w jednym obrazie, nadmierna ilość szczegółów, silny retusz oraz naruszenie naturalnych granic ludzkiej percepcji poprzez zachowanie ostrości na każdym planie wytwarzają obrazy o „ostrości tworzącej iluzoryczną przestrzeń, która wygląda hiperrealistycznie, a nie naturalistycznie”⁵⁷. Dobrym przykładem tego typu prac są fotografie Gregory'ego Crewdsona, które nawiązują do filmu zarówno na poziomie narracyjnym i tematycznym, jak i produkcyjnym. Zdjęcia amerykańskiego artysty

57 Steven Jacobs, *The History and Aesthetics of the Classical Film Still*, „History of Photography” 2010 (November), vol. 34, no. 4, s. 380. <http://dx.doi.org/10.1080/03087291003673113> [data dostępu: 2.06.2014].

publikowane są jako książkowe albumy, które – nawiasem mówiąc – również przywołują strukturę filmu⁵⁸. O ile odbiór dzieł Crewdsona mieści się w kręgu tradycyjnych „scenariuszy” spotkań z fotografią, wspomniane przez Bakera projekcje fotografii, instalacje audiowizualne czy „fotografie dźwiękowe” w jeszcze większym stopniu zależne są od nowych mediów, czynią z nich nie tylko narzędzie i tworzywo fotografa, ale i element dyspozytywu, który eksploruje granice percepcji odbiorcy.

Kinowe heterotopie

W próbach opisania pola badań określanego jako *still/moving* najsilniej wybrzmiewa jeden wątek. Niemal wszyscy badacze stwierdzają, że umocnienie się tego rodzaju badań w ostatnim ćwierćwieczu pozostaje w bezpośrednim związku z wpływem nowych mediów. Alexander Streitberger i Hilde van Gelder piszą:

Wraz z nadejściem techniki cyfrowej granice pomiędzy obrazem fotograficznym a obrazem filmowym ulegają zatarciu, zarówno w wymiarze technicznym – w zastosowaniu tej samej inżynierii oprogramowania i sprzętu, jak i w wymiarze percepcyjnym – w pozostawieniu odbiorcy w niepewności co do (fotograficznej lub filmowej) natury obrazu⁵⁹.

Smartfony i tablety działające na tym samym oprogramowaniu co komputery służyć mogą do produkcji, rozpowszechniania i archiwizacji zarówno fotografii, jak i filmów. Powszechny stał się widok osób, które na tabletach lub laptopach oglądają filmy i zatrzymują je w dowolnej chwili, aby powrócić do nich później. Tym bardziej nie dziwi widok filmoznawcy, który uważnie studiuje wybrane kadry filmu, budując na tego typu lekturze analizę i interpretację dzieła filmowego. Z podobną obojętnością przyjmujemy ekrany wyświetlające reklamowe fotografie, które po chwili ozywają, odsłaniając nagle swój filmowy charakter. W amatorskim trybie komunikacji wizualnej już wiele lat temu

58 Zob. Natalia Gruenpeter, *Przedmieścia wyobrażone w fotografii Gregory'ego Crewdsona*, [w:] *Horyzonty wyobraźni. Fantazja i fantastyczność we współczesnej kulturze*, red. Jakub Kornhauser, Dagmara Zając, scriptum: Kraków 2012, s. 107-117.

59 Alexander Streitberger, Hilde van Gelder, *Photo-filmic Images in Contemporary Visual Culture*, „Philosophy of Photography” 2010, vol. 1, no. 1, s. 48. <http://dx.doi.org/10.1386/pop.1.1.48/7> [data dostępu: 2.06.2014].

zadomowiły się pokazy slajdów, w których fotografie oddalają się od swojej nieruchomej natury dzięki efektom wizualnym imitującym ruchy kamery filmowej – najazdom, panoramowaniom czy przenikaniom. W akapicie otwierającym publikację poświęconą wspomnianym granicom Laurent Guido i Olivier Lugon przekonują: „Spośród wielu trudnych do przewidzenia konsekwencji zwrotu ku technologiom cyfrowym, nagła konwergencja kategorii nieruchomego i ruchomego obrazu jest bez wątpienia jedną z najgłębszych”⁶⁰. Zmiana ta uchwytana jest niemal w każdej dziedzinie – od amatorskiej czy nawet rodzinnej produkcji i archiwizacji obrazów, poprzez nowe style odbioru przekazów audiowizualnych, edukację i muzealnictwo, sferę reklamy i obsługi klienta, aż do twórczości artystycznej.

Badacze podejmujący próby zdiagnozowania zmian, jakie zachodzą w wizualnym polu współczesności, piszą najczęściej o rozmyciu czy zatarciu granic pomiędzy ruchomym a nieruchomym obrazem oraz o konwergencji, czyli procesie ujednociania się technologii, urządzeń i mediów. David Green sugeruje, że można mówić wręcz o erozji, która rozpoczęła się wraz z ekspansją wideo umożliwiającą manipulowanie obrazem, w tym jego spowalnianie i zatrzymywanie⁶¹. Rzeczywiście, pomiędzy zmianami zainicjowanymi przez wideo i ważną wystawę *Passages de l'image* a współczesnym kształtem kultury audiowizualnej można dostrzec ciągłość. Ale można także wskazać kilka istotnych różnic. W kontekście badań nad nieruchomym i ruchomym obrazem interesujące wydają przede wszystkim trzy zjawiska, które zdecydowanie różnią „epokę wideo” od „epoki mediów cyfrowych”. Po pierwsze, zatrzymanie lub spowolnienie obrazu na odtwarzaczu wideo nie budziło żadnych wątpliwości co do (fotograficznej lub filmowej) natury obrazu, ponieważ od razu objawiało się jako działanie na obrazie elektronicznym. Rozedrgania czyniły przejścia pomiędzy ruchomymi a nieruchomymi obrazami trudnymi do zignorowania. Jedynie w rękach artystów takich jak Bill Viola wideo stawało się medium pozwalającym na eksplorowanie rozmywającej się granicy między ruchomym a nieruchomym obrazem. Współczesne media naruszają tę granicę w sposób zdecydowany i dokonują tego na wielu frontach, choć oczywiście sztuka wciąż znajduje się w awangardzie. Chodzi tutaj zatem o wskazany przez Streitbergera i van Gelder poziom percepcyjny, na którym ruchome można wziąć za nieruchome, a nieruchome za

60 Laurent Guido, Olivier Lugon, *Introduction*, [w:] *Between Still and Moving Images...*, s. 1.

61 Zob. David Green, *Marking Time...*, s. 21.

ruchome, przynajmniej w pierwszym wrażeniu. Po drugie, obraz wideo, nawet jeżeli został zatrzymany, spowolniony, pokawałkowany lub przemontowany, w mniejszym stopniu podlegał multimedialnemu transferowi. Diagnozowana współcześnie konwergencja zachodząca na poziomie technicznym „uwalnia” obraz filmowy, umożliwia swobodne przemieszczanie go w zupełnie inne rejony i konteksty, komponowanie go z tekstem, przesyłanie bądź udostępnianie w internecie. Innymi słowy, obrazy dają się nie tylko „pochwyć”, ale i „przechwyć”. Po trzecie, pojawienie się wideo wpłynęło na skryształizowanie się kategorii mediów opartych na czasie (*time-based media*)⁶², która usankcjonowała znaczący rozłam pomiędzy ruchomymi i nieruchomymi obrazami. Podstawowymi wyróżnikami mediów opartych na czasie są: zależność od technologii, istnienie wymiaru trwania oraz rozwijanie się w czasie zgodnie z temporalną logiką pozwalającą na powrót do początku i ponowne odtworzenie przekazu lub dzieła⁶³. Fotografia została wyłączona z tej kategorii ze względu na tradycyjny nośnik – odbitkę, która dana jest odbiorcy w bezpośrednim i natychmiastowym oglądzie. Granice te zatarła ekspansja mediów cyfrowych, umożliwiająca swobodne przechodzenie pomiędzy mediami opartymi na czasie a zdematerializowaną fotografią.

Wydaje się, że dotychczasowy sposób myślenia o cyfrowej konwergencji nieuchronnie wybiega ku przyszłości, zmianie, nowości. Niektórzy teoretycy mediów dostrzegają jednak we współczesnej kulturze zjawiska, które ciążą ku przeszłości lub pozwalają ujrzeć ją w nowym świetle. Martin Lister zauważa:

Był już wcześniej okres, w samym końcu XIX wieku, kiedy nieruchomy i ruchomy obraz ściśle ze sobą współdziałały, okres, który przypomina współczesną cyfrową konwergencję. W tym czasie nieruchome fotografie, ułożone w sekwencje i wyświetlone z wystarczającą prędkością, stały się techniczną podstawą filmu i kina⁶⁴.

Pierwsze spotkanie fotografii i filmu zinterpretować można jako najbardziej archaiczne z intermedialnych przecięć, a zatem – jako fundament zjawisk, które stanowią obecnie

62 Określenie to wprowadził na początku lat siedemdziesiątych David Hall, brytyjski artysta wykorzystujący w swoich ówczesnych projektach telewizję.

63 Zob. Martin Lister, *The Times of Photography*, [w:] *Time, Media, Modernity*, red. Emily Keightley, Palgrave Macmillan, New York 2012, s. 46.

64 Tamże, s. 47.

jeden z najważniejszych rysów kultury audiowizualnej. Warto przypomnieć w tym kontekście ustalenia Toma Gunninga, który pisał, że najwcześniejsze pokazy kinematografu rozpoczynały się od projekcji statycznej fotografii, która dopiero po chwili zaczynała się poruszać⁶⁵. Trudno chyba o lepszy pretekst do spojrzenia na wczesne kino z perspektywy nowych mediów, a w szczególności współczesnej sztuki audiowizualnej, która nieustannie poszukuje właśnie takich momentów cudownej transformacji. Konwergencja ożywiająca relacje pomiędzy dziewiętnastowieczną fotografią a filmem jest zatem ważna nie tylko jako wzorzec intermedialnych relacji, ale także jako istotny element poetyki. Przejawia się to przede wszystkim w sztuce audiowizualnej, którą przenika coś, co David Company określił – za Raymondem Bellourem – „popędem lumièrowskim” (*Lumière drive*)⁶⁶. Company zauważył, że współczesne instalacje audiowizualne często przypominają wczesne filmy – jednocuciowe „ożywione fotografie”. Zarówno filmy braci Lumière, jak i dzieła artystów oraz artystek takich jak Mark Lewis, David Claerbout, Gillian Wearing, Sam Taylor-Wood czy Steve McQueen (by wymienić tylko niektórych) eksplorują relacje pomiędzy nieruchomym a ruchomym obrazem. Spojrzenie na wczesne kino przez pryzmat współczesnej sztuki audiowizualnej lub – odwrotnie – spojrzenie na współczesne instalacje przez pryzmat najwcześniejszych filmów wydaje się interesującym i owocnym wątkiem badań.

Opisując dynamikę perspektyw badawczych w ramach *still/moving field*, Eivind Røssaak zauważa, że drugim ważnym nurtem w tak określonym polu jest właśnie zwrot „ku historii”, który rozpatrywać należy w kontekście wyłonienia się grupy „nowych historyków kina”, takich jak Noël Burch, Tom Gunning, André Gaudreault, Thomas Elsaesser czy Charles Musser⁶⁷. Głównym założeniem podejmowanych od lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku nowych prób opisanego początku kina jest odejście od linearnej koncepcji dziejów, która zakłada postęp i ciągłość oraz uprzywilejowuje „wielkich” twórców. Ukazanie początku kina jako odrębnego tworu, rządzącego się inną logiką prezentacji niż kino narracyjnej integralności pozwala wydobyć zło-

65 Zob. Tom Gunning, *An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the (In)Credulous Spectator*, [w:] *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, red. Linda Williams, Rutgers University Press: New Brunswick 1995, s. 118.

66 Zob. David Company, *Introduction. When to be Fast? When to be Slow?*, [w:] *The Cinematic...*, s. 11.

67 Zob. Eivind Røssaak, dz. cyt., s. 15.

zoność wczesnych prób filmowych oraz umieścić je w szerokim kontekście kulturowym. Thomas Elsaesser twierdzi, że:

[...] problemy i perspektywy mediów cyfrowych dostarczają być może bardziej zasadnych powodów do wracania do wczesnego kina i stosowanych przy tym metodologii badawczych niż jakakolwiek polemiczna próba zdyskredytowania kina klasycznego⁶⁸.

Tak naszkicowana perspektywa badań zaowocowała również nowym ujęciem prehistorii kina, która ciąży ku archeologii mediów oferującej przekroczenie opozycji pomiędzy „starymi” a „nowymi” mediami⁶⁹. W roli kontynuatorek zwrotu „ku historii” Røssaak widzi Mary Ann Doane, której zainteresowania badawcze krążą wokół problemu czasu oraz Lindę Williams, która podjęła refleksję nad obrazami ciała w studium na temat filmowej pornografii⁷⁰. Obydwie propozycje przenikają myślenie o mediach, które nie tylko same w sobie uwarunkowane są przez historyczny kontekst, ale które uczestniczą także – jako technologie widzenia – w kształtowaniu dyskursów na temat czasu lub ciała.

Zwrot „ku historii” mieści się zatem w nakreślonej przez Karen Beckman i Jean Ma dynamice spotkań pomiędzy filmem a fotografią:

[...] u progu obecnego stulecia jesteśmy konfrontowani z reaktywacją więzi pomiędzy fotografią a filmem, podczas gdy media te usuwają się w cień epoki elektronicznej reprodukcji, zaznaczonej przez „koniec filmu, jaki znamy”. Jeżeli „narodziny” kina przygotowały grunt pod oddalające się ścieżki nieruchomego i ruchomego obrazu, obecnie obserwujemy ich ponowne złączenie się w rzekomej „śmierci” kina⁷¹.

68 Thomas Elsaesser, *Nowa historia filmu jako archeologia mediów*, przeł. Grzegorz Nadgrodkiewicz „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 15.

69 Tamże.

70 Zob. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*, Harvard University Press: Cambridge 2002. Linda Williams, *Hard Core. Władza, rozkosz i „szaleństwo widzialności”*, przeł. Justyna Burzyńska, Irena Hansz, Miłosz Wojtyna, słowo-obraz terytoria: Gdańsk, 2010.

71 Karen Beckman, Jean Ma, dz. cyt., s. 6

Ale z tak zdiagnozowanego napięcia pomiędzy wczesnym kinem a mediami cyfrowymi można wywieść jeszcze jeden wątek badań, który Røssaak wskazuje jako ostatni wyraźny zwrot w *still/moving field*, tym razem skierowany zdecydowanie ku przyszłości. Zwrot „ku algorytmowi” skupia się bowiem na sposobie istnienia obrazu cyfrowego, który dany jest jako wiązka informacji nieustannie odczytywana, opracowywana i modyfikowana przez rozmaite urządzenia. W tym kontekście na pierwszy plan wysuwa się zainteresowanie informacją, kodem, cyfrowością, interfejsem czy oprogramowaniem⁷². Wskazane przez Røssaaka ścieżki badawcze nie wyczerpują wszystkich możliwości, jakie powstały wraz z wyłonieniem się nowego pola badań. Nakreślona przez norweskiego badacza charakterystykę nurtu *still/moving* uzupełnić należy przede wszystkim o propozycje Warrena Neidicha oraz Victora Burgina, których zainteresowania badawcze i twórcze (obaj są również artystami) krążą wokół problemów percepcji oraz pamięci, ujmowanych jednak w odmienny sposób. Neidich podejmuje wątki z zakresu neurobiologii i estetyki w perspektywie, którą sam nazywa „wizualną i kognitywną ergonomią”⁷³. Przyglądając się splątanej genealogii rozmaitych urządzeń optycznych oraz konfrontując ją zarówno z badaniami z zakresu fizjologii czy neurologii, jak i z filmami, fotografiami czy instalacjami audiowizualnymi, śledzi proces wytwarzania dwudziestowiecznego obserwatora. Amerykański artysta nawiązuje więc do myśli Jonathana Crary'ego zainteresowanego wytworzonymi pod koniec XIX wieku modelami widzenia oraz ich konsekwencjami⁷⁴.

Propozycja Victora Burgina, zawarta przede wszystkim w książce pod tytułem *The Film Remembered*, zasługuje na szersze omówienie, ponieważ podsumowuje wiele poruszanych dotychczas wątków, które definiują nurt badań określany kryptonimem *still/moving*. Burgin wchodzi w dialog z Raymondem Bellourem czy Laurą Mulvey, przejmując z ich rozważań problematykę widza filmowego oraz namysł nad fotografią i filmem pojmowanymi w kontekście fragmentu i całości. Oceniając charakter współczesnej kultury audiowizualnej, badacz stwierdza, że przemieszczanie i rozmontowywanie filmu dokonuje się nieustannie nawet bez udziału badacza czy widza, sam film nato-

72 Eivind Røssaak, dz. cyt., s. 16.

73 Warren Neidich, *Blow-Up: Photography, Cinema and the Brain*, Distributed Art Publishers: New York, 2003, s. 21.

74 Zob. Jonathan Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga. Spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Łukasz Zareba, Iwona Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego: Warszawa 2009.

miast może być przywoływany w plakatach, reklamach, zwiastunach bądź memorabi-
liach⁷⁵. Burgin zwraca tym samym uwagę na szeroko rozumiane parateksty kina, którym
przydaje jednak szczególną funkcję: „Kolekcjonując takie metonimiczne fragmenty
w pamięci, możemy czuć się zaznajomieni z filmem, którego w ogóle nie
widzieliśmy”⁷⁶. W zaproponowanym ujęciu film już nie tylko objawia się jako niespójna
i hybrydowa jakość, rozpisana na wiele paratekstów, ale wręcz jako „implementowane
wspomnienie”, które pozbawione jest śladów przeszłości. Oczywiście, pamięć w jeszcze
większym stopniu kształtowana jest przez filmy obejrzone, które z kolei mogą struktu-
ryzować wspomnienia lub łączyć się z nimi. Starając się opisać bliżej przestrzeń, w któ-
rej funkcjonują filmy, Burgin przejmuje zaproponowane przez Michela Foucaulta poję-
cie heterotopii:

[...] „kinowa heterotopia” jest konstituowana w poprzek rozmaitych wirtualnych
miejsz, w których napotykamy na rozsiane okruchy filmów: internet, media i tym
podobne, ale jest również psychiczną przestrzenią podmiotu, którą Baudelaire
zidentyfikował jako „kalejdoskop obdarzony świadomością”.⁷⁷

Kino istnieje zatem również jako pewien psychiczny aparat, który układa obrazy w se-
kwencje, ożywia je bądź nadaje im specyficznie filmową strukturę, ale także wymazuje
je, zniekształca, zatrzymuje. Relacja pomiędzy ruchem a bezruchem wpisana zostaje za-
tem w mechanizmy percepcji, pracę pamięci czy grę swobodnych skojarzeń wyzwolo-
nych na przykład przez nagłe zestawienie rzeczywistych sytuacji z filmowymi wspo-
mnieniami.

Kształtujące się od początku lat dziewięćdziesiątych pole badań objawia się jako
przestrzeń, w której spotykają się takie dyscypliny, jak teoria i historia filmu, teoria fo-
tografii, medioznawstwo, historia sztuki czy szeroko rozumiana antropologia obrazu.
Ważnym problemem wyłaniającym się z takiego spotkania jest język opisu zjawisk po-
wołujących do życia nowe konfiguracje obrazów. Kwestię tę podnoszą Alexander
Streitberger i Hilde van Gelder, wskazując na nieadekwatność lub ograniczony zasięg

75 Victor Burgin, *The Film Remembered*, Reaktion Books: London 2004.

76 Tamże, s. 9.

77 Tamże, s. 10.

wielu terminów opisujących hybrydowy status obrazów, sami natomiast proponują mówić o obrazach „fotofilmowych”:

Obrazy fotofilmowe nie są obrazami, w których fotografia i film obecne są na swoich własnych zasadach, wzajemnie się odzwierciedlając, ale raczej obrazami wielokrotnie zmediatyzowanymi (*multi-mediated pictures*) w tym znaczeniu, że przejście z jednego medium do drugiego nie jest zmianą kompletną. Nawarstwiają one, o ile nie jednoczą, struktury istniejących mediów (fotografii i filmu), aby stworzyć nowe obrazy świata i nowe obrazy w świecie.⁷⁸

W uwagach Streitbergera i van Gelder pobrzmiewa zatem sygnalizowana na początku niniejszego wstępu potrzeba zerwania z paradygmatem komplementarności, który wiązał refleksję nad filmem i fotografią w dualistycznej strukturze ustawionych naprzeciw siebie zwierciadeł.

Do początków kina... i dalej

Przedmiotem niniejszej rozprawy jest próba opisu obrazów fotofilmowych w początkach kina, czyli w okresie, który – jak pisał cytowany już Martin Lister – „przypomina współczesną cyfrową konwergencję”⁷⁹. Warto przypomnieć również, że w ujęciu Marii Tortajady okres ten poprzedza wyłonienie się paradygmatu komplementarności mediów, sugerując, że pierwszorzędne znaczenie ma to, w jaki sposób film wyrósł z fotografii, co wydaje się istotne w próbie opisu palimpsestowości obrazów diagnozowanej przez Streitbergera i van Gelder. Poszukując napięć pomiędzy nieruchomym a ruchomym obrazem we wczesnych filmach oraz zestawiając je z fotografią chcę uchwycić relacje pomiędzy dwoma wariantami technicznie zapośredniczonego widzenia, kształtującymi nowe sposoby rozumienia i przedstawiania czasu, ciała i pamięci. Choć problemy te wybrzmiały w tytule niniejszej rozprawy, nie zawiera ona systematycznego wywodu na temat temporalnych, cielesnych i pamięciowych wymiarów wczesnego kina. Wspomniane aspekty traktuję raczej jako probierze postaw wobec „nowych obrazów świata”

⁷⁸ Alexander Streitberger, Hilde van Gelder, dz. cyt., s. 51.

⁷⁹ Martin Lister, dz. cyt., s. 47.

i „nowych obrazów w świecie”, a zarazem jako „miejsca”, w których fotografia i film w sposób najbardziej wyrazisty objawiają swoją wewnętrzną łączność.

Sądzę, że dodatkowych wyjaśnień domaga się również drugi człon tytułu niniejszej rozprawy. Wobec diagnozowanej wielokrotnie „śmierci kina” czy utraty przez film „waloru paradygmatyczności” dziwić może propozycja ujmowania fotografii właśnie w „paradygmacie kina”. Otóż sformułowane to rozumiem przede wszystkim jako „efekt kina”, o którym pisał Thomas Elsaesser:

Wydaje się, że kino jest częścią nas, nawet jeśli nie chadzamy do kina, co może sugerować, że w tym względzie nie możemy już mówić o ukierunkowaniu od zewnątrz do wnętrza: my już jesteśmy „w” kinie, ze wszystkim, cokolwiek możemy „o nim” powiedzieć!⁸⁰

Nietrudno zauważyć, że uwagi Elsaessera korespondują ze spostrzeżeniami Victora Burgina, który opisuje kino jako „psychiczną przestrzeń podmiotu”. To właśnie „kino w nas” nakazuje poszukiwanie pewnej filmowości tam, gdzie jej w istocie być nie mogło (na przykład w fotografii seryjnej Eadwearda Muybridge'a czy w archiwach paryskich zdjęć Charlesa Marville'a) bądź tam, gdzie jest ewokowana w sposób aluzyjny (na przykład w cyklach fotograficznych *Seascapes* Hiroshiego Sugimoto oraz *Sanctuary* Gregory'ego Crewdsona). „Kino w nas” staje się również pewnym dyspozytywem odbioru współczesnej fotografii inscenizowanej, która odwołuje się do pamięci odbiorcy, domagając się wręcz „sfilmowania” w jego wyobraźni.

Fundamentem przyjętej w niniejszej rozprawie perspektywy staje się zatem pamięć, ta zaś – jak pisał Elsaesser – jest „świadomością przeszłości, w której dane są nieustannie przeorganizowywane i segregowane, stosownie do nowych priorytetów, a zatem także do nowych kategorii”⁸¹. Ten ruch „ku przeszłości” dostrzec można w niniejszej pracy na dwóch poziomach. Z jednej strony, problematykę związaną z wczesnym kinem traktuję jako ramę, która pozwala przyjrzeć się wybranym zagadnieniom dziewiętnastowiecznej fotografii. Z drugiej zaś, wyłaniające się z tego spotkania problemy staram się ujmować z perspektywy współczesnej, odwołując się do inspiro-

80 Thomas Elsaesser, dz. cyt., s. 8.

81 Tamże, s. 32.

wanych kinem fotografii oraz instalacji audiowizualnych. Nakreślona dynamika ożywia każdy rozdział pracy, pozwalając na konfrontowanie rozmaitych form medialnych, technik czy sztuk we wspólnej ramie ruchomych i nieruchomych obrazów.

Pierwszy rozdział poświęcony został twórczości Eadwearda Muybridge'a, w którym dostrzegam nie tyle „ojca filmu”, co patrona współczesnego nurtu badań nad obrazami fotofilmowymi. Przybliżam sylwetkę brytyjskiego fotografa jako twórcę nowego typu obrazów świata, które wyłoniły problemy natury estetycznej i filozoficznej oraz doprowadziły do redefinicji związków pomiędzy obrazem a czasem. Wiele uwagi poświęcam współczesnym próbom odczytania twórczości Muybridge'a, które skupiają się na problematyce cielesności, ale staram się również prześledzić wpływ eksperymentów chronofotograficznych na charakter współczesnego kina. Punktem wyjścia rozważań podjętych w drugim rozdziale czynię wczesne filmy tematyzujące fotografię, które przywołują opozycję ruchu i bezruchu jako rodzaj dynamiki medialnych form narzucających ludzkiemu ciału. Dostrzegając wpływ „kultury fizjonomii” na formowanie się kina, przyglądam się poetyce zbliżeń twarzy we wczesnym filmie, która sięga do naukowych celów dziewiętnastowiecznej fotografii migawkowej. Jednocześnie staram się wskazać punkty, w których impuls gnostyczny spotyka się z amatorskim nurtem fotografii, zapoczątkowując tradycję „ożywionych portretów” i pozwalając spojrzeć na różne techniki fotograficzne, wczesne filmy oraz współczesne wideoportrety w kontekście cielesności. W kolejnym rozdziale przywołuję fotograficzne korzenie wczesnych filmów miejskich oraz analizuję zastosowane w nich techniki inscenizacji, które oscylują pomiędzy celebracją naturalnego, przypadkowego ruchu a teatralizacją miejskiego życia. Związki pomiędzy fotografią a filmem ujmuję jako inscenizację spojrzeń, które objawiają różny stosunek do czasu i przypadkowości. Ponadto, filmowym i fotograficznym obrazom miasta proponuję przyjrzeć się przez pryzmat pamięci i przemijania. Ostatni rozdział rozpoczynam od przywołania wczesnych filmów morskich, które stanowią przyczynek do refleksji nad temporalnymi wymiarami fotografii i filmu. Omawiam koncepcję Henriego Bergsona, aby zrekonstruować zaproponowane przez niego ujęcie czasu kinematograficznego oraz przybliżyć współczesne odczytania myśli francuskiego filozofa. Zestawiając wczesne filmy morskie ze współczesnym kinem bezruchu, wskażę na obecne w początkach kina załączki obrazu-czasu w rozumieniu Gillesa

Deleuze'a. Choć każdy z rozdziałów stanowi zamkniętą całość poświęconą jednemu zagadnieniu, pewne wątki powracają jako stale rozwijane zagadnienia związane z tytułowymi kategoriami czasu, ciała i pamięci bądź jako problemy, które wykraczają poza ramy niniejszej rozprawy i domagają się dalszych badań. W zakończeniu podsumowuję podjęte rozważania, wskazując na możliwość usytuowania nurtu *still/moving* w ramach szeroko rozumianych studiów wizualnych.

Rozdział 1

Eadweard Muybridge i „szaleństwo cielesności”

Człowiek w ruchu

Fotografia rozwijała się w okresie industrializacji, urbanizacji i szybkiego rozwoju nowych środków transportu, w kulturze wielokrotnie opisywanej jako kultura prędkości i mobilności. „Symbolem doskonałym” owych czasów była lokomotywa, która umożliwiła szybsze podróżowanie, ucieleśniając dziewiętnastowieczne marzenie o panowaniu nad czasem i przestrzenią, a więc także nad naturą¹. Pierwsze linie kolejowe powstały w latach trzydziestych XIX wieku w Wielkiej Brytanii, Belgii, Niemczech, Francji, Rosji, a także w Stanach Zjednoczonych, umożliwiając nie tylko transport ludzi, ale i dynamiczne rozprzestrzenianie się idei i wynalazków. Hannu Salmi zauważa, że tempo przemian związanych z koleją było tak szybkie, że jeszcze w tej samej dekadzie „ludzie zaczęli tęsknić za dawnym »cichym życiem«”². Tymczasem jedną z wielu konsekwencji rozwoju kolei było poddanie życia presji precyzyjnych zegarów odmierzających czas wedle godzin, minut i sekund czy zorganizowanie go wedle administracyjnego podziału Ziemi na strefy czasowe (od 1884 roku). Jednocześnie wydaje się, że zmiany te odczuwalne były jako codzienne doświadczenie, zmaterializowane zostały bowiem w zegarkach kieszonkowych czy właśnie w fotografii, którą John Tomlinson nazwał „jednym z wielkich emblematycznych artefaktów nowoczesności”³.

Czas otwarcia migawki, fundament specyficznej temporalnej struktury fotografii, również okazał się wartością względną, podlegającą historycznym zmianom i w symptomatyczny sposób związaną z cywilizacyjnym przyspieszeniem. W 1840 roku Jean-Baptiste Dumas pisał, że fotografia może być uznawana za niemal migawkową, je-

1 Symbolem doskonałym nazwał lokomotywę John Stuart Mill w komentarzu do dzieła Alexisa de Tocqueville'a *O demokracji w Ameryce* zamieszczonym w 1840 roku w *Edinburgh Review*. Zob. Hannu Salmi, *Europa XIX wieku. Historia kulturowa*, przeł. Agnieszka Szurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków 2010, s. 28.

2 Tamże, s. 27.

3 John Tomlinson, *The Culture of Speed. The Coming of Immediacy*, SAGE Publications: London 2007, s. 73.

zeli czas ekspozycji waha się pomiędzy dwunastoma a piętnastoma minutami, a dwadzieścia lat później John Hershel przewidywał, że prawdziwie migawkowe obrazy będą powstawać w 1/10 sekundy⁴. Prowadzone od 1877 roku eksperymenty Eadwearda Muybridge'a umożliwiły uchwycenie obrazu galopującego konia z prędkością mniejszą niż 1/1000 sekundy⁵, a w 1891 roku Étienne-Jules Marey skrócił ten czas do 1/25000 sekundy⁶. Zarysowane zmiany osiągnęły kulminację w końcu XIX wieku, co Mary Ann Doane podsumowała w następujący sposób:

Ogólnie, można dowodzić, że na przełomie wieków czas stał się wyraźnie wyczuwalny w zupełnie inny sposób – specyficzny dla nowoczesności i blisko związany z nowymi technologiami reprezentacji (fotografia, film, fonografia). Czas był w istocie doświadczany – jako ciężar, jako źródło niepokoju, jako dotkliwy i pilny problem reprezentacji⁷.

To, co nazywamy czasem zostało wprzęgnięte w nowe porządki widzialności i słyszalności, a następnie wyłoniło się jako problem związany z przedstawieniem. Podróż koleją, fotografia migawkowa, a w końcu także film nie tylko wcielały w życie ideę prędkości, ale i nadały kształt nowoczesnym sposobom doświadczania świata w obrazie.

W roli bohatera pierwszego rozdziału proponuję obsadzić Eadwearda Muybridge'a. Jego twórczość i życie osobiste w szczególny sposób splecione były bowiem ze zmianą, ruchem, prędkością, przypadkiem czy pogonią za umykającym momentem, czyli z kategoriami, które w dalszych rozdziałach będą mnie interesować jako sposoby inscenizowania ruchomych i nieruchomych obrazów oraz ich istotne tematy. Eadweard Muybridge (właściwie Edward James Muggeridge) urodził się w Kingston nad Tamizą w 1830 roku, a więc na początku dekady intensywnego rozwoju kolei żelaznej. 15 września tego roku, kilka miesięcy po narodzinach Muybridge'a, odbyło się uroczyste otwarcie linii kolejowej Liverpool-Manchester. Na tory wyjechała słynna

4 Zob. Phillip Prodger, *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, Oxford University Press: New York 2003, s. 35-36

5 Zob. Rebecca Solnit, *Motion Studies: Time, Space & Eadweard Muybridge*, Bloomsbury: London 2004, s. 184.

6 Zob. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press: Cambridge, London 2002, s. 211.

7 Tamże, s. 4.

„Rakieta”, lokomotywa George'a i Roberta Stephensonów, wyznaczająca standardy nowoczesnych konstrukcji tego typu maszyn. Entuzjazm związany z coraz szybszym podróżowaniem ostudził jednak pierwszy nagłośniony przez światowe media śmiertelny wypadek na kolei – tego samego dnia, kiedy „Rakieta” udała się w triumfalną podróż, pod jej kołami zginął człowiek. Wydarzenia roku 1830 – rozwój kolei, perspektywa szybkich podróży, idea prędkości, ale i gwałtowności nowych środków transportu – w szczególny sposób splatają się z karierą Muybridge'a. W połowie XIX wieku wyjechał on do Stanów Zjednoczonych, gdzie podjął pracę wydawcy i sprzedawcy książek. Jako aktywny przedsiębiorca często podróżował po kraju. Jedną z jego podróży zakończyła się wypadkiem, w którym Muybridge wypadł z rozpędzonego dyliżansu i doznał poważnego urazu głowy⁸. Leczył się w Wielkiej Brytanii, prawdopodobnie tam też zainteresował się fotografią, a kiedy po długiej rekonwalescencji powrócił do Ameryki, całkowicie poświęcił się nowej pasji.

Pierwsze sukcesy odniósł jako twórca fotografii krajobrazowych z Doliny Yosemite, w bogatym dorobku Muybridge'a znajdują się ponadto fotografie z wojny Modoków, zdjęcia z krajów Ameryki Centralnej, panorama San Francisco czy fotograficzna dokumentacja rozbudowy sieci kolejowej w Stanach Zjednoczonych. Zasłynął jednak przede wszystkim jako innowator w dziedzinie fotografii migawkowej i studiów nad ruchem ludzi i zwierząt. W kontekście dziewiętnastowiecznej kultury fotograficznej Muybridge'a można określić jako amatora, któremu udało się zamienić pasję w stałe źródło dochodu⁹. Amatorskie zainteresowanie fotografią wymagało wówczas zarówno materialnego zaplecza, jak i technicznej wiedzy. Muybridge doskonale opanował techniczne aspekty fotografii, odnosił sukcesy w fotografii panoramicznej i stereoskopowej,

8 Niektórzy badacze właśnie w tym wydarzeniu upatrują przyczyn radykalnych zmian w zawodowym i prywatnym życiu Muybridge'a, a nawet zabójstwa Harry'ego Larkynsa, kochanka jego żony. Arthur Shimamura, psycholog zajmujący się neurologicznymi podstawami zachowań, podejrzewa, że podczas wypadku doszło do uszkodzenia kory oczodołowo-czołowej, które może skutkować utratą kontroli nad emocjami, porywczością, skłonnością do podejmowania ryzyka, społecznym wyobcowaniem. Analiza danych z procesu o zabójstwo, wycinków prasowych oraz zeznań i wspomnień znajomych Muybridge'a potwierdza, iż po wypadku zachowanie i osobowość Muybridge'a uległy poważnej zmianie. Zob. Arthur Shimamura, *Muybridge in Motion: Travels in Art, Psychology and Neurology*, „History of Photography” 2002 (Summer), vol. 26, no. 4, s. 341-350. http://socrates.berkeley.edu/~shimlab/2002_Shimamura-Muybridge.pdf [data dostępu: 2.06.2014].

9 Zawodowe zajmowanie się fotografią oznaczało w owym czasie prowadzenie fotograficznego atelier. Zob. Tom Gunning, *New Threshold of Vision. Instantaneous Photography and the Early Cinema of Lumière*, [w:] *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era*, Terry Smith (ed.), The University of Chicago: Chicago 2001, s. 84.

był konstruktorem i wynalazcą¹⁰. Ponadto, objawił się jako człowiek, który nieustannie stwarzał siebie na nowo, uciekając się do rozmaitych technik autokreacji: od niecodziennej pisowni imienia, poprzez różne formy nazwiska lub uzurpację tytułów naukowych, aż po przyjęcie nieskromnego pseudonimu Helios, którym podpisywał fotografie krajobrazowe. Brytyjczyk wydaje się więc pod wieloma względami ucieleśnieniem dziewiętnastowiecznego człowieka faustycznego – człowieka w nieustannym ruchu, eksploratora czasu i przestrzeni, żądnego wiedzy eksperymentatora, ale też pomysłowego przedsiębiorcy¹¹.

Nazwisko brytyjskiego fotografa jest także jednym z najczęściej przywoływanych w licznych próbach przypisania kinu dumnych rodziców. Taka interpretacja twórczości Muybridge'a zyskała uznanie krótko po jego śmierci i utrwaliła się w latach siedemdziesiątych, kiedy opublikowane zostały książki tytułujące go „ojcem filmu” i „człowiekiem, który wynalazł film”¹². Poszukujący ciągłości historycy kina dostrzegali w seryjnej naturze studiów nad ruchem pierwowzór taśmy filmowej, natomiast w zoopraksyskopie – jeden z aparatów projekcyjnych poprzedzających kinematograf. Współczesna refleksja nad twórczością Muybridge'a podąża jednak raczej za myślą Toma Gunninga, który proponuje odejście od figury ojca filmu:

Bardziej niż brodaty patriarcha, potwierdzony punkt ojcostwa, Muybridge objawia się jako ktoś w rodzaju szalonego wujka, punkt licznych przecięć pomiędzy fotografią, nauką, sztuką i nowymi formami masowej rozrywki¹³.

10 W 1878 roku, w czasie studiów nad ruchem prowadzonych pod mecenatem Stanforda, Muybridge złożył wniosek patentowy na elektrycznie wyzwalaną migawkę do fotografii seryjnej, ale jego inwencja nie ograniczała się jedynie do fotografii. Prawie dwadzieścia lat wcześniej, podczas pobytu w Anglii, zgłosił do urzędu projekt mechanicznej pralki. Jego wniosek został jednak odrzucony, a pralka została ostatecznie opatentowana dopiero w 1914 roku. Być może do tego mało znanego faktu z biografii słynnego eksperymentatora odwołuje się Steven Pippin w artystycznym projekcie *Laundromat/Locomotion* (1997), który polegał na przekształceniu szeregu maszyn z pralni samoobsługowej w aparaty fotograficzne rejestrujące poszczególne fazy ruchu artysty.

11 Zob. Hannu Salmi, dz. cyt., s. 21-24.

12 Chodzi o publikacje *Eadward Muybridge, the Father of the Motion Picture* Gordona Hendricksa oraz *Eadward Muybridge. The Man who Invented the Moving Picture* Kevina MacDonnella, obie wydane w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych XX wieku.

13 Tom Gunning, *Never Seen This Picture Before. Muybridge in Multiplicity*, [w:] Philip Prodger, dz. cyt., s. 224.

Rzeczywiście, w ostatnich badaniach nad twórczością Muybridge'a problem związku jego studiów z formującym się w końcu XIX wieku kinem jest wątkiem porzucanym na rzecz refleksji wydobywającej nieciągłości, pęknięcia, podteksty i ekscesywną naturę eksperymentów Brytyjczyka. Istotnym rysem studiów nad ruchem jest bowiem – wbrew pozornej spójności, a nawet, można rzec, monotonii – ogromna podatność na zmiany i przekształcenia. Praca Muybridge'a zajmuje – jak sugeruje Gunning – rozległy teren pomiędzy nauką, sztuką a rozrywką, przechodzi nieustanną transformację z jednej formy do drugiej, aby w końcu stać się dokumentem epoki, w którym – jak w zwierciadle – odbijają się nie tylko dzieje fotografii, ale i głęboko zakorzenione przekonania na temat ciała i ruchu.

David Company zauważa, że trudno wskazać fotografii o sile rażenia porównywalnej do studiów nad ruchem Muybridge'a:

Zmieniły rzeczy na zawsze, stając się symbolem ogromnych i nieodwracalnych zmian, jakie zaszły w nowoczesnym sposobie pojmowania widzenia, ciała, natury, nauki i sztuki. Jego projekt był tak niezwykły, odważny i bezkompromisowy, że historia zdaje się dzielić na dwie epoki. „Przed Muybridgem” i „po Muybridge'u”¹⁴.

Warto zauważyć, że angielski zwrot *after Muybridge* ma dwa znaczenia: może opisywać czas („po Muybridge'u”), ale i przepływ inspiracji („za Muybridgem”). Prześledzenie wpływu, jaki eksperymentator wywarł na samą tylko sztukę jest kwestią, która zasługuje na osobną rozprawę. Dla problemów podejmowanych w niniejszej pracy ważne wydaje się natomiast rozpoznanie ożywienia twórczością Muybridge'a w ciągu ostatniej dekady, które dostrzegalne jest nie tylko w badaniach nad fotografią, ale także w świecie sztuki, muzealnictwie, teatrze, reklamie a nawet w fotografii mody¹⁵. W 2010 roku Corcoran Gallery of Art w Waszyngtonie przygotowała wystawę *Helios: Eadweard Muybridge in a Time of Change*, która była pierwszą pełną, retrospektywną wystawą twórczości Brytyjczyka, na przełomie 2010 i 2011 roku działalność Muybridge'a docze-

14 David Company, *Moving with the Time*, „Tate Etc.” 2010, issue 20. <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/moving-times> [data dostępu: 2.06.2014].

15 Mam tutaj na myśli przede wszystkim zrealizowaną w 2013 roku reklamę marki Nike *Running after Muybridge*, w której sportowiec biegnie na tle charakterystycznej kraty. Wcześniej twórczość Muybridge'a przywołana została w sesji zdjęciowej Rihanny dla włoskiego wydania magazynu *Vogue* (2009), także i w tym wypadku wyraźnym sygnałem odwołania była krata w tle.

kała się prezentacji w Tate Britain, w tym samym czasie miała również miejsce ekspozycja *Muybridge Revolutions* w Kingston Museum w rodzinnym mieście fotografa¹⁶. Tytuł ostatniej z przywołanych wystaw podpowiada, że impuls nakazujący poddanie twórczości Muybridge'a ponownemu odczytaniu przyszedł przede wszystkim z kina. W przewrotny sposób można dowodzić, że Eadward Muybridge w końcu rzeczywiście stał się „ojcem filmu”, w dodatku filmu w jego najnowocześniejszej, paradygmatycznej dla współczesnego kina głównego nurtu, odsłonie. Mam tutaj na myśli pokrewieństwo pomiędzy fotograficznymi eksperymentami z końca XIX wieku a technikami realizacyjnymi zastosowanymi w filmie *Matrix* (reż. Lana Wachowski, Andy Wachowski, 1999). Jak zauważył Eivind Røssaak, technika *bullet time*, która stała się podstawą nowej formuły kina atrakcji, jest unowocześnioną aplikacją osiągnięć Muybridge'a¹⁷. Twierdzenie to należy rozpatrywać w kontekście wyodrębnionego w ramach *still/moving field* zwrotu ku historii, który inspirowany był „nową historią kina”. Logikę powrotu do okresu określanego jako prehistoria kina Thomas Elsaesser opisał jako „wyznaczanie ścieżek albo tropienie śladów prowadzących od konkretnego »teraz« do różnych przeszłości – w modalnościach obejmujących zarówno ciągłości, jak i pęknięcia”¹⁸. Perspektywa ta pozwala spojrzeć na fotografie Muybridge'a jak na obrazy fotofilmowe, które nawarstwiają struktury fotografii i filmu. I nie oznacza to wcale wskrzeszania figury ojca, pogrzebanej zresztą przez badaczy z kręgu „nowych historyków kina”, ale przyznanie, że obrazy zapamiętane współlistnieją z obrazami percypowanymi. Trudno bowiem oglądać dziś fotografie Muybridge'a nie pamiętając na przykład o inspirowanych nimi instalacjach audiowizualnych czy reklamach, o filmie Wachowskich czy – może przede wszystkim – o niezliczonych animacjach tworzonych przez anonimowych użytkowni-

16 Twórczość fotografa stanowi ponadto przedmiot projektów badawczych Kingston Museum oraz Kingston University. W ramach tych badań opublikowana została książka *Eadward Muybridge: the Kingston Museum Bequest* pod redakcją Stephena Herberta, a także uruchomione zostały strony internetowe: <http://www.muybridgeinkingston.com>; <http://www.eadwardmuybridge.co.uk> [data dostępu: 2.06.2014]. Należy wspomnieć jeszcze o wystawie *Time Stands Still: Muybridge and the Instantaneous Photography Movement* z 2003 roku, umieszczającej twórczość Muybridge'a w kontekście fotografii migawkowej. Ekspozycję uzupełniała publikacja pod takim samym tytułem pod redakcją kuratora Phillipa Prodgera.

17 Zob. Eivind Røssaak, *Figures of Sensation: Between Still and Moving Images*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, red. Wanda Strauven, Amsterdam University Press: Amsterdam 2006, s. 323.

18 Thomas Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, przeł. Grzegorz Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 26.

ków serwisu YouTube. Przede wszystkim jednak trudno wyjść z kina, które jest częścią nas i w którym fotografie seryjne Muybridge'a mogą być „wyświetlane” jako film.

Ciągłość i pęknięcie

W opisach początków eksperymentatorskiej działalności Muybridge'a przywoływana bywa często historia zakładu, w którym Leland Stanford, dyrektor i założyciel Central Pacific Railroad, miał postawić niemałą sumę pieniędzy na to, że podczas galopu koń odrywa w jednej chwili wszystkie kopyta od ziemi. Choć badacze twierdzą, że opowieść ta ma raczej charakter apokryficzny, studia nad ruchem faktycznie zostały zlecone przez Stanforda. Ten entuzjasta wyścigów konnych pragnął jednak poznać dynamikę ruchu zwierzęcia, aby zwiększyć jego wydajność i opracować najlepszy trening¹⁹. Dwie motywacje, dające – wedle różnych przekazów – impuls przełomowym dla fotografii migawkowej pracom, ujawniają jednocześnie dwie postawy wobec czasu. Domniemany zakład skupia się bowiem na wyizolowaniu z nieprzerwanego upływu czasu jednego, szczególnego momentu; bardziej przyziemny i prawdopodobny wariant historii – na całej serii momentów, pośród których żaden nie zajmuje uprzywilejowanej pozycji.

Muybridge rozpoczął współpracę ze Stanfordem wiosną 1872 roku. Zdjęcia z tego okresu nie zachowały się, ale niewykluczone, że już wówczas udało mu się wykonać fotografie galopującego konia, na których widoczna była pozycja nóg i kopyt. Jeżeli w historii zakładu jest ziarno prawdy, gubernator Stanford musiał być zadowolony z wyników eksperymentu. Trudno jednak z całą pewnością określić, jak mogły wyglądać te wczesne migawkowe zdjęcia Muybridge'a z toru wyścigowego (o ile rzeczywiście zostały wykonane). Ich autor twierdził, że nie tylko wywiązał się z zadania zleconego przez Stanforda, ale także uchwycił różne fazy ruchu i starał się ułożyć je w spójną sekwencję, ale „w wyniku nieregularności interwałów nie udało mu się uzyskać zadowalających efektów”²⁰. Komentarz ten sugeruje, że fotograf już wówczas dążył do uzyskania serii obrazów migawkowych, które miały zostać „zdjęte” w równych odstępach. Muybridge przerwał jednak prace i wyjechał do Doliny Yosemite, gdzie zajmował się

19 Zob. Philip Procter, dz. cyt., s. 10-11. Rebecca Solnit, dz. cyt., s. 78.

20 Cyt. za: Rebecca Solnit, dz. cyt., s. 79.

tradycyjną fotografią krajobrazową, a następnie dokumentował wojnę Modoków. Jego powrót do Kalifornii wiązał się z osobistą tragedią i towarzyskim skandalem – w 1874 roku Eadward Muybridge zabił kochankę swojej żony. Po procesie, który zakończył się uniewinnieniem, fotograf ponownie wyjechał, tym razem do Ameryki Środkowej, a do eksperymentów pod mecenatem Stanforda powrócił dopiero w 1877 roku. Właśnie z tego okresu pochodzą najbardziej znane fotografie galopującego konia, które wywołały tak ambiwalentne reakcje. André Gunthert i Denis Bernard twierdzą, że dominującą odpowiedzią na gwałtowność fotografii migawkowych był głęboki opór, a przychylność, z jaką do zdjęć Muybridge'a odniósł się Jean-Louis-Ernest Meissonier, francuski malarz scen hippicznych, była raczej wyjątkiem²¹. Czasami niedowierzanie i niechęć wobec nowego obrazu świata ustępowały dowcipowi, który wydaje się próbą osvajania dziwnego wyglądu świata. O humorystycznym odbiorze studiów nad ruchem najlepiej świadczą satyryczne rysunki, takie jak ten opublikowany w *San Francisco Illustrated Wasp* z 27 lipca 1878 roku. Nieznany rysownik stworzył serię ilustracji przedstawiających różne fazy ruchu konia, który jednak znajduje się w najbardziej absurdalnych i nieprawdopodobnych pozycjach przeczących zdrowemu rozsądkowi i elementarnej wiedzy o anatomii²².

Rozłam pomiędzy wyobrażeniami na temat wyglądu ciała w ruchu a fotografią, która cieszyła się statusem naukowego dowodu najsilniej zaznaczył się w kontekście sztuki, przede wszystkim malarstwa podejmującego motywy hippiczne. Wszak studia Muybridge'a rozpoczęły się właśnie od próby precyzyjnego opisu ruchu konia, którego figura stała się ikoną fotografii migawkowej. Auguste Rodin przywołuje płótno *Derby w Epsom* Jeana Louisa Théodore'a Géricaulta (1821), na którym ścigające się konie mają wprawdzie wszystkie kopyta nad powierzchnią ziemi, ale znajdują się one w „nie-

21 Za: Maria Tortajada, *The Cinematograph Versus Photography, or Cyclist and Time in the Work of Alfred Jarry*, [w:] *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era*, red. François Albera, Maria Tortajada, Amsterdam University Press: Amsterdam 2010, s. 113 (przypis 28).

22 Zob. Philip Prodger, dz. cyt., s. 22. Niewykluczone, iż opór wobec zdjęć wynikał również z graficznego opracowania pierwszych opublikowanych. Niemal od początku studia Muybridge'a dążyły do pewnej abstrakcji, która umożliwiała wyizolowanie poruszającego się ciała z naturalnej przestrzeni. Jasne, prawie białe tło na najwcześniejszych zdjęciach było także pochodną technologicznej niedoskonałości fotografii. Skrócenie czasu ekspozycji wymagało bowiem doświetlenia nie tylko przez kalifornijskie słońce, ale i światło odbijające się od pobielonej wapnem ziemi czy ściany z soli kamiennej. W efekcie powstawały fotografie o silnym kontraście, poddawane dodatkowemu retuszowi, który sprawiał, że widoczna była jedynie sylwetka konia.

właściwej” pozycji; przednie kopyta wyrzucone są do przodu, tylne zaś – do tyłu. Ich położenie, choć zgodne z konwencjami przedstawiania galopującego konia *ventre à terre*, nie odpowiada odkryciom Muybridge'a. Rodin pisał jednak: „Wierzę, że to Géricault mówi prawdę, nie kamera, ponieważ jego konie zdają się biec”²³. Za ową „prawdą” przedstawienia krył się utrwalony kanon estetyczny, który sprawiał, że fotografie migawkowe mogły wydawać się nieprawdopodobne, brzydkie, śmieszne lub – w najlepszym przypadku – pozbawione ekspresji ruchu, który tak usilnie starały się uchwycić. Rodin w następujący sposób komentował zdjęcia Muybridge'a: „Prawdę mówi artysta, a fotografia kłamie, ponieważ w rzeczywistości czas nigdy się nie zatrzymuje”²⁴. Francuski rzeźbiarz był prawdopodobnie jednym z pierwszych subskrybentów, którzy nabyli portfolio ze studiami ruchu ludzi i zwierząt, ale w swojej sztuce rzeźbiarskiej kierował się innymi zasadami:

Mój Święty Jan jest przedstawiony z obiema stopami na ziemi, podczas gdy fotografia migawkowa modela wykonującego ten sam ruch prawdopodobnie ukazałaby tylną stopę uniesioną i przemieszczającą się w kierunku przedniej²⁵.

Szczególne wrażenie ruchu w figurze *Świętego Jana Chrzciciela* (1880) wynika – wedle samego Rodina – z wpisania w różne punkty ciała dwóch momentów, czyli stworzenia pozycji w istocie niezgodnej z odkryciami fotografów, nienaturalnej, nieprawdziwej.

Poglądy rzeźbiarza zakorzenione są we wpływowym dziele Gottholda Ephraima Lessinga *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* (1766), które stanowi wykład na temat temporalnych właściwości sztuk. Fundamentem, na którym Lessing oparł swój wywód był podział na sztuki przestrzenne i sztuki czasowe, których kompozycja wymagała uwzględnienia – odpowiednio – symultanicznego i sukcesywnego charakteru dzieła. Refleksja Lessinga nad czasem w sztukach, których właściwym polem działania jest przestrzeń, wynikała z założenia, że odbiór dzieła nie sprowadza się jedynie do jego obejrzenia; dzieło powinno być kontemplowane długo i wciąż od nowa. Jako przedmiot kontemplacji ma przedstawiać piękno cielesne i pozostawiać pole dla wyobraźni odbior-

23 Auguste Rodin, *Movement in Art*, [w:] Tegoż, *Rodin on Art and Artists. Conversation with Paul Gsell*, przeł. Romilly Fedden, Dover Publications: New York 1983, s. 34.

24 Tamże, s. 33.

25 Tamże, s. 34.

cy, dlatego nie może ukazywać momentu najbardziej przesyconego emocjami, który burzy harmonię ciała, ani momentu kulminacyjnego, który zbyt wiele ujawnia. W odpowiedzi na te ograniczenia Lessing sformułował koncepcję „najbardziej owocnego momentu”, w którym zawarta lub zasugerowana jest przeszłość, teraźniejszość i przyszłość sceny. Niemiecki pisarz argumentował:

Malarstwo w swych współistniejących kompozycjach może zużytkować tylko jeden jedyny moment akcji i dlatego musi wybrać moment najbardziej wyrazisty, z którego by można najlepiej pojąć to, co zaszło przedtem, i to, co nastąpi potem²⁶.

Choć Lessing niechętnie powołuje się na poniższy argument, odnotowuje też, że:

[...] na wielkich malowidłach historycznych chwila, którą obraz przedstawia, bywa prawie zawsze rozszerzona [...] nie spotkamy może ani jednego bogatego w postaci dzieła, na którym by każda postać zachowywała taki ruch i taką postawę, jaką powinna mieć w zasadniczo przedstawianym momencie; jedna z postaci będzie przedstawiona w chwili nieco wcześniejszej, inna w nieco późniejszej²⁷.

To samo dotyczy także pojedynczej postaci, czego przykładem mogą być przywoływane przez Lessinga draperie u Rafaela, naszkicowane z błędami, ale dzięki temu bardziej ekspresyjne.

W miejsce wypracowanych przez sztukę zasad kompozycyjnych fotografia migawkowa proponowała – jak pisze Joanna Lowry – „punkt czystej technologicznej produkcji czasu”²⁸. Co więcej, domagała się założenia, że ów punkt jest jakością wyzbytą jakiegokolwiek temporalnego zróżnicowania, powołując tym samym do życia (albo raczej przyoblekając w materialną postać) koncept momentu, z którym filozofia mierzy się od czasów Zenona z Elei. Fotografia migawkowa ożywiła więc dawne dysputy metafizyczne dotyczące natury czasu, które Ernst Hans Gombrich przywołał w następujący sposób:

26 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. Henryk Zymon-Dębicki, Universitas: Kraków 2012, s. 61.

27 Tamże, s. 71.

28 Joanna Lowry, *Modern Time: Revisiting the Tableau*, [w:] *Time and Photography*, red. Jan Baetens, Alexander Streitberger, Hilde Van Gelder, Leuven University Press: Leuven 2010, s. 54.

[...] moment, o którym mówią teoretycy, moment, w którym czas stoi w miejscu jest bezprawną ekstrapolacją, nawet pomimo pozornej wiarygodności, jaką nadało tej starej idei zdjęcie migawkowe. Kiedy tylko założymy, że istnieje ułamek czasu, w którym nie zachodzi żaden ruch, ruch jako taki staje się niewytłumaczalny²⁹.

Austriacki badacz sztuki odwołuje się wprost do paradoksów Zenona z Elei wymierzonych w ideę zmienności bytu, której najprostszą, najbardziej zasadniczą formą jest właśnie ruch. Powyższe słowa są w istocie parafrazą paradoksu strzały, wedle którego strzała nie może się poruszać, ponieważ w każdym momencie lotu znajduje się w pewnym określonym miejscu³⁰.

Krótki czas naświetlania umożliwił zarejestrowanie tego, co nieuchwytnie gołym okiem, odsłaniając nieznaną dotąd rzeczywistość. Najgłębsze zmiany zaszły w pojmowaniu sfery cielesnej, która wystawiona została na ciekawskie i badawcze spojrzenia aparatu fotograficznego. Logika medium oscyluje tutaj pomiędzy rewelacją a demaskacją. Wprawdzie rezultatem obydwu jest ujawnienie czegoś, co dotąd pozostawało nieznanne, celowi temu przyświecać mogą jednak różne intencje. Rewelacja, rozumiana jako odkrywanie nowych faktów, zjawisk czy zależności, może być działaniem bliskim poznaniu naukowemu, dlatego fotografia migawkowa stała się narzędziem naukowców, fizjologów i medyków, chcących „wykraść” ciału jego tajemnice za pomocą naciśnięcia spustu migawki. Demaskacja z kolei jest gwałtownym zderzeniem zasłony niejako wbrew temu, co (lub kto) się za nią skrywa, w przewrotnym lub rewolucyjnym sprzeciwie wobec pewnego porządku³¹. Fotografie Muybridge'a objawiają się zatem jako punkt radykalnego pęknięcia w dziejach obrazów, natomiast ich ambiwalentny odbiór wynikał między innymi z napięcia pomiędzy tradycją przedstawiania ciała w sztukach plastycznych a przekonaniem o naukowym autorytecie fotografii. Sam Muybridge natomiast widział w swojej pracy przede wszystkim pomost pomiędzy sztuką a nauką i to właśnie

29 Ernst Hans Gombrich, *Moment and Movement in Art*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1964, vol. 27, s. 297. <http://www.jstor.org/stable/750521> [data dostępu: 2.06.2014].

30 Problem odtworzenia ciągłości z nieciągłości, ruchu z braku ruchu ujawnił się z całą ostrością w kontekście kinematografu. Por. rozdział 4 niniejszej rozprawy.

31 O tym, iż fotografia migawkowa wciąż objawia się jako groźba destabilizacji wizerunku świadczyć może reakcja amerykańskiej piosenkarki Beyoncé na opublikowanie zdjęć z jej występu na Super Bowl w 2013 roku. Zdjęcia wykonane podczas tańca ukazywały ciało Beyoncé jako zniekształcone i monstrialne, a piosenkarka zażądała zaprzestania rozpowszechniania fotografii.

połączenie tych dziedzin wydaje się najbardziej znaczącym rysem jego akademickiej działalności. W porównaniu do okresu półoficjalnej współpracy z Lelandem Stanfor-dem, rozpoczęte w 1884 roku studia pod auspicjami University of Pennsylvania cechowały się większym stopniem instytucjonalizacji i rygoru. Wciąż jednak, w przeciwieństwie do Étienne'a-Jules'a Mareya, Eadward Muybridge nie miał naukowego przygotowania³². Aby zrekompensować te braki, a także zadbać o to, żeby kosztowny projekt zakończył się – zgodnie z umową – publikacją, władze uczelni powołały specjalną komisję nadzorującą działania fotografa. Jej skład odzwierciedla eklektyzm studiów Muybridge'a. W komisji znaleźli się między innymi rektor uczelni, wykładowcy Akademii Sztuk Pięknych, a także profesorowie takich dziedzin, jak anatomia, fizjologia, weterynaria czy inżynieria³³. Korzystając z zapewnionego przez uniwersytet zaplecza i nawiązując znajomości ze specjalistami różnych dyscyplin, Muybridge znalazł się w centrum filadelfijskiego życia intelektualnego.

Szczególne znaczenie miała w tym okresie bliska współpraca z Thomasem Eakinssem, który uważał, że zdobycze nauki, a także rządzące nią reguły – precyzja, chłodny obiektywizm, uważna obserwacja – powinny stać się podstawą sztuki. Drogi Eakinsa i Mybridge'a rozeszły się jednak, kiedy ten pierwszy zwrócił się ku chronofotografii Mareya stosującego pojedynczy punkt widzenia oraz wielokrotną ekspozycję. Eakins zaadoptował metodę francuskiego badacza do swoich studiów nad ruchem. Choć to właśnie współpraca z amerykańskim artystą bywa najczęściej eksponowanym kontekstem eksperymentów Muybridge'a, badacze filadelfijskiego okresu jego twórczości podkreślają również rolę rektora uczelni³⁴. William Pepper ustanowił wydział weterynaryjny, na terenie którego pracował Muybridge; wprowadził nowy model wychowania fizycznego studentów zmierzający do kształtowania sportowców, którzy byli później mo-

32 Trudno wskazać przykłady naukowych aplikacji prac Muybridge'a. Zupełnie inaczej przedstawia się sprawa osiągnięć Étienne'a-Jules'a Mareya, który pracował nad konstrukcją maszyn monitorujących i zapisujących funkcje ciała, stwarzając w ten sposób podstawy współczesnej medycyny. Marey pracował między innymi nad kardiografem, a także wprowadził udoskonalenia do *sphygmographu*, urządzenia mierzącego ciśnienie krwi.

33 Zob. Janine A. Mileaf, *Poses for the Camera. Eadward Muybridge's Studies of the Human Figure*, „American Art” 2002 (Autumn), vol. 16, no. 3. <http://www.jstor.org/stable/3109424> [data dostępu: 2.06.2014].

34 Tamże. Por. Elspeth H. Brown, *Racializing the Virile Body: Eadward Muybridge's Locomotion Studies 1883-1887*, „Gender & History” 2005, vol. 17, no. 3. Marta Braun, *Chronophotography: Leaving Traces*, [w:] *Moving Pictures: American Art and Early Film, 1880-1910*, red. Nancy Mowll Mathews, Hudson Hills Press: Manchester, Vermont 2005, s. 95-99.

delami fotografa; powiększył uniwersytecką klinikę, w której leczono fotografowanych pacjentów. Zarówno Eakins, jak i Muybridge utrzymywali intensywne kontakty z pracującymi w niej lekarzami, między innymi z doktorem Francisem X. Dercumem, neurologiem biorącym udział w fotograficznych studiach nad patologiami ruchu³⁵. Prowadzone w Filadelfii studia nad ruchem rozpięte są zatem pomiędzy reprezentacją ciała atletycznego oraz ciała chorego i zniekształconego, pomiędzy sztuką a medycyną.

Tom Gunning podpowiada, że nowatorskie eksperymenty Muybridge'a zajmują zatem miejsce, które tradycyjnie zajmował rysunek anatomiczny³⁶. Poruszające się ciała ujęte w różnych fazach ruchu i z różnych punktów widzenia mogły stanowić podręczne repetytorium dla rysowników i malarzy, którzy kierowali się inną filozofią twórczą niż cytowany wcześniej Auguste Rodin³⁷. W tej interpretacyjnej ramie mieści się także ustanawiana za modelami siatka przywodząca na myśl ryciny z pism Witruwiusza, który wpisywał ludzkie ciało w podobny układ odniesienia, umożliwiając jednocześnie określenie idealnych proporcji. Relacje pomiędzy fotografią Muybridge'a a malarstwem były oczywiście dwustronne. Choć studia nad ruchem objawiały się jako radykalne zerwanie z tradycją sztuk plastycznych, ich autor – wydawca i księgarz, eksperymentator i człowiek swobodnie obracający się w kręgu intelektualistów – pozostawał pod silnym wpływem artystycznych prądów dominujących w końcu XIX wieku. Gunning zaznacza, że problem związków fotografii Muybridge'a z ówczesnym światem sztuki wciąż czeka na pełne opracowanie, z łatwością można jednak wskazać najczęściej przywoływane konteksty: akademizm Meissoniera, impresjonizm Degasa i naturalizm Eakinsa, wszystkie mieszczące się w szeroko pojmowanym i – jak podkreśla Gunning – w istocie mało precyzyjnie określonym realizmie³⁸. Badacz wczesnego kina proponuje z kolei umieszczenie prac Muybridge'a w innym kontekście, a mianowicie – co może wydawać się zaskakujące – w relacji z symbolizmem uwalniającym sztukę od niewolniczego kopiowania

35 Dwadzieścia sześć rycin opublikowanych w *Animal Locomotion* ukazuje ruch pacjentów ze stwardnieniem rozsianym, zanikiem mięśni, epilepsją, płasawicą czy amputowanymi kończynami, a dwie z nich zawierają fotografie ciała poddanego sztucznie wywołanym konwulsjom.

36 Zob. Tom Gunning, *Never Seen This Picture Before...*, s. 239.

37 Zarówno publikacja *Animal Locomotion*, jak i wcześniejsze fotografie Muybridge'a rzeczywiście służyły artystom jako punkt odniesienia w szkicach, rysunkach, obrazach i rzeźbach. Ze studiów nad ruchem Muybridge'a korzystali między innymi dbających o realizm scen hippicznych Jean-Louis-Ernest Meissonier, Edgar Degas w cyklu rzeźb koni (1865-1881), wspomniany powyżej Thomas Eakins, wykorzystujący fotografie w swojej pracy artystycznej i pedagogicznej, a także Francis Bacon.

38 Zob. Tom Gunning, *Never Seen This Picture Before...*, s. 228.

zewnątrznego świata. Według Gunninga wybrane sekwencje Muybridge'a korespondują z malarstwem Edwarda Burne-Jonesa i Fernanda Khnopffa, a także antycypują taniec Loïe Fuller, który odnalazł w końcu medium zdolne zapisać jego płynną naturę – film. Janine Mileaf zauważa z kolei, że w fotografiach Muybridge'a odnaleźć można elementy malarstwa akademickiego i orientalizmu, reprezentowanego przede wszystkim przez Jeana-Léona Gérôme'a, nauczyciela Thomasa Eakinsa³⁹.

Mnogość kontekstów, w których rozpatrywać można studia Muybridge'a sugeruje, że wykraczają one daleko poza deklarowaną przez eksperymentatora próbę analizy ruchu ludzkiego ciała. Marta Braun, badaczka twórczości Étienne'a-Jules'a Mareya, sugeruje, że właściwą motywacją Muybridge'a nie było wcale naukowe ujęcie ruchu:

Najczęściej Muybridge wcale nie używał aparatu jako narzędzia analitycznego, ale jako narzędzia narracyjnego przedstawienia [...] Każda sekwencja i każdy obraz w ramach sekwencji zachęca nas do transformacji modeli w *dramatis personae* zamrożonych w niecodziennej pozie o uwodzicielskiej sile przyciągania⁴⁰.

Argumentacja Braun opiera się przede wszystkim na dostrzeżeniu, że nie wszystkie sekwencje studiów nad ruchem są kompletne i chronologiczne, a zatem wyłamują się spod rygoru naukowości i precyzyjnej metodologii. Rządzi nimi raczej wyobrażenia dziewiętnastowiecznego narratora lub reżysera, realizującego czasami – jak podkreśla Linda Williams – *voyeurystyczne* fantazje, które nieco później powołają do życia kinową pornografię⁴¹. Rebecca Solnit zauważa, że tezę Braun można rozszerzyć na kilka sekwencji fotografii, które tworzą narracje o większej złożoności niż jednujęciowe filmy braci Lumière:

Rankiem 16 października Epler [jedna z modelek Muybridge'a – przyp. N.G.] leży i wstaje, klęka i modli się, nalewa wodę z dzbana i wchodzi po schodach z lampą.

39 Zob. Janine A. Mileaf, dz. cyt.

40 Cyt. za: Rebecca Solnit, dz. cyt., s. 224.

41 Zob. Linda Williams, *Hard Core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialnego”*, przeł. Justyna Burzyńska, Irena Hansz, Miłosz Wojtyna, słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2010, s. 55.

To sekwencja, która zdaje się rozpoczynać od pobudki i kończyć wyjściem z domu⁴².

Poszczególne sekwencje studiów nad ruchem stanowią zatem coś w rodzaju narracyjnych *ready mades*, z których wyobraźnia odbiorcy „montuje” złożone narracje⁴³.

Tak też traktuje je Hieronim Neumann w animacji zatytułowanej *Zoopraxiscope* (2005). Film dedykowany jest Eadwardowi Muybridge'owi, „fotografowi i pionierowi kina” i wprost przywołuje estetykę zdjęć eksperymentatora. Neumann animuje zarówno oryginalne obrazy z atlasów Brytyjczyka, jak i własne, stworzone na wzór oryginałów. Na tle charakterystycznej kraty ludzie i zwierzęta wykonują czynności wyjęte wprost ze studiów nad ruchem: chodzą, biegają, tańczą, przeskakują krzesło... Sekwencje ruchu skomponowane są jednak w złożoną narrację, która wykorzystuje i w jaskrawy sposób przekracza konwencje melodramatu, dryfując czasami w stronę komedii slapstickowej. *Zoopraxiscope* opowiada historię kobiety i trzech mężczyzn starających się o jej względy. Przyszły mąż pozbywa się konkurentów w iście kinowy sposób – jednego nokautuje w bokserkim pojedynku, drugiego zabija strzałem z broni palnej. Oczywiście sposób wyeliminowania rywali nie jest przypadkowy – boks jest częstym tematem wczesnych filmów Edisona, pistolet natomiast przywołuje na myśl słowa Godarda, który miał powiedzieć, że pistolet i dziewczyna to wszystko, czego potrzeba, aby zrobić film. Ponadto, scena strzału z broni palnej stanowi dalekie echo dramatycznego wydarzenia z życia samego Eadwarda Muybridge'a, nie tylko „fotografa i pioniera kina”, ale także zabójcy kochanka swojej żony. Neumann uzupełnia w ten sposób atlas Muybridge'a o brakującą

42 Rebecca Solnit, dz. cyt., s. 224.

43 Narracyjny charakter studiów nad ruchem rozpatrywać można w kontekście rozpoznanych przez Mariannę Michałowską związków fotografii z narracją. Na pierwszy plan wysuwa się tutaj przede wszystkim trudność z określeniem figury narratora. Propozycja ujmowania Muybridge'a jako narratora domaga się bowiem zachowania postulowanej przez Gillian Rose ostrożności wobec „teorii autora”. W wypadku fotografii Muybridge'a wszystkie uwagi Rose wydają się trafne. Po pierwsze, Muybridge pracował w narzuconych przez uniwersytet ramach, więc nie wszystkie cechy produkcji obrazu zależały od niego. Po drugie, jak już sygnalizowałam, studia nad ruchem funkcjonowały w relacji do innych obrazów, zatem szczególnie ważny jest ich wizualny kontekst. Po trzecie, znaczenie fotografii w znacznym stopniu (współ)tworzyli odbiorcy, o czym będzie jeszcze mowa. Ale studia Muybridge'a, podobnie jak zdjęcia Charlesa Marville'a, funkcjonują zarówno w kontekście gatunkowym (studia nad ruchem, atlas anatomiczny), jak i jako dzieło autorskie. Michałowska zauważa: „To płynne przechodzenie z grupy jednej do drugiej jest nieodwracalne – stając się zdjęciem autorskim i pozostając jednocześnie gatunkowym, nie może być już jednak bez kontekstu autorskiego rozważane”. Zob. Marianna Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM: Poznań 2012, s. 79-80.

– wedle Hollisa Framptona – sekwencję z mężczyzną podnoszącym pistolet i strzelającym⁴⁴. Przede wszystkim jednak filmowiec portretuje wspólną przyszłość kobiety i mężczyzny, w krzywym zwierciadle ukazując role społeczne: mężczyzna siedzi na krześle, pije piwo i ogląda telewizję, kobieta zmywa podłogę, wiesza pranie i zajmuje się dzieckiem. Choć akcja animacji rozgrywa się we współczesności, której znakiem jest telewizor, związane z płcią stereotypy obecne są już w studiach nad ruchem. Animacja *Zoopraxiscope* jedynie wyostrza i w komediowej konwencji powtarza to, co wyczytać można z albumów Muybridge'a.

Nietrudno zauważyć, że mężczyźni fotografowani przez Muybridge'a najczęściej ukazani są jako atleci uprawiający różne dyscypliny sportowe: bieganie, boks, szermierkę, rzut dyskiem czy inne ćwiczenia gimnastyczne. Kobiety z kolei zaangażowane są w czynności codzienne, towarzyskie i domowe, takie jak ubieranie się i rozbieranie, klękanie i modlenie się, nalewanie i wylewanie wody z misy, parzenie herbaty, wykonywanie kurtuazyjnego ukłonu, tańczenie⁴⁵. Ponadto, obrazy kobiet w większym stopniu domagają się narracyjnego uzasadnienia, zachęcając odbiorcę do dostrzeżenia w nich postaci dramatu. Być może najlepszym przykładem tej tendencji, a zarazem jednym z najbardziej zagadkowych obrazów w całym dziele Muybridge'a jest fotografia kobiety, której ruch opisany jest jako „odwrot w zaskoczeniu i ucieczka” (fig. 3). Opis ten nie odpowiada w pełni ruchom, które wykonuje modelka, ponieważ na serii fotografii widać kobietę, która owszem, odwraca się, ale przede wszystkim zasłania rękami twarz i łono we wstydlwym geście ochrony swojej podmiotowości. Zamieszczenie takich fotografii w albumie, który pełen jest nagich kobiet i mężczyzn wydaje się intrygujące. Janine Mileaf wyjaśnia tę zagadkową sekwencję odniesieniami do malarstwa Jeana-Léona Gérôme'a, w szczególności do obrazów *Fryne przed aeropagiem* (1861) oraz dwóch malowideł przedstawiających sceny z targu niewolnic⁴⁶. Zainscenizowana przez Muybridge'a scena nabiera zatem narracyjnego sensu poprzez odwołania do tradycji malarskiej. Ale gest modelki w szczególny sposób oświetla całe dzieło Muybridge'a,

44 Zob. Hollis Frampton, *Eadweard Muybridge: Fragments of a Tesseract*, [w:] Tegoż, *Circles of Confusion. Film, Photography, Video, Texts, 1968-1980*, Visual Studies Workshop Press: Rochester 1972, s. 79.

45 Różnice w ujęciu płci ujawniają także informacje, jakie Muybridge dostarczał na temat modeli i modelek. Mężczyźni charakteryzowani są przez wiek, typ budowy ciała i zajęcie; kobiety natomiast – nie tylko przez wiek i typ budowy ciała, ale i stan cywilny oraz poziom gracji w ruchu.

46 Zob. Janine Mileaf, dz. cyt.

którym rządzi logika naprzemiennego odsłaniania i zasłaniania ciała ujawniająca się w toku rejestracji różnych faz ruchu. To nieciągle następstwo momentów przypomina dziecięcą zabawę w „a kuku” (*now you see it, now you don't*), w której Tom Gunning rozpoznał specyficzną temporalność wczesnego kina⁴⁷. Dynamika ciągłości i pęknięcia opisuje zatem nie tylko status migawkowych fotografii w kulturze końca XIX wieku, który oscyluje pomiędzy radykalnym zerwaniem z konwencjami sztuk plastycznych a ciągłym ich przywoływaniem, ale również możliwe typy lektury, które nastawione będą na poszukiwanie w sekwencjach obrazów ciągłości bądź nieciągłości.

Dyscyplina i eksces

Interesującą propozycję interpretacji różnic pomiędzy obrazami mężczyzn i kobiet w dziele Muybridge'a zaproponowała Jayne Morgan, która dostrzega w fotografowanych czynnościach ilustrację medycznych zaleceń, jakie otrzymywali pacjenci ze zdiagnozowaną neurastenią⁴⁸. Silas Weir Mitchell, jeden z filadelfijskich lekarzy zajmujących się neurastenikami, proponował leczenie dostosowane do płci chorego: kobietom zalecał pozostawanie w domu, mężczyznom zaś – różne formy aktywności fizycznej wykonywane poza domem. Neurastenia wydawała się w XIX wieku trafną diagnozą ludzkiej kondycji. Nowa choroba była bowiem – wedle George'a Bearda, autora wydanej w 1881 roku książki *American Nervousness* – odpowiedzią umęczonego systemu nerwowego na sposób, w jaki najnowsza technologia zmieniła ludzkie doświadczanie czasu:

Udoskonalenie zegarów i wynalezienie zegarków na rękę ma coś wspólnego z nowoczesną nerwowością, ponieważ to one zmuszają nas do bycia na czas i wywołują nawyk zerkania, aby sprawdzić dokładny moment, aby nie być spóźnionym na pociąg lub spotkanie... Jesteśmy pod nieustającą presją, zwykle nieświadomą, aby dotrzeć gdzieś lub zrobić coś w określonym momencie⁴⁹.

47 Zob. Tom Gunning, *Now You See It, Now You Don't: The Temporality of the Cinema of Attractions*, [w:] *The Silent Cinema Reader*, red. Lee Grieveson, Peter Krämer, Routledge: London 2004, s. 41-50.

48 Zob: Rebecca Solnit, dz. cyt., s. 222.

49 Cyt. za: Tamże.

Warto przypomnieć, że wraz z precyzją pomiaru czasu wzrastała precyzja aparatów fotograficznych, które – jak pisał Roland Barthes – „były w gruncie rzeczy zegarami do patrzenia”⁵⁰. Dlatego eksperymenty Muybridge'a obrazują zarówno sposoby leczenia neurastenii, jak i źródło choroby sięgające technologicznego ideału prędkości, który uformował nowoczesne pojmowanie czasu, przestrzeni i ciała.

Symptodem tej szczególnej kondycji ciała może być tło, na którym poruszały się fotografowane przez Muybridge'a postaci. Już w najwcześniejszych eksperymentach z fotografiami galopującego konia widoczne było dążenie do abstrakcji, które można odczytywać jako wizualny odpowiednik badawczego spojrzenia organizującego świat wedle prawideł nauki. Znakiem rozpoznawczym eksperymentów prowadzonych na torze wyścigowym jest nie tylko jasne tło, ale także czarne, pionowe linie z numeracją, które umieszczały galopującego konia w układzie umożliwiającym pomiar jego prędkości, w matematycznej przestrzeni przywodzącej na myśl ogromną linijkę. W późniejszych studiach jasną ścianę zastąpiło czarne tło, dające mniejszy kontrast i lepsze odwzorowanie muskulatury ciała lub draperii szat. Zwykle obecna była także jakaś forma miary, która wkrótce przybrała jednolitą formę siatki przywodzącej na myśl kartezjański układ współrzędnych lub – jak zaszyfrowane zostało powyżej – witrażowski punkt odniesienia dla ustalenia idealnych proporcji ciała. Inne źródło owego sposobu obrazowania wskazuje Marta Braun, która zauważa, że Muybridge zaczął stosować siatkę dopiero z chwilą sfotografowania Bena Baileya, boksera i pierwszego modelu o afrykańskim pochodzeniu⁵¹. Precyzyjnie wykreślona krata jest więc antropometryczną siatką, która po raz pierwszy wykorzystana została w fotografii przez J.H. Lampreya jako – jak sugeruje Elspeth H. Brown – „technologia służąca wyznaczaniu rasowych różnic”⁵².

Geoffrey Batchen zauważa, że „jeżeli fotografia jest umieszczaniem ciał w czasie i przestrzeni, jest także produkcją zarówno owych ciał, jak i szczególnej, nowocze-

50 Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo Aletheia: Warszawa 2008, s. 32.

51 Zob. Marta Braun, *Animal Locomotion*, [w:] *Habitus in Habitat I: Emotion and Motion*, red. Sabine Flach, Daniel Margulies, Jan Söffner, International Academic Publishers: Bern 2010, s. 70.

52 Elspeth H. Brown, dz. cyt., s. 637. Brown podkreśla ponadto, że ciało czarnego mężczyzny przywołuje ideał sprawności fizycznej, do jakiego dążyli studenci University of Pennsylvania. Fotograficzne studia Muybridge'a przypadły bowiem na okres wielkiej reformy systemu wychowania fizycznego, obejmującej między innymi wprowadzenie maszyn do kształtowania sportowej sylwetki.

snej koncepcji czasoprzestrzennego kontinuum”⁵³. W studiach Muybridge'a relacje te zostają spotęgowane poprzez zastosowanie siatki, która kreuje jednorodną, mierzalną i racjonalną przestrzeń. Precyzyjnie wyznaczone linie podziału organizują przestrzeń w podobny sposób, w jaki sekundy i minuty dzielą czas. Studium Muybridge'a patronuje zatem maksyma lorda Kelvina: „Mierzyć – znaczy wiedzieć”. Narzędziem służącym pomiarom była w tym wypadku migawka aparatu fotograficznego, która nie tylko precyzyjnie dzieliła czas na tysięczne części sekundy, ale także zapisywała odpowiadający im wygląd ciał w postaci obrazów. W ten sposób układ „mierzyć – wiedzieć” wzbogacił się o jeszcze jeden warunek: „widzieć”. Twórczą wariacją na temat problemów wyłaniających się z pracy Muybridge'a jest instalacja *Secret Machine* Reynolda Reynoldsa (2008), jedna z części *The Secret Trilogy* (2008-2010), eksplorującej nieuchwytnie gołym okiem warunki i przejawy życia. Trylogia nakręcona została na taśmie filmowej eksperymentalną metodą wypracowaną wspólnie z operatorem Carlosem Vasquezem, który nadał ruchomemu obrazowi efekt poklatkowej animacji. Nieciągły styl obrazowania przywołuje na myśl wskazówki zegara, które zresztą nieustannie powracają jako wizualny i dźwiękowy refren instalacji oraz jako model ruchu kamery, poruszającej się często po okręgu. Ale skokowa nieciągłość obrazu jest zarazem konfrontowana z efektami wizualnymi takimi jak przyspieszenie lub spowolnienie obrazu, które tworzą złożoną strukturę temporalną, umożliwiając na przykład splątanie ruchu ludzkiego ciała z ruchem roślin w *Secret Life* (pierwszej części trylogii).

W *Secret Machine* Reynolds aranżuje laboratorium, w którym ciało poddawane jest różnym pomiarom i testom. Niektóre z nich zainscenizowane zostały na wzór studiów nad ruchem Muybridge'a – naga kobieta wchodzi i schodzi po schodach, biegnie na bieżni, wykonuje proste ćwiczenia gimnastyczne, zrzuca i zakłada chustę, wije się w konwulsjach... Jej ruchy nieustannie rejestrują kamery, które umożliwiają dokładne przyjrzenie się ciału dzięki spowolnieniu, przyspieszeniu, odwróceniu czy zwielokrotnieniu zdjęć. Tym prostym testom towarzyszą bardziej złożone i wymyślne eksperymenty z zakresu fizyki, biologii, medycyny, antropometrii, psychiatrii, parapsychologii czy – w końcu – kryminalistyki. Wydaje się, że Reynolds wpisuje Muybridge'a w szeroki kontekst dziewiętnastowiecznej nauki, przyznając mu zarazem miejsce szczególne.

53 Geoffrey Batchen, *Desiring Production*, [w:] Tegoż, *Each Wild Idea. Writing. Photography, History*, The MIT Press: Massachusetts 2000, s. 23.

Efekt poklatkowej animacji, który wyznacza rytm instalacji, w jednoznaczny sposób przywołuje sekwencje fotograficzne Muybridge'a, sugerując, że przypisywane fotografowi pragnienie uczynienia widzialnym tego, co nieuchwytnie gołym okiem jest potężnym narzędziem dyscyplinującym ciało i jednym z najsilniejszych impulsów kultury XIX wieku.

Instalacja Reynolda Reynoldsa naprowadza na jeszcze jeden ważny trop, który ponownie pozwala spojrzeć na dzieło Mybridge'a w perspektywie sprzecznych, a jednak współistniejących ze sobą wymiarów – w tym wypadku tendencji do dyscypliny i tendencji do ekscesu. Ogromna liczba zegarów, obliczeń, wykresów, narzędzi, aparatów, odczytników, badań i testów, które służyć mają precyzyjnym pomiarom ciała, ma w sobie coś chorobliwego i ekscesywnego. Wydaje się, że to samo można powiedzieć o studiach Muybridge'a, które opierały się na dokładnie opisanej metodologii i przebiegały w warunkach niemal laboratoryjnych, ale pozostawiały ogromne pole do manipulacji obrazami. Metoda fotografa podlegała ciągłym transformacjom, pełna była niekonsekwencji i pęknięć, które objawiały rozmaite konteksty kolidujące z naukowymi ambicjami fotografa. Przykładem takiego „miejsca pęknięcia” może być wspomniana już siatka, która wprawdzie kreuje abstrakcyjną, matematyczną przestrzeń, ale przywołuje także tradycję estetycznych rozważań o idealnych proporcjach, jest siatką antropologiczną, a nawet – jak sugerują badaczki twórczości Muybridge'a – rodzajem alibi, naukowego sztafażu stosowanego w funkcji legitymizacji nagości modeli i modelek⁵⁴.

Przede wszystkim jednak skandaliczna i ekscesywna wydaje się skala badań nad ruchem, o której Peter Greenaway pisał:

Kolejny projekt szydzący z ludzkiego wysiłku – zapisać każdy możliwy ruch ludzkiego ciała i większej części arki Noego – nigdy nie zostanie ukończony. [...] To wymowny przykład wszystkich wysoce wątpliwych ludzkich prób – od Newtona do Lineusza, od Messerschmitta do Darwina oraz każdego historyka i badacza,

54 Zob. Rebecca Solnit, dz. cyt., s. 225-226. O tym, iż nagość była tabu świadczy przykład Thomasa Eakinsa, który w 1886 roku, mniej więcej wtedy, kiedy Muybridge finalizował swój projekt na University of Pennsylvania, zmuszony został do rezygnacji ze stanowiska za zdjęcie szaty opasającej biodra modela pozującego dla grupy studenckiej złożonej z mężczyzn i kobiet.

o jakim tylko możemy pomyśleć – zapisania, uporządkowania i nadania sensu chaotycznej różnorodności⁵⁵.

Dążąc do jak największej dyscypliny, Muybridge wypracował metodę, która sprzeniewierzała się naukowej dyscyplinie i którą być może najlepiej opisuje parafraza cytatu z *Hamleta*: „W tej metodzie jest szaleństwo”. Eksperymentator wykonywał zdjęcia z trzech punktów widzenia, a ciąg aparatów umieszczonych w linii równoległej do płaszczyzny ruchu tworzył lateralne obrazy, które ukazywały fazy ruchu i umożliwiały określenie przemierzonego dystansu. Tę podstawową serię uzupełniały zdjęcia z dodatkowych aparatów umieszczonych z tyłu i z przodu ciała, które dawały symultaniczny widok ciała w określonej fazie ruchu. Setki różnych czynności pomnożonych nie tylko przez różne fazy ruchu i trzy punkty widzenia, ale czasami także przez kilka osób wykonujących tę samą lub podobną czynność, dają dziesiątki tysięcy fotografii, które daleko wykraczają poza potrzeby demonstracji sposobów poruszania się ludzi i zwierząt. Tylko w okresie filadelfijskim Muybridge opublikował 781 kart z ponad dwudziestoma tysiącami fotografii „mężczyzn, kobiet i dzieci, zwierząt i ptaków, wszystkich aktywnie zaangażowanych w chodzenie, galopowanie, latanie, pracowanie, bawienie się, walczenie, tańczenie i inne aktywności codziennego życia, ilustrujące ruch i działanie mięśni”⁵⁶.

Ekscesywny potencjał studiów Muybridge'a znajduje ujście przede wszystkim w relacjach pomiędzy pojedynczym obrazem a sekwencją, które pozwalają odbiorcy na różne typy lektury. Studia nad ruchem rozpowszechniane były w formie albumu bądź wybranych tablic z seriami fotografii, nigdy jako pojedyncze fotografie. Jak sygnalizowałam wcześniej, widz skupiony na cielesnym spektaklu dostrzeże w seriach fotografii grę odsłaniania i zasłaniania nagości. Sarah Gordon zauważa jednak, że jeszcze większym zagrożeniem dla naukowej formuły projektu jest wyizolowanie pojedynczego

55 Cyt. za: Alan Woods, *Being Naked, Playing Dead: The Art of Peter Greenaway*, Manchester University Press: Manchester 1996, s. 57.

56 Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion. An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements. Prospectus and Catalogue of Plates*, J.B. Lippincott Company: Philadelphia 1887, s. 4. <http://www.archives.upenn.edu/faids/upt/upt50/muybridgee.html> [data dostępu: 2.06.2014].

zdjęcia oraz poddanie go ciekawskiemu i intensywnemu spojrzeniu⁵⁷. W próbie rozpoznania owych zagrożeń badaczka powołuje się na Jonathana Crary'ego, który opisując kulturę lat osiemdziesiątych XIX wieku, zauważa:

[...] nowoczesne formy obsesyjności podkreślają niejednoznaczność granicy odzielającej intensywne skupienie uwagi od monomanii, *ideés fixes*, fetyszyzmu czy dowolnych innych „patologicznych” zaburzeń uwagi⁵⁸.

Jednocześnie Gordon opiera swoje przemyślenia na analizie wydania *Animal Locomotion*, znajdującego się w zbiorach Art Institute of Chicago, z którego wycięte zostały pojedyncze fotografie nagich kobiet (fig. 4). Rozmyślając nad możliwymi przyczynami tego stanu rzeczy badaczka odrzuca tezę, iż puste miejsca po fotografiach są efektem ingerencji cenzury, ponieważ działania cenzora byłyby zbyt wybiórcze i niedokładne. Gordon sugeruje, że prawdopodobną motywacją wycięcia zdjęć było raczej zainteresowanie artysty konkretnymi pozami bądź „pragnienie wpatrywania się w postać nagiej kobiety bez wizualnej dystrakcji w postaci pozostałych kadrów sekwencji”⁵⁹. Tym samym fotografia przeistacza się w pin-up.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że wskazany przez Gordon typ lektury ma w sobie coś ze spojrzenia widza „zawłaszczającego” w ujęciu Laury Mulvey: „Zawłaszczający widz dopuszcza się agresji wobec spójności opowieści, wobec jej estetycznej integralności, a także wobec zamierzeń jej twórcy”⁶⁰. Model widza-fetyszysty wypracowany został na użytek kina zwłoki, które pozwala na spowalnianie i powtarzanie ulubionych scen, ale Mulvey wskazuje również na bogaty wachlarz nieruchomych obrazów uzupełniających efemeryczną naturę seansu filmowego w okresie poprzedzającym nowe sposoby odbioru filmu: stopklatki, plakaty a przede wszystkim pin-upy, które dawały wi-

57 Zob. Sarah Gordon, *Out of Sequence. Suspended and Spectacular Bodies in Eadward Muybridge's Animal Locomotion Series*, „Spectator” 2008 (Fall), vol. 28.2., s. 19. <http://cinema.usc.edu/archivedassets/096/15629.pdf> [data dostępu: 2.06.2014].

58 Jonathan Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Łukasz Zaręba, Iwona Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego: Warszawa 2009, s. 171.

59 Sarah Gordon, dz. cyt., s. 20.

60 Laura Mulvey, *Widz zawłaszczający*, przeł. Marek Stuczyński [w:] Tejże, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc, Lara Thompson, Korporacja ha!art, Era Nowe Horyzonty: Kraków, Warszawa 2010, s. 298.

dzom „namiastkę uchwytności, złudzenie posiadania”⁶¹. Recepcja albumów Muybridge'a sugeruje, że opisane przez Mulvey dążenie do rozczłonkowania całości, fetyszyzacji ludzkiej postaci, uprzywilejowania wybranych fragmentów, a przede wszystkim – do kontroli obrazu, sięga jeszcze głębiej. Będąc w posiadaniu serii obrazów, które przypominają przecież fragment taśmy filmowej, odbiorcy fotografii Muybridge'a przedmiotem zintensyfikowanego spojrzenia czynili wciąż pojedyncze obrazy.

Zatrzymać i wprowadzić w ruch

Sarah Gordon proponuje rozróżnienie trzech typów lektury, w których uwaga odbiorcy odwrócona zostaje od studiów nad ruchem i przyjmuje postać: wizualnej fascynacji spektakularnością ciał zawieszonych w czasie, kontemplacji klasycznych obrazów ciała lub zainteresowania przedstawieniami o cechach groteski⁶². Wydaje się, że dzieje fotografii największe znaczenie przyznały pierwszemu z wymienionych stylów odbioru, dzieje malarstwa zaś – trzeciemu (przede wszystkim w twórczości Francisca Bacona). Spośród tysięcy zdjęć migawkowych wykonanych przez Muybridge'a szczególnie rezonans wywoływały i wciąż wywołują spektakularne fotografie ciał zawieszonych w czasie i przestrzeni, wykraczające w istocie daleko poza deklarowane przez fotografa cele badawcze. Jedną z tablic zawiera serie zdjęć przedstawiających mężczyzn zatrzymanych w chwili wykonywania akrobatycznego wyczynu: skoku w dal, salta czy przeskakiwania drugiego mężczyzny (fig. 5). Fotografie wykonano za pomocą szeregu kamer ustawionych dokoła ciała i wyzwolonych w tym samym momencie. Obrazy te nie służyły zatem analizie poruszającego się ciała, nie rejestrowały bowiem żadnego następstwa czasowego ani tym bardziej żadnego ruchu. Jedynym czynnikiem pozwalającym odtworzyć albo – lepiej – wytworzyć ciągłość wspomnianych fotografii jest oko odbiorcy, percepcja zdjęć imituje bowiem doświadczenie oglądania nieruchomej rzeźby.

Fascynacja spektakularnymi obrazami lewitującego ciała przenika również kulturę współczesną, o czym świadczy sukces filmu *Matrix*. Jak już sygnalizowałam, zastosowane w nim efekty wizualne mają swoje źródło w symultanicznych fotografiach Muybridge'a. Technika *bullet time*, doprowadzona do perfekcji przez współczesnych in-

61 Tamże, s. 290.

62 Zob. Sarah Gordon, dz. cyt., s. 10-22.

zynierów, operatorów i specjalistów od efektów wizualnych, polega na wykonaniu serii obrazów za pomocą ciągu aparatów umieszczonych dokoła fotografowanego ciała i uruchomionych w tym samym momencie. Doskonała synchronizacja kamer umożliwia stworzenie obrazów ciała wyrwanego z naturalnego ruchu niesamowitymi mocami fotografii migawkowej, natomiast właściwy kinu montaż przywraca im płynność, stwarzając pozory ruchomości kamery, która zdaje się tańczyć wokół lewitującego ciała. Eivind Røssaak zauważa, że *Matrix* na wielu poziomach przywołuje wczesne kino, a przede wszystkim jego plastyczność i zdolność do poruszania się „pomiędzy mediami, pomiędzy formami artystycznymi, pomiędzy formami ruchomości i nieruchomości”⁶³. Warto przypomnieć, że najwcześniejsze pokazy kinematografu rozpoczynały się od projekcji nieruchomej fotografii. Operatorzy stwarzali w ten sposób nie tylko moment zawieszenia, który otwierał przestrzeń pomiędzy nieruchomym a ruchomym obrazem, pomiędzy fotografią a filmem, ale i sferę emocjonalnego napięcia: od nerwowego oczekiwania, poprzez chwilowy zawód, aż do zdumienia nagłym ożywieniem obrazu. Røssaak przyznaje, że podobne odczucia towarzyszyły mu podczas seansu filmu *Matrix*, w którym dostrzec można cechy współczesnego kina atrakcji. Film rodzeństwa Wachowskich patronuje również współczesnemu kinu akcji, które nieustannie objawia swoją fascynację efektami wizualnymi spod znaku *slow motion*. Stosowane zwykle naprzemiennie z ujęciami w zwykłym tempie bądź z dynamicznie zmontowanymi sekwencjami, stanowią one jedną z wielu wizualnych atrakcji, sprzężoną często z wyrazistym sposobem ukazania przemocy. Przykłady zastosowania technik spowolnienia mnożyć można w nieskończoność: odnajdziemy je w hollywoodzkich blockbusterach (*Sherlock Holmes*, reż. Guy Ritchi, 2009), adaptacjach komiksów (*300* i *Watchmen: Strażnicy*, obydwa w reżyserii Zacka Snydera, odpowiednio z roku 2006 i 2009, *V jak Vendetta*, reż. James McTeigue, 2005) czy w filmach współczesnych autorów (*Incepcja* reż. Christopher Nolan, 2010). W istocie trudno chyba wyobrazić sobie współczesne kino akcji bez podobnych trików. Spośród setek produkcji warto przywołać jedną, ponieważ zastosowane w niej efekty wizualne nawiązują do twórczości bohatera niniejszego rozdziału. Kulminacyjna scena filmu *Kick Ass* (reż. Matthew Vaughn, 2010) łączy *slow motion* ze stroboskopowym światłem, które zrywa ciągłość ruchu. To połączenie upodabnia obraz do

63 Eivind Røssaak, dz. cyt., s. 321.

animacji serii krótkich odcinków filmu rejestrujących kolejne fazy spektakularnego skoku głównej bohaterki.

We współczesnym kinie bez trudu odnaleźć można także wpływy działalności Étienne'a-Jules'a Mareya. Obok *bullet effect*, twórcy filmu *Matrix* zastosowali efekty wizualne, które przywołują wielokrotne ekspozycje chronofotografii francuskiego badacza. Oddziaływanie Mareya na współczesne kino widoczne jest jednak przede wszystkim w nowoczesnych metodach animacji. Jego fotografia w większym stopniu skupiała się na analizie i zapisie ruchu samego w sobie. Najczystsza formą tej tendencji były geometryczne chronofotografie, które cechowało dążenie do wymazania „nośnika” ruchu – ciała. Aby tego dokonać, Marey zaprojektował czarne kostiumy z jasnymi punktami umieszczonymi w strategicznych miejscach ciała – na stawach oraz wzdłuż kończyn. W ten sposób poruszające się na czarnym tle ciała zredukowane zostały do zbioru dwuwymiarowych, białych linii, które stanowiły ślady ruchu. Do podobnego sposobu rejestracji ruchu sięgają twórcy współczesnych animacji wykorzystujący technologię *motion capture*. Podobne kostiumy oraz specjalne kamery rejestrują ruch aktorów, który „przyobleczony” zostaje w cyfrowe ciało dopiero na etapie komputerowej animacji obrazów. Ilustracją tej metody, a zarazem interesującym głosem na temat kondycji współczesnego kina jest scena z filmu *Holy Motors* Leosa Caraxa (2012) rozgrywająca się w pustym studiu filmowym. Bohater ubrany w opisany powyżej kostium wchodzi na bieżnię i rozpoczyna bieg. Na początku, kiedy widzimy całą jego sylwetkę wraz z maszyną, na której się porusza, scena sprawia wrażenie zwykłej rejestracji, choć abstrakcyjne tło i nietypowy kostium kierują percepcję widza ku prostej animacji, której podstawą mogłyby być serie fotografii Muybridge'a. Ale kiedy kamera wykonuje najazd na sylwetkę biegnącego mężczyzny, a w tle rozpędzają się wygenerowane komputerowo obrazy, wzrok odbiorcy pozbawiony zostaje „punktu oparcia” w postaci bieżni, ulegając wrażeniu szalonego pościgu i przemierzania przestrzeni. Rezygnując z animacji imitującej rzeczywistość, Carax odsłania rudymenty współczesnego kina designu, o którym Andrzeju Gwóźdź pisze:

[...] to już nie tylko zmiana „wyglądu”, ale inny rodzaj „efektu rzeczywistości”, takiego, w którym pod naporem zmiany technokulturowej znika rzeczywistość fizyczna, zastępowana przez wrażenie realności samego tworzywa [...]⁶⁴.

Odwołując się do spostrzeżeń Viléma Flussera, badacz opisuje efekt kina designu jako zwodzenie widza, podstępne spiskowanie, zastawianie pułapek⁶⁵.

Celebracja lewitującego ciała, będącego rezultatem technologicznie wykreowanego punktu zawieszenia czasu, długo była atrakcyjnym motywem fotografii zarówno w jej artystycznej, jak i amatorskiej odsłonie. Uchwycona w powietrzu sylwetka uosabia bowiem nie tylko ciało sportowca, ale i ciało człowieka opierającego się bezlitosnym siłom czasu lub człowieka realizującego odwieczne marzenie o lataniu. Fascynacja takimi obrazami obecna jest między innymi w cyklu fotograficznym *Terrors and Pleasures of Levitation* Aarona Siskinda z lat pięćdziesiątych XX wieku, ale także w fotografii współczesnej, w twórczości takich artystów i artystek, jak Kerry Skarbakka, Denis Darzacq, Natsumi Hayashi czy Sam Taylor-Wood. Szczególnie interesujące wydają się fotografie Taylor-Wood zamknięte w cyklach *Self Portrait Suspended* (2004), *Escape Artist* (2008) czy – przede wszystkim – *Bram Stoker's Chair* (2005). Choć Taylor-Wood stosuje nowe, cyfrowe metody obróbki zdjęć pozwalające „wymazać” punkty podparcia i zawieszenia, jej pracami rządzi ta sama idea, która inspirowała ludzi końca XIX wieku. Do tego okresu odsyła zresztą tytuł jednego ze wspomnianych dzieł. W *Bram Stoker's Chair* artystka sfotografowała się w chwili niebezpiecznego balansowania na skraju krzesła ustawionego tuż przed jasną ścianą, na którą padał cień jej ciała. Cienie rzucane przez krzesła zostały jednak „wymazane” w programie do komputerowej obróbki zdjęć, stąd tytuł cyklu nawiązujący do *Draculi* Brama Stokera (fig. 6).

Wspomniany cykl Taylor-Wood przywołuje zresztą pewną fotografię z prywatnego archiwum rodziny Lumière. Oto na zdjęciu z drugiej połowy lat osiemdziesiątych XIX wieku Auguste Lumière uchwycony został w chwili przeskakiwania krzesła. Fotografię wykonano na dziedzińcu w pełnym słońcu, prawdopodobnie ze względu na wysokie jeszcze wówczas wymagania oświetleniowe zdjęć o krótkiej ekspozycji. Zarówno krzesło, jak i ciało przyszłego konstruktora kinematografu rzucają silny cień na ziemię.

64 Andrzej Gwóźdź, *Kino designu*, tekst niepublikowany, dzięki uprzejmości autora.

65 Tamże.

Sam August Lumière natomiast znajduje się nad krzesłem, bez żadnego punktu podparcia, w chwilowym, choć także – za sprawą fotografii – wiecznym zawieszeniu nad ziemią (fig. 7). Próby uchwycenia takich momentów należały do najpopularniejszych motywów amatorskiego nurtu dziewiętnastowiecznej fotografii. Podobne fotografie wykonywał Jacques Henri-Lartique, amator ucieleśniający figurę psotnego chłopca, który obnażał grymas burżuazyjnego społeczeństwa.⁶⁶ W rękach amatorów fotografia migawkowa stała się bowiem nie tylko formą rozrywki, ale i narzędziem odkrywania nowego oblicza świata i ludzi. Tom Gunning pisze:

To mistrzowskie opanowanie minuty, wcześniej nieuchwytnej wartości dodanej czasu, przemieniło fotografię i odkryło obraz świata, jaki jeszcze nie był doświadczany przez nagie oko, niesamowitego świata dziwnych postaw, które zrewolucjonizowały nowoczesne poczucie przestrzeni, czasu i ludzkich ciał, dopasowania cielesnego wizerunku samego siebie, który przyciągał zarówno naukowców badających ruch, takich jak Marey, jak i psotnych amatorów zmierzających do złapania przyjaciół i sąsiadów w niezręcznych pozach⁶⁷.

Ambiwalentny stosunek do fotografii migawkowej wynikał z jej paradoksalnego statusu. Chwalona za zdolność do ukazywania świata w ruchu, sama w sobie była pozbawionym życia, nieruchomym obrazem. T.C. Hepworth, ojciec brytyjskiego pioniera kina Cecila Hepwortha, pisał: „Tak sztywna w zatrzymanym ruchu... natura staje się burleską”⁶⁸. W końcu jednak fotograficzne *tableau* i tradycyjne portrety odeszły do lamusa, a moda na zdjęcia migawkowe zapanowała nie tylko wśród eksperymentatorów, ale i coraz szerszej rzeszy entuzjastów fotografii zafascynowanych możliwością natychmiastowego „chwytania” rzeczywistości.

W 1880 roku, kiedy Eadweard Muybridge rozpoczął cykl wykładów prezentujących efekty jego studiów nad ruchem, do powszechnego użytku weszła sucha płyta pokryta emulsją żelatynową. Cztery lata później, w okresie kolejnych eksperymentów brytyjskiego fotografa, na rynku pojawił się pierwszy aparat kieszonkowy. Głębokie

66 Zob. Tom Gunning, *New Threshold of Vision...*, s. 92.

67 Tamże, s. 74.

68 Cyt. za: Lynda Nead, *Animating the Everyday: London on Camera circa 1900*, „Journal of British Studies” 2004 (January), vol. 43, no. 1, s. 79. <http://www.jstor.org/stable/10.1086/378375> [data dostępu: 2.06.2014].

przemiany kultury fotograficznej wiązały się zatem nie tylko z innowacjami wprowadzonymi przez wynalazców i konstruktorów, którzy dążyli do maksymalnego skrócenia czasu ekspozycji, ale i z uproszczeniem procesu wykonywania i wywoływania zdjęć. Suche płyty, produkowane między innymi w przedsiębiorstwie Antoine'a Lumiéra, ojca przyszłych twórców kinematografu, pozwalały na wcześniejsze przygotowanie światłoczułej powierzchni i znacznie ograniczały ekwipunek fotografa, ułatwiając pracę w plenerze. Od lat osiemdziesiątych XIX wieku wykonanie zdjęcia było coraz łatwiejsze i coraz tańsze, co zaowocowało szybkim rozwojem amatorskiego rynku fotograficznego. Kolejna rewolucja nadeszła z chwilą wykorzystania zrolowanego filmu w wyprodukowanym w 1888 roku aparacie Kodak nr 1, który George Eastman reklamował hasłem: „Ty naciskasz przycisk, my robimy resztę” (*You press the button, we do the rest*).

Dzięki coraz większej sprawności technicznej fotografia migawkowa stawała się doskonałym narzędziem zarówno w rękach eksperymentatorów prowadzących studia nad ruchem, jak i w rękach amatorów chcących uchwycić na fotografiach „migawki” z codziennego, rodzinnego lub towarzyskiego życia. Można w istocie mówić o pewnym dualizmie w rozwoju i upowszechnianiu fotografii migawkowej, o dwóch jej nurtach – naukowym i amatorskim. Tom Gunning zauważa, że te dwie tradycje przetrwały w pierwszych ruchomych obrazach⁶⁹. Wczesne filmy amerykańskie, tworzone przez Thomasa Edisona i Williama K.L. Dicksona, czerpały z chronofotograficznych studiów nad ruchem – abstrakcyjne, czarne tło stwarzało warunki korzystne dla skupienia uwagi na cielesnym spektaklu. W zaciemnionym atelier aktorzy, najczęściej jedna bądź dwie osoby, wykonywali zwykłe i niezwykłe czynności, będące przedmiotem badawczego spojrzenia kamery filmowej. Można rzec, że kamera działała tutaj na zasadzie mikroskopu, który „wyrzywał” zjawiska z ich pierwotnego kontekstu, „powiększał” je, poddawał szczegółowej analizie. Metafora mikroskopu wydaje się trafna także w odniesieniu do sposobu, w jaki oglądano pierwsze filmy Edisona, wszak widz musiał nachylić się, aby zajrzeć do wizjera kinetoskopu, przypominając w tym geście naukowca pochylającego się nad mikroskopem. Filmy europejskie z kolei, reprezentowane najlepiej przez ich pierwszych twórców – braci Lumiéra, wywodziły się z fotografii amatorskiej i zachowały właściwe jej cechy stylistyczne oraz tematyczne: preferencję do filmowania

69 Zob. Tom Gunning, *New Threshold of Vision...*, s. 79.

w plenerze, zainteresowanie życiem rodzinnym i towarzyskim, fascynację ruchem ulicznym, koleją czy przyrodą. Wydarzenia przedstawione w filmach ułożone są w konkretnej czasoprzestrzeni, *mise en scène* natomiast pracuje na rzecz stworzenia obrazu o wyraźnej głębi ostrości, implikującego istnienie przestrzeni pozakadrowej, czyli pewnego wycinka rzeczywistości ujętego w ramie kadru. „Jeżeli szukać zasady scalającej ideę widzialności ówczesnego kina – pisze Andrzej Gwóźdź – to nietrudno zauważyć, iż wpisuje się ona fortunnie w metaforę okna Leone Battisty Albertiego”⁷⁰.

Głębokie pokrewieństwo pierwszych filmów oraz poprzedzających je nurtów fotografii migawkowej nie jest niczym dziwnym, jeżeli weźmiemy pod uwagę instytucjonalne i personalne powiązania między pionierami wspomnianych mediów. Thomas Edison prowadził ożywioną korespondencję i osobiście spotykał się zarówno z Muybridgem, jak i Mareyem, co bezpośrednio przyczyniło się do rozpoczęcia prac nad skonstruowaniem maszyny, która „zrobi dla oka to, co fonograf zrobił dla ucha”⁷¹. Relacje pomiędzy amatorską fotografią a kinematografem były równie silne, można w istocie umieścić je we wspólnej ramie instytucjonalnej. Otóż prace prowadzone w Société Lumière, wytwórni popularnych suchych płyt o nazwie *Etiquette Bleue*, doprowadziły w końcu do konstrukcji zupełnie nowego rodzaju aparatu, który jednocześnie doskonale spełniał oczekiwania, jakie w końcu XIX wieku stawiano fotografii migawkowej oraz w śmiały sposób je przekraczał. Tom Gunning przekonuje: „Kinematograf wywodzi się z innowacji, jakie amatorski rynek wniósł do przemysłu fotograficznego: ekonomiczności, prostoty, łatwości w obsłudze, kompaktowości, przenośności”⁷². W przeciwieństwie do wynalazku Thomasa Edisona, aparat skonstruowany przez braci Lumière był stosunkowo niewielki, lekki oraz przystosowany do dwóch funkcji – rejestracji oraz publicznej projekcji ruchomych obrazów. Cechy te w zasadniczy sposób wpłynęły na tematykę oraz styl pierwszych francuskich filmów oraz dowodziły ich przeznaczenia na rynek nieprofesjonalistów, co miało jednak zostać zweryfikowane wkrótce po pierwszych pokazach kinematografu.

70 Andrzej Gwóźdź, *Widzieć i być widzianym: techniki kulturowe wczesnego kina*, [w:] *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*, Oficyna Wydawnicza ATUT: Wrocław 2011, s. 53.

71 Cyt. za: Tom Gunning, *Never Seen This Picture Before...*, s. 254.

72 Tom Gunning, *New Threshold of Vision...*, s. 74.

Ostatnie dwie dekady XIX wieku, okres rewolucyjnych przemian w fotografii migawkowej i wyłaniania się kina, rządzą się zatem podwójną logiką: od obsesyjnej potrzeby uchwycenia momentu, jak najmniejszej jednostki postrzeżeniowej, która – zatrzymana i zarejestrowana – otworzyła drzwi do tego, co Walter Benjamin nazwał „optyczną nieświadomością”, do fascynacji ruchem naśladowującym naturalny ruch rzeczy widzialnych. Te dwie tendencje, choć przeciwstawne, są ze sobą ściśle splecione w technokulturze końca XIX wieku, którą określić można – za sugestiami Eivinda Røssaaka – jako sferę rozciągającą się pomiędzy mediami, środkami wyrazu, formami mobilności i nieruchomości. Interesującą metaforą ówczesnych relacji filmu i fotografii może być zapis osobliwego eksperymentu, który Reynold Reynolds zamieścił w omawianej powyżej instalacji *Secret Machine*. Filmowiec wrzucił złotą rybkę do ciekłego azotu, aby po chwili przełożyć ją do wody i pokazać, jak „zamrożona” rybka powraca do życia. Doświadczenie to wprost przywołuje atrakcyjną ideę zatrzymania czasu, którą identyfikujemy z fotografią, niejednokrotnie opisywaną jako „zamrożony obraz”. Ale sam Reynolds traktuje owo zamrożenie również jako obietnicę, jaką kino składa uczestnikowi seansu, dla którego – podobnie jak dla złotej rybki – czas staje w miejscu⁷³. Wyjątkowo pouczające okazuje się jednak rozpoznanie, na czym polega trik zastosowany w tym dziwnym eksperymencie. Otóż złota rybka wcale nie zamarzała dzięki warstwie wody otulającej ją w chwili wkładania do ciekłego azotu i ogromnej różnicy temperatur pomiędzy dwiema cieczami, która umożliwiła zaistnienie efektu opóźnionego parowania cieszony znanego jako zjawisko Leidenfrost. Chwilowe współistnienie zimna i gorąca, dwóch radykalnie odmiennych fenomenów, pozwala wyjść poza opisywany przez Petera Wollena zakres skojarzeń fotografii i filmu z lodem i ogniem, czyli przeciwstawnymi siłami, które natychmiast się unicestwiają⁷⁴.

73 *Six Easy Pieces making of. Portrait of Reynold Reynolds*. Dokumentacja wykonana podczas kręcenia *Six Easy Pieces*, reż. Alexander Czekała. <http://artstudioreynolds.com/artworks/secrets-trilogy/> [data dostępu: 2.06.2014].

74 Zob. Peter Wollen, *Fire and Ice (1983)*, [w:] *The Cinematic*, red. David Company, Whitechapel: London 2007, s. 108-113.

Rozdział 2

Ciało w polu zmediatyzowanych spojrzeń

Twarzą w twarz

Próba opisu związków fotografii i filmu w perspektywie historycznej – w świetle początków ruchomych obrazów – odsłania skomplikowaną sieć zależności, w której ściśle splecione są rozmaite porządki, takie jak instytucjonalny kontekst powstania kinematografu, jego technologiczne możliwości i ograniczenia, tematyka oraz styl wczesnych filmów, a nawet sposób ich wyświetlania. W końcu XIX wieku fotografię i film łączyły silne więzi instytucjonalne i technologiczne. Założone w 1882 roku przedsiębiorstwo Antoine'a Lumière'a produkowało materiały fotograficzne, a zatrudnieni w nim konstruktorzy pracowali nad uproszczeniem procesu wykonywania i wywoływania zdjęć, co w końcu zaowocowało powstaniem kinematografu¹. Poetyka pierwszych filmów – nazywanych „ożywionymi fotografiami” – była rezultatem technicznych możliwości nowego medium oraz fotograficznych doświadczeń wynalazców. Nieruchoma kamera wyznaczająca stałą ramę obrazu nasuwa na myśl prostą rejestrację fotograficzną wzbogaconą o nowy wymiar – czas, który stawał się „widzialny” przede wszystkim jako wypadkowa ruchu. Istotną cechą wczesnych filmów europejskich było więc filmowanie w plenerze, afirmacja codzienności w takich tematach jak śniadanie dziecka, wyjście robotników z fabryki czy wjazd pociągu na stację, a przede wszystkim upodobanie do scen o dużej głębi obrazu, stanowiących wieloplanowy, ruchliwy i żywy fragment widzialnego świata.

Wspomniane wyżej techniczne, instytucjonalne i tematyczne powinowactwa mediów w szczególny sposób splotły się w filmie *Wyjście ze statku uczestników Kongresu Fotografii w Lyonie (Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon)* zrealizowanym 11 czerwca 1895 roku. To wtedy, pół roku przed pierwszą publiczną pro-

1 Zob. Tom Gunning, *New Threshold of Vision. Instantaneous Photography and the Early Cinema of Lumière*, [w:] *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era*, red. Terry Smith, The University of Chicago: Chicago 2001, s. 71-100.

jekcją filmów, bracia Lumière zorganizowali pokaz kinematografu podczas Kongresu Francuskich Towarzystw Fotograficznych. Aby zademonstrować możliwości swojego aparatu, nakręcili przybycie uczestników Kongresu do Neuville-sur-Saône, po czym wywołali taśmę i wyświetlili ją zgromadzonym gościom. Kompozycja filmu przywołuje na myśl *Wyjście robotników z fabryki (La Sortie de l'Usine LUMIÈRE à Lyon)*, pierwszy film nakręcony za pomocą kinematografu. Kamera ustawiona naprzeciwko wyjścia ze statku rejestruje grupę fotografów, którzy rozchodzą się i znikają poza ramami kadru. Niektórzy patrzą przy tym w kamerę, kłaniają się operatorowi lub zdejmują kapelusze w geście powitania. Jeden z mężczyzn przystaje nawet na chwilę, ustawia swój aparat naprzeciwko wynalazku braci Lumière i naciska wąż spustowy². Obiektywy aparatu fotograficznego i kinematografu „krzyżują się”, dając początek znaczącej wymianie spojrzeń pomiędzy mediami, których głębokie pokrewieństwo zasygnalizowane zostało w lustrzanej *mise en scène* (fig. 8). „Było to nie tylko pierwsze spotkanie fotografii i filmu – pisze David Campany – ale także spotkanie, które odbywało się na warunkach poddyktowanych przez film”³. Zdjęcie wykonane przez fotografa nie zachowało się (a może nigdy nie zostało naprawdę zrobione), film nakręcony przez braci Lumière – owszem. Ale pisząc o pewnej dominacji filmu nad fotografią, Campany ma zapewne na myśli przede wszystkim technologiczne i tematyczne „wchłonięcie” medium starszego przez nowsze. Dlatego też właśnie od 1895 roku, od momentu uznawanego za początek „ożywionych fotografii”, rozpoczyna swój wywód na temat związków pomiędzy fotografią a filmem.

Lustrzana *mise en scène* tego wczesnego filmu prowokuje do zgłębiania istoty wzajemnych relacji fotografii i filmu. Z jednej strony owa wymiana spojrzeń może być postrzegana jako gest przegładania się w zwierciadle pokrewnego medium, z drugiej zaś – jako konfrontacja. Choć Campany sugeruje, że warunki tego spotkania dyktował film, jego późniejsze spostrzeżenia dowartościowują pozycję fotografii, która objawiła się

2 W postaci fotografa wykonującego zdjęcie David Campany rozpoznał Julesa Janssena, astronoma, eksperymentatora i pioniera chronofotografii. Zarejestrowany na filmie fotograf nie odpowiada jednak charakterystyce Janssena, który w 1895 roku miał 71 lat i którego znakiem rozpoznawczym była długa, biała broda. Opisowi temu odpowiada natomiast mężczyzna, który schodzi ze statku jako czwarty i trzyma w ręce tubę, która może być futerałem na lunetę. Zob. David Campany, *Photography and Cinema*, Reaktion Books: London 2008, s. 148 (przypis 2). Stephen Herbert, *Pierre-Jules-César Janssen*, [w:] *Who's Who of Victorian Cinema*, red. Stephen Herbert, Luke McKernan; <http://www.victorian-cinema.net/janssen.htm> [data dostępu: 2.06.2014].

3 David Campany, dz. cyt., s. 8.

jako medium zdolne do narzucenia filmowi właściwego sobie unieruchomienia, choćby miało być ono jedynie krótkim, ledwo zauważalnym momentem, w którym fotograf przystaje, by wykonać zdjęcie:

Istnieje elegancka symetria pomiędzy wykonywaniem statycznej fotografii i koniecznością unieruchomienia ciała fotografa. Żeby zrobić zdjęcie, on sam również musi na chwilę się zatrzymać. W rezultacie, zmienia się w fotografię, aby wykonać fotografię. Zatrzymuje się, ale również pozuje, oddzielając się od ruchu rejestrowanego przez kinematograf⁴.

Moment ten można odczytywać jako swoisty bunt wobec filmu jako środka wyrazu celebryckiego ruchu. Ale jednocześnie jest to bunt wpisany w poetykę wczesnego kina, które – owszem – czyniło z ruchu atrakcję, ale afirmowało również przypadkowy i nieprzewidywalny charakter codziennych zdarzeń. Prostota wczesnego filmu braci Lumière skrywa zatem złożoność i ambiwalencję relacji pomiędzy fotografią a filmem, uniemożliwiając udzielenie jednoznacznej odpowiedzi na formułowane przez Company'ego pytania:

Czy była to przyjazna afirmacja tego, że fotograf i filmowiec są zasadniczo do siebie podobni, czy może zrozumienie głębokich różnic? Czy kino potwierdzało swój dług wobec fotografii, czy może dystansowało się wobec niego?⁵

Być może „pierwsze spotkanie” fotografii i filmu było momentem kruchej równowagi, która wkrótce miała zostać zachwiana. Na *Wyjście ze statku...* warto bowiem spojrzeć przez pryzmat filmów, które dopiero miały powstać i które mogą rzucić więcej światła na dynamikę spotkań pomiędzy fotografią a filmem.

Materiał nakręcony podczas Kongresu Francuskich Towarzystw Fotograficznych inicjuje serię filmów, które mierzą się z fotograficznym dziedzictwem poprzez tematyzowanie fotografowania, takich jak *Photographe* braci Lumière (1895), *Chez le photo-*

4 David Company, *In the Light of the Lumières: Art at the Beginnings and Ends of Cinema*, [w:] *Photocinema. The Creative Edges of Photography and Film*, red. Neil Campbell, Alfredo Cramerotti, Intellect Books: Bristol 2013, s. 24.

5 Tamże.

graphie Alice Guy (1900), *The Old Maid Having Her Picture Taken* (1901) czy *Photographing a Country Couple* Edwina Portera (1901). Jak podpowiadają same tytuły, filmy te osnute są wokół sytuacji wykonywania fotograficznego portretu. Dramaturgiczne centrum każdej anegdoty stanowi niemożność zrobienia zdjęcia, trudność uchwycenia wizerunku osoby (lub osób) na fotografii⁶. Powody tego stanu rzeczy są jednak różne. W *Photographe* braci Lumière oraz inspirowanym nim filmie Alice Guy (fig. 9) kluczowe wydają się brak znajomości techniki, niecierpliwość i niezdecydowanie osób, które odwiedzają profesjonalnego fotografa. W filmie *Photographing a Country Couple* problemy wynikają między innymi z braku obycia tytułowej pary z techniką. Kiedy fotograf przygotowuje się do wykonania zdjęcia, fotografowany mężczyzna staje się niecierpliwy i nalega, aby spojrzeć przez obiektyw aparatu. Bohaterowie zamieniają się więc miejscami. Zapatrzony w obiektyw mężczyzna nie zauważa, że padł ofiarą psikusy – przechodzący chłopiec przywiązał mu statyw do nogi. Mężczyzna próbuje podejść bliżej swojej dziewczyny i fotografa, ale upada na ziemię, pociągając za sobą aparat fotograficzny. Całe zajście kończy się awanturą spowodowaną nie tylko narażeniem aparatu na zniszczenie, ale i zachowaniem fotografa, pozwalającego sobie na zbyt śmiałe zachowanie wobec kobiety. W *The Old Maid Having Her Picture Taken* problem z wykonaniem zdjęcia potraktowany jest w mniej dosłowny sposób. Otóż film ujawnia ponadczasowość żartów z nieatrakcyjnej starej panny (granej tutaj przez mężczyznę), która psuje każdy przedmiot, na który tylko spojrzy: zegar, lustro i – w końcu – aparat fotograficzny⁷.

W odczytaniu Alison McMahan wspomniane filmy wyróżniają się na tle opisanego przez Toma Gunninga i André Gaudreaulta kina atrakcji, które otwarcie i bezpośrednio demonstruje swoją wizualność⁸. Badaczka proponuje określenie ich mianem

6 Ten sam motyw przetrwał w funkcji gagu komicznego w późniejszym kinie komediowym. Z właściwą sobie inwencją wykorzystali go Buster Keaton w filmie *Rodzina mojej żony* (*My Wife's Relations*, 1922) i Charles Chaplin w *Gorączce złota* (*The Gold Rush*, 1925), a także Roy del Ruth w filmie *Smile Please* (1924) z Harrym Langdonem.

7 Warto zauważyć, że każdy z tych przedmiotów potraktować można jako ważny emblemat nowoczesności, zaś ich zniszczenie jako wyraz ambiwalentnej postawy wobec dominujących tendencji epoki – presji czasu odmierzanego wskazówkami zegara, racjonalnego modelu poznania opartego na oddzieleniu przedmiotu i podmiotu poznania oraz sposobu reprezentacji będącego wypadkową dwóch powyższych zjawisk i uosobionego w aparacie fotograficznym rozumianym – wedle słów Rolanda Barthes'a – jako „zegar do patrzenia”.

8 Alison McMahan nie wspomina w swoim artykule o filmach *Wyjście ze statku uczestników Kongresu Fotografii w Lyonie* i *Photographing a Country Couple*. Zob. Alison McMahan, *Chez le Photographe*

„filmów z homunculesem” (*homunculus films*), czyli takich, w których funkcjonuje dodatkowa instancja zapośredniczająca odbiór – w tym wypadku postać fotografa. Kategoria ta sugeruje, że warto zwrócić uwagę na dynamikę spojrzeń w filmach tematyzujących fotografię, a także na sposób, w jaki pojawienie się fotografa wpływa na kształt przedstawionej sceny. Jeżeli potraktować *Wyjście ze statku...* jako film inicjujący serię spotkań pomiędzy fotografią a filmem, zauważyć można, że wymienione wyżej „filmy z homunculesem” przynoszą znaczące zmiany nie tylko w sposobie inscenizacji, ale także w konceptualizacji relacji pomiędzy mediami. Jednoczesne wprowadzenie fotografowanej postaci przed obiektyw kamery oraz przed obiektyw aparatu kształtuje nowy, trybiegunowy układ, którego dynamiczny charakter opisać można poprzez kierunek zmediatyzowanych spojrzeń. Oto operator filmowy rejestruje fotografa starającego się uchwycić wizerunek klienta. Alison McMahan ujmuje ten rodzaj inscenizacji jako trójkąt (fig. 10), którego dwa rogi wyznaczają filmowane postaci – fotograf i fotografowana osoba, trzeci zaś – kamera filmowa⁹.

Dramaturgicznym centrum tego układu jest relacja pomiędzy fotografem a fotografowaną osobą, której operator filmowy przygląda się z boku. Pozycja fotografa w żadnym stopniu nie pokrywa się więc z pozycją operatora, a wczesny, jednouljęciowy film pozbawiony jest montażu czy ruchu kamery, dzięki którym możliwe byłoby przyjęcie punktu widzenia którejkolwiek z filmowych postaci. Mimo to McMahan przekonuje:

Choć postać fotografa (aparatu wewnątrzdiegetycznego) znajduje się w niewłaściwej pozycji, stanowi często emocjonalny substytut albo *homunculus* widza. To znaczy, *homunculus* zajmuje pozycję idealnego odbiorcy, jaką film stworzył dla widza¹⁰.

Diagnoza badaczki opiera się na założeniu, że widz filmu nawiązuje pewien rodzaj emocjonalnej więzi raczej z fotografem aniżeli z fotografowanymi osobami, co należa-

c'est chez moi: Relationship of Actor and Filmed Subject to Camera in Early Film and Virtual Reality Spaces, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, red. Wanda Strauven, Amsterdam University Press: Amsterdam 2006, s. 291-308.

⁹ Tamże, s. 293.

¹⁰ Tamże.

łoby tłumaczyć rosnącą świadomością widowni, która odmawia identyfikacji z bohaterem nieobytym z nowym medium¹¹. Działania fotografowanej osoby rzeczywiście przyciągają uwagę widza, stanowiąc spektakl niewłaściwych zachowań i pomyłek typowych dla komizmu wczesnych filmów¹². Ale jednocześnie odbiorca ma także pewne przesłanki do odmowy zajęcia pozycji fotografa. Alison McMahan słusznie zauważa, że jego postać uosabia instytucjonalną władzę i kontrolę¹³, która zostaje wystawiona na próbę przez krnąbrnego klienta. Każdy ze wspomnianych filmów przenika anarchizyczny humor, który osiąga kulminację w aktach nieposłuszeństwa balansujących często na granicy przyzwoitości. Na przykład w *Chez le photographe* mężczyzna manifestuje opór wobec fotografa poprzez odwrócenie się tyłem do aparatu i wypięcie pośladków. Humorystyczne scenki zaświadczały nie tylko o komizmie wczesnych filmów, ale także o relacjach pomiędzy filmem a fotografią. Zachowanie fotografowanych osób odzwierciedla bowiem ogólną fascynację ruchem, który wciąż wymyka się fotografii.

Uważna lektura kolejnych filmów tematyzujących fotografowanie odsłania narastającą złożoność wspomnianych relacji. W filmie *Photographing a Country Couple* oś, wokół której toczy się akcja, czyli relacja fotografa z jego klientem, nie jest już prostopadła w stosunku do kierunku spojrzenia kamery filmowej, ale ustawiona pod kątem, który umożliwia operatorowi filmowemu lepsze obserwowanie zachowania fotografowanych osób (fig. 11). Wyraźne staje się zatem dążenie do zbliżenia perspektyw filmowca i fotografa. Choć Alison McMahan nie poddaje analizie filmu Edwina Portera, podążając za jej refleksjami można dostrzec w tej nieznacznej zmianie krok w kierunku ustanowienia pozycji, która zdominuje sposób prowadzenia narracji w grach kompute-

11 Przykładu takich relacji dostarcza na przykład film *Wieśniak i kinematograf* w reżyserii Roberta Paula (*The Countryman and the Cinematograph*, 1901), który ma charakter parodystyczny wobec przekazów o panikującej widowni filmowej uciekającej na przykład przed nadjeżdżającym pociągiem. Przekazy te Stephen Bottomore odczytuje z kolei jako mit Innego („wieśniaka”, „histeryczki”, „dzikus”), wobec którego widz filmowy może ustanowić siebie samego jako tego, który jest obyty z techniką, „kulturalny”. Zob. Stephen Bottomore, *The Panicking Audience?: Early Cinema and the 'Train Effect'*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 1999, vol. 19, no. 2. <http://dx.doi.org/10.1080/014396899100271> [data dostępu: 2.06.2014].

12 Warto odnotować, iż zarówno *Wieśniak i kinematograf*, jak i „filmy z homunculusem” takie jak *Photograph*, *Chez le photographe* czy – przede wszystkim – *Photographing a Country Couple* przynależą do grupy popularnych na przełomie stuleci *rube films* albo *uncle Josh films*. Filmy te przedstawiały zabawne perypetie nieobytego z techniką prostaczka, który nie potrafi się zachować w kinie i popełnia „błędy kategorialne dotyczące ontologii różnych przestrzeni (kinowej, filmowej i profilmowej)”. Thomas Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, przeł. Grzegorz Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 35.

13 Zob. Alison McMahan, dz. cyt., s. 294.

rowych, a mianowicie pozycji stwarzającej efekt „zagładania przez ramię”¹⁴. W tym kontekście wyjątkowo interesujący wydaje się nieco późniejszy film, również podejmujący motyw fotografowania. *A Subject for the Rogue's Gallery* (A.E. Weed, 1904) przedstawia próby wykonania zdjęcia do policyjnej kartoteki¹⁵. Ujęta przez przedstawicieli prawa kobieta, filmowana w planie pełnym, znajduje się na wprost kamery, ale w przestrzeni kadru znalazło się miejsce także dla policyjnego fotografa, którego położenie zmieniło się w porównaniu z opisywanymi powyżej filmami. Znajduje się on po prawej stronie, a ustawiony jest w taki sposób, że kierunek jego spojrzenia pada mniej więcej pod kątem 45 stopni względem kierunku spojrzenia kamery filmowej (fig. 12). Kobieta może jednocześnie pozować dla policyjnego aparatu fotograficznego (a raczej opierać się konieczności pozowania) oraz odgrywać swoją rolę dla kamery filmowej. Perspektywy fotografa i operatora ulegają więc istotnemu zbliżeniu.

Kiedy scena zostaje ustanowiona w opisany powyżej sposób, kamera filmowa wykonuje najazd na kobietę, spychając pozostałe osoby – policjantów i fotografa – w przestrzeń pozakadrową. Ruch ten zwieńczony jest półzblizeniem, w którym dokładniej widzimy twarz podejrzanej (fig. 13-14). Później rozpoczyna się spektakl oporu wobec prób pochwycenia wiarygodnego wizerunku. Wylimitowanie fotografa z pola widzenia zrywa z jawnie autorefleksyjnym stylem inscenizacji, czyniąc twarz kobiety przedmiotem zainteresowania zarówno fotografii, jak i filmu. Mówiąc inaczej: dwa media nie przyglądają się już sobie nawzajem, ale patrzą wspólnie w jednym kierunku. Z porównania trzech rodzajów inscenizacji filmów tematyzujących fotografię wyłania się zatem dynamika relacji pomiędzy wczesnym filmem a fotografią: od jawnego przeglądania się mediów w sobie samych, poprzez patrzenie z punktu widzenia filmu na fotografię, aż do znaczącego gestu „zepchnięcia” fotografii w przestrzeń pozakadrową,

14 Tamże.

15 Ten sam motyw obecny jest w *Photographing a Female Crook* (AM&B, 1904). Niektórzy badacze uważają, że chodzi o ten sam film, rozpowszechniany jedynie pod innym tytułem. W katalogu filmów The Library of Congress filmy te są jednak opisane jako osobne pozycje. Jonathan Auerbach opisuje je w następujący sposób: „Różnice pomiędzy *A Subject for the Rogue's Gallery* i *Photographing a Female Crook* są niewielkie, ale znaczące: w pierwszym filmie kobieta odwraca się tyłem do kamery, kiedy zdejmuje swój płaszcz oraz jest odrobinę podtrzymywana przez policjanta i detektywa, podczas gdy w *Photographing a Female Crook* sam fotograf również bierze udział w unieruchomieniu kobiety (która wścieka się bardziej niż w innej wersji), rezygnując tym samym z prób zachowania pozorów, że aparat fotograficzny rzeczywiście ma służyć do wykonania jej zdjęcia.” Jonathan Auerbach, *Body Shots: Early Cinema's Incarnations*, University of California Press: Berkeley 2007, s. 139 (przypis 12).

przy jednoczesnym zachowaniu pewnych jej cech w zbliżeniu filmowym, które objawia się tym samym jako obraz fotofilmowy.

Tematyzowanie roli i funkcji fotografii w filmach z przełomu XIX i XX wieku nie tylko przypomina o głębokim pokrewieństwie mediów, ale także zdradza ich autorefleksyjny charakter. W prostym, niewybrednym humorze krótkich scenek dostrzec można pretekst do namysłu nad związkami pomiędzy technologią, czasem i reprezentacją. W tym kontekście szczególnie interesujące wydaje się zbliżenie wieńczące *A Subject for the Rogue's Gallery*, które proponuję potraktować jako punkt wyjścia w dalszych rozważaniach. Jak już zaznaczyłam, amerykański film z początku wieku czerpie z kryminalistyki, która rozwijała się w ścisłym związku z fotografią. Walter Benjamin pisał o wynalazku fotografii: „Ma on dla kryminalistyki nie mniejsze znaczenie niżli druk dla piśmiennictwa. Fotografia umożliwiła po raz pierwszy trwałe oraz jednoznaczne uchwycenie śladów człowieka”¹⁶. Co więcej, zaprezentowana w filmie scena jest niemal dokładnym odtworzeniem ilustracji z książki *Darkness and Daylight* Helen Campbell (1893), natomiast umieszczona w książce rycina wykonana została na podstawie zdjęcia Jacoba A. Riisa *Photographing a Rogue, Inspector Byrnes looking on* (fig. 15-16)¹⁷. Sfotografowany przez Riisa inspektor Thomas Byrnes był pionierem wykorzystania fotografii do identyfikacji przestępców, w 1890 roku stworzył w Stanach Zjednoczonych federalną kartotekę i rozpoczął rozsyłanie zdjęć przestępców (*mugshots*) do komisariatów policji w całym kraju. Fotografia wprzęgnięta została zatem w proces zbierania dowodów i prowadzenia rejestru podejrzanych, stanowiącego fundament kryminalistyki, którą Tom Gunning nazywa „nowym dyskursem władzy i kontroli”¹⁸. Odegranie przed

16 Walter Benjamin zauważa ponadto, że przyjęciu fotograficznego systemu identyfikacji przestępców towarzyszyło również powstanie opowieści detektywistycznej. Walter Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a*, przeł. Hubert Orłowski [w:] Tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie: Poznań 1996, s. 375.

17 Podążając wskazanym przez Waltera Benjamina tropem łączącym wynalazek fotografii oraz pojawienie się literatury detektywistycznej, Ronald R. Thomas analizuje wczesne przykłady opowiadań i powieści detektywistycznych, dowodząc, że literaccy detektywi często opisywani byli za pomocą cech, które można przypisać aparatowi fotograficznemu. Argumentację badacza wspiera także fotografia Jacoba A. Riisa i wykonany na jej podstawie rysunek, na którym detektyw zastąpiony został aparatem fotograficznym, co sugeruje ich wymiennność. Zob. Ronald R. Thomas, *Making Darkness Visible. Capturing the Criminal and Observing the Law in Victorian Photography and Detective Fiction*, [w:] *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination*, red. Carol T. Christ, John O. Jordan, University of California Press: Berkeley 1995, s. 134-168.

18 Zob. Tom Gunning, *Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema*, [w:] *Cinema and the Invention of Modern Life*, red. Vanessa R. Schwartz, Leo Charney, University of California Press: Berkeley 1995, s. 20.

kamerą filmową sceny „z życia detektywa” dramatyzuje moment wykonania fotografii, ujawniając jej bezsilność wobec podmiotu, który nie przejawia chęci do pozowania. Unieruchomienie staje się warunkiem uchwycenia wiarygodnego wizerunku podejrzanej. Jednocześnie wykrzywianie twarzy, będące gestem oporu wobec prób pochwycenia podobizny, staje się spektaklem dla kamery filmowej. W tym kontekście najzdatniej odczytywać można jako manifestację poznawczych funkcji kamery, a także – jak proponuje Tom Gunning – jako „autorefleksyjny moment, dramatyzujący zarówno ciekawość, jaką przejawia widz wobec kobiecego spektaklu, jak i opresywną władzę diegetycznego aparatu”¹⁹.

Uciekając przed pułapką identyfikacji, bohaterka ucieka także od konwencji fotograficznego portretu, kierując krótką scenę w stronę popularnego „gatunku” wczesnego kina, jaki stanowiły filmy rejestrujące różne wyrazy twarzy (*facial expression films*). *A Subject for the Rogue's Gallery* można zatem rozpatrywać w kontekście takich filmów jak *Kamera Edisona rejestruje kichnięcie* (*Fred Ott's Sneeze*, Edison, 1894), *Pocałunek* (*May Irwin Kiss*, T. Edison, 1896) czy nieco późniejszych *Facial Expression* (Edison, 1902) i *Goo Goo Eyes* (Edison, 1903). Wszystkie koncentrowały się na twarzach, ukazywały je w zbliżeniu, zaznaczając tym swoją odrębność wobec większości wczesnych filmów. Zastosowanie zbliżenia nie miało jednak zbyt wiele wspólnego ze zbliżeniami twarzy w późniejszym kinie narracyjnym, opartym na systemie gwiazd. Wspomniane filmy ukazywały bowiem twarz daleką od ideału piękna, wykrzywioną przez grymas, przyłapaną na fizjologicznej czynności. Lisa Cartwright pisze:

Te filmy jednocześnie bawiły i wzbudzały odrazę właśnie dlatego, że ukazywały przedmiot starający się uciec od normatywnych konwencji przedstawiania ciała (na przykład zewnętrznego piękna i rozpoznawalności). W pewnym sensie, widz, którego przyjemność płynąca z oglądania obrazów zależała od radości ze spektaklu odmowy reprezentacji bądź od ekscytacji wstrętem (na przykład w wypadku filmu Edisona *Electrocuting an Elephant*), nie był zupełnie różny od widza naukowego filmu z badań nad ruchem, naukowiec, który czerpie przyjemność z obserwowania niejednokrotnie anormalnych i odrażających fizjologicznych procesów.²⁰

19 Tamże, s. 27.

20 Lisa Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press: Minnesota 1995, s. 14. Linda Williams z kolei rozpatruje *A Subject for the Rogue's Gallery*

Autorka, za Tomem Gunningiem, sugeruje, że zbliżenia we wczesnym filmie wywodzą się z fotografii o charakterze naukowej ilustracji badań nad ludzkim ciałem i jego funkcjami²¹.

Wydaje się, że w wypadku filmów rejestrujących wyrazy twarzy gnostyczny impuls płynął przede wszystkim ze studiów Guillaume'a-Benjamin Duchenne'a, francuskiego neurologa zajmującego się neurofizjologicznymi podstawami ludzkiej mimiki. W połowie XIX wieku Duchenne rozpoczął eksperymentalne studia, które obejmowały badanie elektrycznie indukowanych skurczów mięśni twarzy. Fotograficzna dokumentacja prowadzona przez Adriena Tournachona, brata Féliksa Nadara, oscyluje pomiędzy zakwestionowaniem konwencji tradycyjnego portretu, które wymagały od pozującego przyjęcia neutralnego wyrazu twarzy a wyraźną estetyzacją, na przykład stylizacją na dzieła malarskie czy uwikłaniem w literackie i melodramatyczne scenariusze²². Co ciekawe, wspomniane konteksty pracy Duchenne'a pozostawały w ścisłym związku z płcią pacjenta-modela – w sekcji „naukowej” był nim starszy mężczyzna, w sekcji „estetycznej” zaś – były to kobiety. Pod tym względem praca francuskiego neurologa wykazuje znaczące podobieństwo do dzieła Eadwearda Muybridge'a. Można rzec nawet, że wydany w 1862 roku traktat *Mécanisme de la physionomie humaine*, pierwsza ilustrowana za pomocą fotografii publikacja na temat ekspresji emocji, antycypowała atlasy brytyjskiego eksperymentatora, który w studiach nad ruchem ludzkiego ciała chciał zrobić to, co Duchenne osiągnął w zakresie badań nad twarzą, czyli stworzyć uniwersalny „słownik” ruchu, rozpisać jego „gramatykę”.

w kontekście studiów nad filmową pornografią i zauważa, że w wielu wczesnych filmach „zbliżenie kamery pojawia się wraz z pragnieniem szczegółowego przyjrzenia się ciału kobiety” Na poparcie swojej tezy badaczka przywołuje takie tytuły jak *One Way of Taking a Girl's Picture* (AM&B, 1904) czy *The Gay Shoe Clerk* (Edwin Porter, 1903). W drugim z wymienionych filmów zbliżenie nie ukazuje twarzy kobiety, ale jej stopę, co motywowane jest akcją filmu rozgrywającą się w sklepie obuwniczym. Linda Williams, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo wizualności”*, przeł. Justyna Burzyńska, Irena Hansz, Miłosz Wojtyna, słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2010, s. 79.

21 Zob. Lisa Cartwright, dz. cyt. Tom Gunning, *In Your Face: Physiognomy, Photography and the Gnostic Mission od Early Cinema*, [w:] *The Mind of Modernism: Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe and America 1880-1940*, red. Mark S. Micale, Stanford University Press: Stanford 2004, s. 141-171.

22 Zob. Robert Sobieszek, *"Gymnastics of the Soul", The Clinical Aesthetics of Duchenne de Boulogne*, [w:] *Six Exposures. Essays in Celebration of the Opening of the Harrison D. Horblit Collection of Early Photography*, red. Hans P. Kraus, The Houghton Library, Harvard University: Cambridge 1999, s. 113.

Stosowana przez Duchenne'a elektryczna stymulacja mięśni umożliwiła przedłużenie czasu trwania wyrazu twarzy, który w naturalnych warunkach jest jakością dynamiczną, podlegającą nieustannym zmianom. Pomimo zastosowania sztucznego sposobu indukowania skurczu, badacz przekonany był o tym, że jego studia odkrywają prawdę. Mięśnie twarzy pełniły bowiem funkcję medium łączącego powierzchnię i głębię, to, co cielesne i to, co duchowe czy emocjonalne. Ich fizyczne możliwości, zdolność do ruchu i zmiany wyrazu twarzy pozostawały niezmiennie, niezależnie od źródła bodźca, a także – jak uważał Duchenne – pozycji społecznej, charakteru, inteligencji czy postawy moralnej. Robert Sobieszek zauważa, że w tym punkcie poglądy francuskiego neurologa zdecydowanie dystansują się wobec tradycji fizjonomicznego opisu twarzy, sięgającej czasów Arystotelesa, obecnej w nowożytnej sztuce europejskiej (Leonardo da Vinci, Charles Le Brun) i ożywionej pod koniec XVIII wieku za sprawą poglądów Johanna Kaspara Lavatera, teologa przekonanego o możliwości osądzenia ludzkiej moralności na podstawie rysów twarzy²³. Wpływowe idee Lavatera spłoty się w XIX wieku z podstawami kryminologii, antropometrii, frenologii czy – w końcu – eugeniki, by osiągnąć kulminację w badaniach Francisa Galtona, który wiek po Lavaterze zastosował negatywy fotograficzne do stworzenia portretów „kompozytowych” wydobywających wspólne rysy pewnego „typu” ludzi – na przykład przestępców skazanych za określony rodzaj przestępstwa albo chorych na określone choroby. Próba wykorzystania fotografii w dociekaniach Galtona czy włoskiego kryminologa Cesare Lombroso wymagała przyjęcia konwencji tradycyjnego portretu dążącego do maksymalnego podobieństwa i uchwycenia neutralnego wyrazu twarzy, który nazwać można jej „stopniem zerowym”. Odcinając się od pseudonaukowych podstaw fizjonomiki, Duchenne zakwestionował nie tylko możliwość rozszyfrowania ludzkiego charakteru z rysów twarzy, ale również sens studiowania nieruchomej, pozbawionej wyrazu twarzy. Zasadniczym celem jego badań było zatem poznanie mimiki, ruchu, który wprawdzie wstrzymany był za pomocą impulsu elektrycznego, ale pojmowany jako część dynamicznej całości.

Choć Duchenne zasłynął jako pionier wykorzystania fotografii w studiach nad fizjonomią i ekspresją twarzy, kolejne próby zastosowania nowego medium w badaniach medycznych oddalały się od jego dzieła między innymi w zakresie przekonań

23 Zob. Tamże, s. 115.

o roli fotografii jako narzędzia opisu relacji pomiędzy podmiotowością modela-pacjenta, obrazem jego ciała oraz czasem. W przeciwieństwie do badań nad histerią prowadzonych przez Jeana Martina Charcota, projekt Duchenne'a nie zawierał fotografii osób psychicznie chorych w momentach o największym stopniu ekspresji. Robert Sobieszek sugeruje, że na brak takich fotografii mogło złożyć się kilka czynników: estetyczne odrzucenie obrazu ciała dręczonego przez konwulsje, spazmy czy kontorsje, brak wiary w naukowe funkcje tak ekspresyjnych obrazów bądź ograniczenia techniczne ówczesnej fotografii²⁴. Sądzę, że warto podkreślić znaczenie ostatniej z wymienionych przyczyn. Dekada dzieląca publikacje Duchenne'a i jego ucznia Charcota była bowiem okresem konsekwentnego dążenia do skrócenia czasu naświetlania fotografii. Prawdziwie przełomowe dokonania w tej dziedzinie przypadły jednak – być może nieprzypadkowo – na największą falę zainteresowania histerią, którą Tomasz Majewski sytuuje w okresie 1875-1885²⁵. Wydaje się zatem, że pomiędzy technicznymi możliwościami medium a obszarem naukowych eksploracji zachodzi sprzężenie zwrotne, w którym ujawnia się rdzeń przekonań na temat relacji pomiędzy obrazem a podmiotowością człowieka, pomiędzy powierzchnią a głębią.

Ruch i wzruszenie

Dziewiętnastowieczną fascynację ludzkim ciałem oraz jego najbardziej ekspresyjną częścią – twarzą ujmować można zatem jako efekt oddziaływania szerokiego kontekstu kulturowego obejmującego nie tylko medycynę, ale też biologię, ewolucjonizm, antropometrię, frenologię, kryminalistykę czy eugenikę. Jednocześnie naukowe czy – jak możemy stwierdzić z perspektywy współczesnej – pseudonaukowe dociekania pełniły również funkcje rozrywkowe jako gabinety osobliwości bądź publiczne pokazy z udziałem pacjentów. W istocie, jak zauważa Tom Gunning, szczególnego rodzaju ciekawość opisywana przez świętego Augustyna jako *curiositas*, stała u podstaw zarówno

²⁴ Zob. Tamże.

²⁵ Zob. Tomasz Majewski, *Produkcja wizualna i kryzys przedstawienia. Ikonografia histerii Charcota*, [w:] *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. Eugeniusz Wilk, Iwona Kolasińska-Pasterczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków 2008, s. 123.

nowożytnej nauki, jak i rozrywki²⁶. Interesujący przykład konwergencji naukowych, artystycznych i rozrywkowych aspektów „kultury fizjonomii” wskazuje Giuliana Bruno, która w ilustracjach różnych emocji używanych do pokazów latarni magicznej w XVIII i XIX wieku dostrzega antycypację filmu (fig. 17-18). Pisząc o drodze, jaką przebył grecki termin *kinema* – oznaczający zarówno ruch (*motion*), jak i wzruszenie (*emotion*) – aby stać się znanym nam kinem, Bruno podkreśla znaczenie latarni magicznej:

Te widoki emocji wyglądają nawet jak taśmy filmowe. W zbiorze zachowanym we Włoszech, w turyńskim Museo del Cinema, widzimy prefilmowy zapis ucieleśnionego wzruszenia na twarzach kobiet i mężczyzn. [...] Te taśmy do magicznych latarni, podobnie jak taśmy celulooidowe, w istocie są ruchomymi mapami, na których wewnątrz jest uzewnętrznione i ożywione²⁷.

Choć wspomniane przezrocza należały do nieruchomych obrazów, sam fakt ożywienia ich przez migotliwą naturę światła świadczy o pragnieniu powołania do życia takiego sposobu przedstawienia, który byłby adekwatny do dynamiki ludzkiej twarzy. Warto dodać, że malowidła na przezroczach odsyłają do twórczości Charlesa Le Bruna, o którym Giuliana Bruno pisze:

Zamiast ukazywać ciało jako statyczny obraz, opracował on słownik, atlas ekspresji twarzy pojmowanych raczej jako ruchy, jako widzialne znaki emocji. Le Brun ożywił go, pokazując jak ruch emocji zostaje zapisany, odrysowany i wryty na powierzchni. W tej ruchomej fizjonomii, gdzie pasja jest „transportem”, twarz staje się znakiem wewnętrznych wydarzeń²⁸.

Giuliana Bruno podkreśla znaczenie latarni magicznej oraz innych urządzeń optycznych, które w zetknięciu z obrazami technicznymi dały początek kinu, ale jednocześnie wskazuje jeszcze jedną, szczególnie istotną dla moich rozważań, płaszczyznę

26 Zob. Tom Gunning, *An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the (In)Credulous Spectator*, [w:] *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, red. Linda Williams, Rutgers University Press: New Brunswick 1995, s. 124.

27 Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso: London 2002, s. 143-144.

28 Tamże, s. 141.

spotkań różnych idei i dyskursów. Włoska badaczka zauważa, że w początkach kina istotną rolę odgrywa interakcja pomiędzy spojrzeniem analitycznym i spojrzeniem nakierowanym na odbiór widowiska²⁹. Interesującym punktem zbiegu wszystkich wspomnianych powyżej kontekstów wydaje się działalność Georges'a Demeny'ego, bliskiego współpracownika Étienne'a-Jules'a Mareya. Prowadząc badania zlecone przez Hectora Marichelle'a, profesora narodowego ośrodka badania słuchu, Demeny zajmował się chronofotograficzną analizą, a następnie syntezą ruchu ust, która miała stanowić edukacyjne narzędzie dla niesłyszących i niemych dzieci. Kompozycja chronofotografii Demeny'ego wymuszona została przez naukowe cele i konieczność skupienia uwagi na poruszającej się twarzy. Zastosowanie bliskiego planu splotło jednak chronofotograficzną, naukową formułę z konwencjami tradycyjnego portretu, co zaowocowało pomysłem popularyzacji ruchomych portretów i spowodowało konflikt z Mareyem, nieprzejednanym eksperymentatorem sprzeciwiającym się trywializacji i komercjalizacji naukowych osiągnięć³⁰. Opatentowany w 1892 roku *phonoscope* miał być więc wykorzystywany komercyjnie i zaspokajać pragnienia, które Demeny opisywał w następujący sposób:

Jak wiele osób byłoby szczęśliwych, gdyby mogli choć przez chwilę ponownie ujrzeć żywe rysy kogoś, kto już zmarł. Przyszłość zastąpi nieruchome, zamknięte w swojej ramie fotografie ożywionymi portretami, w które będzie można tchnąć życie za pomocą obrotu koła... Zrobimy więcej niż analizowanie twarzy, przywrócimy ją ponownie do życia³¹.

Wspomniane koła to szklane dyski, które – wprawiane w ruch i oświetlane przez lampę – stanowiły podstawę projekcji. Mechanizm działania stosowanej przez francuskiego badacza maszyny projekcyjnej opierał się zatem na phenakistoskopie znanym już od lat trzydziestych XIX wieku, ale uzupełnionym o precyzję techniki chronofotograficznej, służącej początkowo celom naukowym i edukacyjnym³². Pomysł komercyjnego wyko-

29 Zob. Tamże.

30 Zob. Tom Gunning, *In Your Face...*, s. 164. Marta Braun, *Chronophotography: Leaving Traces*, [W:] *Moving Pictures: American Art and Early Film, 1880-1910*, red. Nancy Mowll Mathews, Charles Musser, Hudson Hills Press: Manchester 2005, s. 99.

31 Cyt. za: Marta Braun, dz. cyt., s. 98.

32 Georges Demeny próbował sprzedać swój aparat braciom Lumière, ci jednak nie wyrazili zainteresowania propozycją badacza. Udoskonalony *phonoscope* zakupił natomiast Louis Gaumont, pionier przemysłu filmowego we Francji, założyciel jednej z pierwszych wytwórni filmowych.

rzystania „ożywionych portretów” wynikał natomiast ze wspomnianej przez Giulianę Bruno interakcji pomiędzy spojrzeniem analitycznym i spojrzeniem nakierowanym na widowiskowość, którą sam eksperymentator streścił w formule: „Zrobimy więcej niż analizowanie twarzy, przywrócimy ją ponownie do życia”.

Ton, w jakim Demeny pisał o swoim pomysle, zapowiada słowa anonimowego krytyka komentującego zorganizowany 28 grudnia 1895 roku pokaz kinematografu:

Kiedy ten aparat dostanie się do rąk szerokiego odbiorcy, kiedy będą oni mogli fotografować swoich bliskich nie w stanie nieruchomym, ale w ruchu, w działaniu, w serdecznym geście, ze słowami na wargach – śmierć przestanie być absolutna³³.

Słowa anonimowego recenzenta piszącego dla gazety *La Poste*, jeden z najczęściej cytowanych komentarzy odnoszących się do pierwszego pokazu braci Lumière, dają wgląd w entuzjazm, nadzieje, obawy i rozczarowania towarzyszące prezentacji nowego wynalazku. Z powyższych słów w zbiorowej pamięci zapisał się przede wszystkim enigmatyczny zwrot „śmierć przestanie być absolutna”, w którym refleksja nad nowym medium – filmem – w symboliczny sposób splotła się z marzeniem o przewycięzeniu śmierci³⁴. Zapomina się natomiast, że cytowany komentarz ma przecież charakter zdania warunkowego, którego zasadnicza część wskazuje na próby zainicjowania „kinematografii” jako praktyki amatorskiej, rozwijającej, choć i w wyjątkowy sposób przekraczającej możliwości fotografii migawkowej. Konstrukcja amatorskiego, przenośnego, łatwego w obsłudze urządzenia do kręcenia filmów miała być pierwszym krokiem w stronę masowej produkcji ruchomych obrazów.

Współczesna perspektywa pokazuje jednak wyraźnie, że obietnica powszechnego zwycięstwa nad śmiercią była w owym czasie obietnicą bez pokrycia. W cytowanych słowach pobrzmiwa natomiast tak charakterystyczny dla nowoczesności rozdźwięk pomiędzy doświadczeniem a horyzontem oczekiwań, pomiędzy faktycznymi możliwościami-

33 Cyt. za: Tadeusz Lubelski, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Historia kina. Tom 1. Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas: Kraków 2009, s. 93.

34 Wedle innego komentatora, Maksyma Gorkiego, który oglądał pokaz kinematografu w Niżnym Nowogrodzie w 1896 roku, śmierć miała być immanentną cechą prezentowanego wynalazku. Gorki opisywał pierwsze filmy jako szarą, monotonną, głuchą Krainę Cieni. Zob. Sean Cubitt, *Znikająca i powstająca projekcja*, przeł. Paweł Stachura, „Czas Kultury” 2006, nr 5-6, s. 85-94.

mi nowego wynalazku a wyobrażeniami na ich temat. Warto dodać, że wyobrażenia te kształtowały się w atmosferze gwałtownych przemian, jakie w ostatnim dwudziestoleciu XIX wieku przechodziła fotografia³⁵. Ta zaś stanowiła pierwsze i najważniejsze zwierciadło, w którym przeglądał się kinematograf. Sądzę, że warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki dziennikarze opisywali kinematograf. Otóż wiele komentarzy na temat wynalazku braci Lumière skupiało się na podkreśleniu innowacji wprowadzonych wobec kinetoskopu Thomasa Edisona bądź wobec tradycyjnej, nieruchomej fotografii. Oczywiście taka strategia miała na celu przybliżenie czytelnikom tego, co nowe przez wskazanie tego, co znajome. Można jednak dostrzec w tym zjawisku rosnące znaczenie medialnego pejzażu, który stawał się podstawowym punktem odniesienia dla swoich nowych odston³⁶. Media definiowały swoje znaczenie w kontakcie z innymi mediami, a ich wzajemne relacje wpisywały się w dziewiętnastowieczną retorykę technologicznego postępu. Na sposób myślenia o kinematografie największy wpływ wywarła zatem kultura fotograficzna, w której Lumière'owie zasłynęli jako producenci popularnych na rynku amatorskim suchych płyt *Etiquette Bleue*. Niewykluczone, że właśnie ów kontekst miał większe znaczenie w kształtowaniu wyobrażeń o nowym wynalazku niż to, co publiczność rzeczywiście zobaczyła 28 grudnia 1895 roku.

Spośród dziesięciu filmów wyświetlanych tego dnia w Grand Café wszystkie ukazywały życie bliskie konstruktorom – znajomy plac miasta, stację kolejową, pracę, codzienne czynności i rozrywki, zabawy i żarty. Tylko dwa zawierały obrazy życia rodzinnego, najdoskonalej realizując wspomnianą ideę fotografowania bliskich i dając obietnicę zwycięstwa nad śmiercią. *Śniadanie dziecka (Le Repas de bébé)*, pierwszy *home movie*, jest jednocześnie wyjątkowy w czułym, intymnym portrecie rodziny uchwyconej podczas wspólnego posiłku i podobny do niezliczonych, anonimowych następców, jakie miały wkrótce powstać. Każdy kadr filmu mógłby stanowić fotografię z rodzinnego albumu Auguste'a Lumière'a (fig. 19). Frontalne ustawienie postaci, kompozycja kadru i zastosowanie planu średniego – wszystko to przywołuje konwencje fotograficznego portretu wzbogaconego o wymiar trwania. *Śniadanie dziecka* wyróżnia

35 Mam tutaj na myśli skrócenie czasu ekspozycji, wynalezienie suchych płyt, konstrukcję coraz mniejszych i lżejszych aparatów czy – w końcu – wprowadzenie na rynek aparatów firmy Kodak z filmem w rolkach oraz obiektywem ze stałą ogniskową.

36 Zob. Bernard Chardère, *Pierwsze dokonania, pierwsze projekcje*, przeł. Teresa Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 12-13, s. 6-19.

się spośród pierwszych filmów nie tylko frontalnością i statycznością przywołującą tradycyjną fotografię portretową, ale również bliskością. Rodzina konstruktora ukazana jest w planie średnim, tak jakby decyzja o ustawieniu kamery wypływała z bliskości emocjonalnej, z głębokiej potrzeby dokładnego zapamiętania najbliższych osób, zarejestrowania ich ruchów, a przede wszystkim – z pragnienia przywołania wyrazu ich twarzy. Drugi z rodzinnych filmów, *Dziecko i złote rybki* (*La Pêche aux poissons rouges*), choć również wyróżnia się planem bliskim, nie spełnia podobnych życzeń. Film ukazuje córkę Auguste'a Lumièra starającą się dosięgnąć rybki pływające w niewielkim akwarium. Niesforne ruchy podtrzymywanego przez ojca dziecka sprawiają, że jego postać, a przede wszystkim twarz, wciąż umyka badawczemu spojrzeniu widza. Możemy jedynie domyślać się, jakie emocje towarzyszą dziewczynce podczas tego „polowania” na złote rybki (fig. 20). Twarz ukryta jest jednak pod rondem jasnej czapeczki, niewystarczająco doświetlona, niedostępna, jakby ścigana była przez cień, który zinterpretować można jako cień śmierci (Andrée Lumière zmarła w 1918 roku, miała 24 lata). Obydwa filmy rodzinne mają jednak coś wspólnego, co wyróżnia je spośród pozostałych filmów wyświetlanych podczas pierwszego kinematograficznego pokazu – bliskość, która przez decyzję o charakterze technicznym zyskuje wymiar emocjonalny.

Choć przyszłość filmu miała okazać się inna, pomysł wykorzystania go do produkcji ruchomych portretów nie został całkowicie porzucony. W 1897 roku Robert Paul, brytyjski konstruktor i pionier kina, założył firmę, która miała zajmować się między innymi produkcją animowanych portretów (*animated portraits*). Sprzedaż realizowanych w profesjonalnym studiu filmów napotkała jednak na pewną przeszkodę, którą zauważył korespondent pisma *British Journal of Photography*:

Wykonanie takich animowanych portretów jest oczywiście proste, ale jak mają być one użytkowane przez fotografowanych klientów? Czy oczekuje się, że będą oni posiadać system do projekcji, lampy wapienne i ekran, a wszystko po to, by mogli pokazać swoim przyjaciołom jak wyglądają ich animowane portrety? Jeżeli tak, to idea ta wydaje się nieco kosztownym luksusem³⁷.

37 Cyt. za: Stephen Herbert, *Animated Portrait Photography*, „History of Photography” 1989, vol. 13, no. 1, s. 66. www.dx.doi.org/10.1080/03087298.1989.10442169 [data dostępu: 2.06.2014].

Brytyjski dziennikarz trafnie zdiagnozował problem związany z dostępnością techniki odtwarzania filmów w domowym zaciszu. Pomimo wszelkich innowacji i usprawnień, jakimi wyróżniał się aparat braci Lumière, nie dostał się on jednak do rąk szerokiego odbiorcy³⁸. Przedsiębiorczy wynalazcy znaleźli jednak sposób sprzedawania ruchomych portretów. Cytowany przez Stephena Herberta John Barnes sugeruje, że być może Robert Paul, podobnie jak i inni pionierzy ruchomych fotografii, nosił się z zamiarem rozpowszechniania swoich produkcji w formie książeczek stroboskopowych (*flip book*), które w owym czasie stawały się – jak ujęlibyśmy to współcześnie – modnym gadżetem. Warto dodać, że jednym z najpopularniejszych urządzeń do oglądania „kieszonkowych filmów” była Kinora opatentowana w 1896 roku przez przedsiębiorczych twórców kinematografu. Książeczki stroboskopowe, wywodzące się z najprostszych zabawek optycznych, znalazły drugie wcielenie na rynku amatorskim i pozostawały w użytku jeszcze w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Te „podręczne filmy” stanowią zarazem interesujący wariant relacji pomiędzy fotografią a filmem. Zachowując materialną postać nieruchomej fotografii, eliminowały zarówno wady projekcji kinowej – jej efemeryczność i skomplikowany dyspozytyw, jak i wady fotografii portretowej – unieruchomienie twarzy w groteskowym, nienaturalnym wyrazie.

Ożywione portrety

Pragnienie, które powołało do życia film, czyli chęć ukazania bliskich „nie w stanie nieruchomym, ale w ruchu, w działaniu, w serdecznym geście, ze słowami na wargach” odsyła do początków fotografii, która – jak zauważa Roland Barthes – „rozpoczęła się zresztą historycznie jako sztuka Osoby: jej tożsamości, jej pozycji, co można by nazwać (w każdym znaczeniu tego wyrażenia) odczuciem własnej tożsamości

³⁸ Co więcej, kinematograf nie dostał się nawet do rąk Georges Mélièsa zainteresowanego wykorzystaniem ruchomych obrazów w swoim teatrze. Z jednej strony, sposób eksploatacji aparatu braci Lumière miał charakter scentralizowany, a konstruktorzy wyrażali chęć sprawowania kontroli nad wynalazkiem. Z drugiej zaś, na polu eksperymentów z ruchomymi obrazami panowała pewna swoboda – wielu eksperymentatorów konstruowało własne aparaty, inspirując się dotychczasowymi dokonaniem kolegów bądź samodzielnie rozwiązując pewne techniczne problemy. Georges Méliès sprowadził w końcu animatograf Roberta Paula z Wielkiej Brytanii.

przez ciało”³⁹. W tym kontekście warto powrócić na chwilę do wczesnych filmów tematyzujących fotografowanie. Zintensyfikowanie ruchu bohaterów w obliczu aparatu odczytać można właśnie jako chęć uchronienia własnej tożsamości przed unieruchomieniem i urzeczowieniem w obrazie. Rejestrowana przez operatora filmowego gra pomiędzy fotografem a jego klientem uwikłana jest bowiem w opozycję ruchu i bezruchu, w której Barthes widzi podstawowe źródło dysonansu towarzyszącego próbom uchwycenia wizerunku:

Tak więc chciałbym, aby mój obraz, ruchomy, przerzucany między tysiącem zmieniających się zdjęć, zależnie od okoliczności i wieku, zgadzał się zawsze z moim „ja” (głębokim, oczywiście). Trzeba jednak powiedzieć, że zachodzi coś przeciwnego: moje „ja” nigdy się nie zgadza z moim obrazem. Obraz bowiem jest ciężki, nieruchomy, uparty (...)⁴⁰.

Przywołany cytat sugeruje, że w pragnienie uzyskania obrazu zgodnego z „ja” wpisana jest nie tylko opozycja ruchu i bezruchu, ale także głębi i powierzchni, z którą wiąże się przekonanie, że obraz może przedstawiać zarówno zewnętrzne cechy portretowanej osoby, jak również jej życie wewnętrzne, cechy charakterologiczne, osobowościowe czy moralne.

Zdolność odsłaniania dynamicznego życia wewnętrznego przypisywana jest przede wszystkim ludzkiej twarzy, której Georg Simmel poświęcił szkic *The Aesthetic Significance of the Face* napisany na początku XX wieku i antycypujący szczególny rodzaj więzi pomiędzy filmem a twarzą⁴¹. Niemiecki socjolog rozpoczął swój wywód od

39 Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Aletheia: Warszawa 2008, s. 141.

40 Tamże.

41 Punktem kulminacyjnym filmowej fascynacji twarzą jest ostatnia dekada kina niemego, kiedy na ekranach kin triumfowały: „smutna jak dagerotyp” twarz Bustera Keatona, wieczna twarz Greta Garbo, fizjonomia postaci z filmów Siergieja Eisensteina, uduchowiona twarz Marii Falconetti w roli Joanny d'Arc czy – w końcu – fotografie anonimowych berlińczyków w filmie *Ludzie w niedzielę* (*Menschen am Sonntag*, 1930) Kurta Siodmaka, Roberta Siodmaka i Edgara Ulmera. Wtedy też zbliżenie twarzy wyłoniło się jako ważny problem piśmiennictwa filmowego, zwłaszcza w rozważaniach Béli Balázsa rozwijającego teorię mikrofizjonomii oraz Louisa Delleuca i Jeana Epsteina piszących o fotogenii. Charakter tej szczególnej więzi pomiędzy kinem a ludzką twarzą najlepiej opisują słowa Fritza Langa: „Pierwszym ważnym prezentem, za który musimy podziękować filmowi, było, w pewnym sensie, ponowne odkrycie ludzkiej twarzy”. Fritz Lang, *The Future of the Feature Film in Germany* (1926), przeł. Don Reneau [w:] *The Weimar Republic Sourcebook*, red. Anton Kaes, Martin Jay, Edward Dimendberg, University of California Press: Berkeley 1995, s. 622.

banalnej z pozoru tezy, że twarz posiada wyjątkowe estetyczne znaczenie dla sztuk pięknych, ponieważ jest częścią ciała obdarzoną największym stopniem wewnętrznej jedności, i to w jej rysach swój wyraz znajduje dusza⁴². Spójność i odrębność twarzy, wzmocniona dodatkowo przez względną samodzielność głowy, wyłania się z nieskończoności najmniejszych, najsubtelniejszych zmian różnych jej elementów. Simmel opisywał więc twarz jako pewną jakość o niezwyklej lub wręcz monstrualnej (*ungeheuer*) ruchliwości, polegającej na tym, że każda, nawet najmniejsza zmiana w radykalny sposób wpływa na ostateczny wyraz. Ale Simmel zauważył coś jeszcze:

Można wręcz powiedzieć, że w stan spoczynku zainwestowana jest maksymalna ilość ruchu lub, więcej, że ów stan spoczynku jest niczym innym tylko samym ruchem, pozbawionym trwania, w którym zbiegła się niezliczona ilość ruchów i który da początek niezliczonej ilości ruchów.⁴³

Sposób istnienia twarzy opisany jest więc jako ciąg paradoksów i zaprzeczeń: stan spoczynku – ruch – pozbawiony trwania – uwikłany w to, co wcześniej i w to, co później. Fotografia, przede wszystkim zaś fotografia migawkowa, pochwyciła i nadała trwanie temu, co wedle Simmela miało być pozbawione trwania, budząc jednocześnie podziw wobec technicznej sprawności medium oraz estetyczny opór wobec produktu końcowego. Z kolei zakorzenione w fotografii zbliżenie filmowe wydaje się żywić tymi samymi napięciami, które ożywiają ludzką twarz: ruchem i bezruchem, ale też bezpośredniością i pośredniością, natychmiastowością i procesualnością, powierzchnią i głębią. W filmową fascynację twarzą uwikłane jest bowiem napięcie między stałymi rysami, które sprawiają, że twarz jest rozpoznawalna, a mimiką, która czyni ją zdolną do wyrażania emocji, między powierzchnią skóry, którą można uznać za medium, a głębią, którą identyfikujemy z życiem psychicznym, osobowością czy tożsamością.

Szczególny rodzaj wglądu w opisywane napięcia pomiędzy nieruchomym a ruchomym obrazem oferuje film *Ludzie w niedzielę* (*Menschen am Sonntag*, reż. Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, 1930), nawiązujący dialog z przywołaną na początku niniej-

42 Zob. Georg Simmel, *The Aesthetic Significance of the Face*, przeł. Lore Ferguson, [w:] *The Body. Critical Concepts in Sociology*, red. Andrew Blaikie, Routledge: London 2004, s. 5.

43 Tamże, s. 8-9.

szezo rozdziału serią humorystycznych scenek rozgrywających się u fotografa. Sekwencja z fotografem wykonującym portrety wypoczywających na plaży berlińczyków uzupełnia wczesne filmy o nowe punkty widzenia, w których zaznaczona zostaje pozycja fotografa oraz jego klientów (fig. 21-22). Frontalne ujęcia osób pozujących do fotografii przeplatane są krótkimi ujęciami fotografa dającego swoim klientom wskazówki. W dziesięciu ujęciach osoba ukazana w zbliżeniu lub półzbliżeniu pozuje, po czym zastęga uwieczniona na zdjęciu. W kolejnych dwóch ujęciach panuje odwrotna kolejność – widzimy fotografie, które następnie ożywają. Nieruchome fotografie włączone są zatem w sjużet filmu jako zatrzymane kadry, które stanowią wizualny kontrapunkt wobec swoich ruchomych odpowiedników. Po tych ujęciach w filmie pojawiają się dwadzieścia cztery „ożywione portrety”, którym nie towarzyszy efekt stopklatki, oraz siedem fotografii studyjnych przywołanych w postaci sfilmowanych zdjęć o charakterze pozadiegetycznym. David Company zauważa, że „żaden obraz nie wydaje się bardziej nieruchomy niż stopklatka”⁴⁴. Włączona w strumień ruchomych obrazów stwarza wrażenie zatrzymanego czasu, projektując na film efekty właściwe fotografii. Company dodaje: „Istotnie, trudno wyobrazić sobie stopklatkę oporną wobec fotograficznego sposobu odczytania”⁴⁵. Świadectwem takiej lektury mogą być słowa Siegfrieda Kracauera:

Na widok sztywnych i komicznych póz widz musi identyfikować brak ruchu z brakiem życia i – konsekwentnie – życie z ruchem; pozostając jeszcze pod wrażeniem poprzednich pełnych ożywienia zdjęć filmowych, widz prawdopodobnie zareaguje na nagłe przejście od znaczącego *temps-durée* (czas-trwanie) do mechanicznego *temps-espace* (czas-przestrzeń) spontanicznym wybuchem śmiechu⁴⁶.

Refleksja teoretyka kina zmierza do opisu stopklatki jako „absurdalnego bezruchu”, który jest efektem mechanicznego podziału czasu na mniejsze odcinki oraz uprzestrzelenia go w postaci taśmy filmowej. Warto dodać, że wśród osób pozujących fotografo-

44 David Company, *Photography and Cinema...*, s. 53.

45 Tamże, s. 54.

46 Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. Wanda Wertenstein, wstęp Alicja Helman, słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2008, s. 71-72.

wi znalazła się Valeska Gert, berlińska choreografka, której taniec kształtował się pod silnym wpływem studiów nad ruchem⁴⁷.

Ale obraz Valeski Gert nie tyle powraca do chronofotograficznej przeszłości kina, co raczej wskazuje na jedną z jego ówczesnych form – film fabularny wspierający się na wizerunku gwiazdy filmowej. W krótkim ujęciu tancerka poprawia włosy, po czym odchyła głowę do tyłu w geście, który naładowany jest erotycznym napięciem. Zatrzymany w tym momencie obraz przywołuje raczej poetykę filmowego fotosu i daleki jest od wskazanego przez Kracauera komizmu przypadkowych i absurdalnych póż (fig. 23-24). Zdjęcia Gert nie są zresztą odosobnionym przypadkiem. Cała sekwencja przypomina bowiem bogaty repertuar fotofilmowych obrazów, w których nawarstwiają się rozmaite rodzaje ruchomych i nieruchomych wizerunków ludzi: groteskowe stopklatki, migawkowe zdjęcia „zwykłych ludzi”, filmowe fotosy gwiazd, wyretuszowane portrety studyjne, fotografie i filmy rodzinne, wczesne filmy rejestrujące dziwaczne wyrazy twarzy oraz ożywione portrety. Fotograficzna sekwencja potęguje tym samym hybrydyczny charakter całego filmu przypominającego palimpsest, w którym zapisane jest niemal stulecie reprodukowanych mechanicznie obrazów. Film Siodmaka i Ulmera objawia się zatem jako dzieło samoświadome oraz – jak sugeruje Lutz Koepnick – zdolne do podjęcia problemu swojego własnego uwikłania w masową produkcję obrazów.⁴⁸ Czyni to przede wszystkim kwestionując filmowe gwiazdorstwo oraz reguły kina fabularnego, podporządkowanego konstrukcji narracyjnej czy pewnej ekonomii opowiadania zorientowanej na przyciągnięcie i utrzymanie uwagi widza. Spod obecnych w filmie elementów kina narracyjnej integralności czy filmu dokumentalnego wyziera bowiem fascynacja sfilmowaną codziennością właściwa początkom kina, do których odsyłają fragmenty przypominające plenerowe filmy braci Lumière (sekwencje ukazujące ulice miasta, rozrywki, zabawy dzieci) czy ujęcia inspirowane filmami z gatunku *facial expression* (sekwencja z uczniami wykonującymi miny do kamery).

47 Zob. Alexandra Kolb, 'There was never anythin' like this!!!' Valeska Gert's Performances in the Context of Weimar Culture, „The European Legacy” 2007, vol. 12, issue 3, s. 293-309. www.dx.doi.org/10.1080/10848770701286976 [data dostępu: 2.06.2014].

48 Lutz Koepnick, *The Bearable Lightness of Being. People on Sunday (1930)*, [w:] *Weimar Cinema. An Essential Guide to Classic Films of the Era*, red. Noah Isenberg, Columbia University Press: New York 2009, s. 237-254.

Wydaje się jednak, że wyjątkowe miejsce przyznać należy ujęciom w konwencji ożywionych portretów, które sytuują się nie tylko pomiędzy ruchomym i nieruchomym obrazem, ale również pomiędzy przeszłością a przyszłością, przywołują bowiem nieruchomą fotografię, wczesne kino oraz współczesną sztukę audiowizualną. Na serię dwudziestu czterech krótkich ujęć ukazujących berlińczyków w trakcie pozowania, patrzących często wprost w obiektyw kamery, spojrzeć można przez pryzmat współczesnych wideoportretów, o których Joanna Lowry pisze:

Ten rodzaj prac przyjmuje wszystkie konwencje tradycyjnej fotografii jako swój dyskurs kadrowania, ale rozciąga je w czasie, odrzucając ostateczność nieruchomego obrazu i zachowując temporalność pozy⁴⁹.

Interesującą realizacją tego „gatunku” jest cykl *Countenance* Fiony Tan (2002) nawiązujący do albumu *Face of Our Time* Augusta Sandera, wydanego w 1929 roku. Portrety wykonane przez Tan ukazują berlińczyków w fotograficznych pozach, ale wydłużają czas rejestracji o kilka sekund. Joanna Lowry zauważa, że zabieg ten ujawnia niestabilność pozy i arbitralność obrazu powołanego do życia przez naciśnięcie spustu migawki⁵⁰. Ruchomy obraz staje się kontrapunktem dla serii nieruchomych fotografii, obecnych w filmie potencjalnie jako jego kadry. Wideoportrety można zatem uznać za paradygmatyczny przykład obrazów fotofilmowych, które oscylują pomiędzy ruchem a bezruchem oraz nawarstwiają struktury filmu i fotografii.

Rejestracja czasu pozowania ukazuje również dążenie do kontroli wizerunku w obawie przed ingerencją czasu ekspozycji w podmiotowość fotografowanej osoby. Element ten widoczny jest zwłaszcza w cyklu *Video Portraits* Scotta Kildalla (2006-2008), który prosił nieznajomych o pozowanie do fotografii, podczas gdy w rzeczywistości używał aparatu w funkcji kamery filmowej i nagrywał krótkie filmy. Działanie to odsłania performatywny wymiar tożsamości, która konstytuuje się niejako wobec obiektywu aparatu fotograficznego lub nawet dla niego. Wideoportrety stają się tym samym narzędziem eksploracji opisywanej przez Joannę Lowry „konwergencji czasu, technolo-

49 Joanna Lowry, *Portraits, Still Video Portraits and the Account of the Soul* [w:] *Stillness and Time. Photography and the Moving Image*, red. David Green, Joanna Lowry, Photoforum, Photoworks: Brighton 2006, s. 69.

50 Zob. Tamże.

gii i podmiotowości”⁵¹. Wzajemny wpływ tych trzech elementów ująć można z jednej strony jako poszukiwanie sposobu reprezentacji zgodnego z czasem portretowanego podmiotu, z drugiej zaś – jako kształtowanie się nowych form podmiotowości pod wpływem temporalnej struktury mediów. Pozowanie do fotografii wymaga przecież przyjęcia i utrzymania nienaturalnej pozy, niepodobne jest zatem do żadnej innej czynności, nawet do pozowania do tradycyjnego, malarskiego portretu, któremu brakuje precyzji i automatyzmu fotografii. Jednym z najbardziej widocznych przejawów wpływu fotografii na ludzką podmiotowość może być wyłonienie się poetyki określanej w języku angielskim jako *deadpan*. Termin ten, tłumaczony zwykle jako „śmiertelna powaga”, oznacza dosłownie nieżywą twarz, czyli twarz płaską i pozbawioną wyrazu, odartą z emocji i wszelkich oznak życia wewnętrznego⁵². W szerszym ujęciu, widocznym rezultatem wpływu fotografii będzie dążenie do przeistoczenia twarzy w nieruchomy obraz jeszcze przed naciśnięciem spustu migawki. Fotografia rzutuje więc właściwe sobie unieruchomienie na podmiot, który inwestuje maksimum wysiłku i ruchu mięśni, aby osiągnąć stan bezruchu i stać się „żywym obrazem”.

Wideoportret jest jednym z najczęściej eksplorowanych „gatunków” współczesnej sztuki audiowizualnej, funkcjonuje bowiem jako rama reinterpretacji dziejów obrazów technicznych oraz wzajemnych relacji filmu i fotografii. Ale rejestracja bezruchu narzuconego rzeczywistości sięga głębiej – do sygnalizowanej powyżej tradycji dziewiętnastowiecznych *tableaux vivants*, które same w sobie ujmować można jako obrazy

51 Tamże, s. 68.

52 Choć uwagi te dotyczą twarzy, termin może odnosić się do każdego rodzaju przedstawienia, które cechuje obojętność, emocjonalne oderwanie od rzeczywistości, zdystansowanie, a w wymiarze kompozycyjnym – najczęściej frontalność i prostota. *Deadpan* jako pewna poetyka fotografii eksplorowana jest nieustannie już od pół wieku – od *Twentysix Gasoline Stations* Eda Ruschy z 1962 roku, poprzez fotografie industrialnych obiektów Berndta i Hilli Becher, fotografie muzeów, bibliotek czy teatrów Candidy Höfer, aż do współczesnych cykli Thomasa Strutha, Rineke Dijkstry, Andreasa Gursky'ego czy Edwarda Burtynsky'ego. Źródeł omawianego sposobu przedstawiania szukać można w fotografii portretowej, w nakazie pozostania nieruchomym pomimo niewygody, w nakazie przyjęcia neutralnego wyrazu twarzy pomimo faktycznego stanu wewnętrznego, a przede wszystkim – w mechanizmach uwikłania fotografii w proces identyfikacji obywateli, zbierania dowodów, prowadzenia oficjalnych archiwów i dokumentacji. Do pewnego stopnia myśl ta idzie w parze z refleksją Benjamina Buchlocha, wedle którego – jak pisze Vinegar – *deadpan* nie tyle wynika z „pozytywnej” otwartości na otaczający nas świat, co zaświadcza o niemożności oddzielenia od praktyk sprawowania władzy nad społeczeństwem, administrowania społeczeństwem. Zob. Aron Vinegar, *Ed Ruscha, Heidegger, and Deadpan Photography*, [w:] *Photography After Conceptual Art*, red. Diarmuid Costello, Margaret Iversen, Wiley-Blackwell: Oxford 2010, ss. 29-49. Benjamin Buchloch, *Conceptual Art 1962-69: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, „October” 1990 (Winter), No. 55, s. 105-143. <http://www.jstor.org/stable/778941> [data dostępu: 2.06.2014].

intermedialne, powstające na styku tradycyjnych przedstawień malarskich, teatru oraz fotografii. W tym kontekście warto przywołać instalację *The Last Century* Sam Taylor-Wood (2005), która nie tylko stanowi interesujący przykład *tableau vivant*, ale oferuje również pewną puentę w refleksji nad konwergencją czasu fotograficznego i filmowego we współczesnej sztuce. Ossian Ward streścił ten kilkuminutowy film w następujący sposób: „Mężczyzna siedzi w barze a jego papieros powoli się spala. Koniec”⁵³. Rzeczywiście, Taylor-Wood filmuje grupę osób unieruchomionych w jednej pozycji podczas prozaicznej czynności, a kontrapunktem narzuconej im pozy czyni unoszący się z papierosa dym, który staje miarą upływającego czasu⁵⁴. Nadanie trwania obrazowi, w którym nic się nie dzieje, skłoniło Warda do refleksji nad czasem:

Czy nic się nie zmieniło od ostatniego stulecia, jak ironicznie sugeruje tytuł filmu i obecność w pubie staromodnego akordeonisty? Tym, co zmieniło się w *The Last Century* jest sam czas; w odwróceniu kinematograficznych reguł czas filmowy zamieniony został w czas fotograficzny: ruch stał się bezruchem⁵⁵.

Słowa te oferują trafną diagnozę współczesnej sztuki audiowizualnej, która eksploruje bezruch jako środek wyrazu wywiedziony z fotografii. Trzeba jednak zauważyć, że bezruch w szczególny sposób angażuje percepcję odbiorcy. Oglądanie *The Last Century* można wyobrazić sobie jako ruch ku obrazowi lub w głąb obrazu zarówno w sensie dosłownym (jako fizyczne przemieszczanie się w stronę obrazu, podchodzenie do niego), jak i metaforycznym (jako rozpoznanie jego złożoności). Ward zauważa, że staranna kompozycja i sposób operowania światłem przywołują na myśl płótna Rembrandta lub Caravaggia⁵⁶. *The Last Century*, wyświetlane na monitorze powieszonym na ścianie galerii i oglądane z pewnego dystansu, rzeczywiście może zostać wzięte za tradycyjny obraz olejny. Rozpoznanie fotograficznej natury dzieła wymaga uwagi lub nawet podej-

53 Ossian Ward, *Time gentlemen please*, [w:] *Sam Taylor-Wood. Still Lives*, Steidl: Göttingen 2006, s. 59-67. <http://www.whitecube.com/artists/taylorwood/texts/137/> [data dostępu: 2.06.2013].

54 Ten sam chwyt pojawił się w teledysku, jaki Sam Taylor-Wood nagrała wspólnie z zespołem Pet Shop Boys do coveru piosenki *I'm in Love with a German Film Star* (2008). Zob. Natalia Gruenpeter, *Przemijanie i powtórzenie. Ikony popkultury w twórczości Sam Taylor-Wood*, „Kwadratura Koła” Katowice 2011, s. 9-11.

55 Ossian Ward, dz. cyt.

56 Tamże.

ścia bliżej obrazu, a dostrzeżenie nieznacznego, minimalnego ruchu – uważnej obserwacji i czasu.

Wspomniana zamiana czasu filmowego w czas fotograficzny domaga się doprecyzowania. Unieruchamiając „aktorów” tego osobliwego przedstawienia, Sam Taylor-Wood czerpie bowiem nie z *punctum temporis* fotografii migawkowej, ale z tradycji najwcześniejszej fotografii, która wymagała długiego naświetlania. Siedmiominutowy film przywołuje zatem czas ekspozycji pierwszych dagerotypów, czas długiego pozowania, które – jak pisał Roland Barthes – „przekształca podmiot w przedmiot, a nawet, można powiedzieć, w przedmiot muzealny” i wiąże się z dyskomfortem, bólem lub wręcz cierpieniem⁵⁷. Współczesne wideoportrety stają się zatem ramą, w której podejmowane są próby reinterpretacji zarówno związków pomiędzy fotografią migawkową a filmem, jak i tradycji fotografii o długich ekspozycjach.

Wrastać w obraz

Fotografia migawkowa utrwalala obraz w ułamku sekundy, w wyniku nagłego naciśnięcia spustu migawki, który „wrywał” portretowaną osobę z trwania. Zderzenie gwałtowności tego aktu ze sztafażem, jaki oferowały fotograficzne ateliers skłoniło Waltera Benjamina do stwierdzenia, że portrety migawkowe „oscylowały pomiędzy egzekucją a reprezentacją, miejscem tortur a salą tronową”⁵⁸. Emblematem diagnozowanego przez badacza „upadku smaku” może być kolumna „wyrastającą” z dywanu albo liście palmy, które potęgują wrażenie zaduchu na zdjęciu kilkuletniego Franza Kafki, przywołanym jako przykład dominujących tendencji w fotografii portretowej ostatnich dekad XIX wieku. Rozważania Benjamina w szczególny sposób korespondują z pewnym szczegółem z filmu *Chez le photographe* Alice Guy. Oto mężczyzna, który odwiedza fotografa przynosi ze sobą wielką donicę z rośliną i najwyraźniej pragnie, aby zna-

57 Roland Barthes, dz. cyt., s. 28. Lech Lechowicz podaje, że czas pozowania w najwcześniejszych technikach fotograficznych był nie krótszy niż 8 minut, z kolei Suren Lalvani pisze, że najwcześniejsze portrety wymagały piętnastominutowego naświetlania w pełnym słońcu. Zob. Lech Lechowicz, *Historia fotografii. Część I – 1839-1939*, Wydawnictwo PWSFTviT: Łódź 2012, s. 27. Suren Lalvani, *Photography, Vision and the Production of Modern Bodies*, State University of New York Press: Albany 1996, s. 46.

58 Walter Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. Janusz Sikorski, [w:] Tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie: Poznań 1975, s. 34

lazła się ona na fotografii, ale fotograf odmawia. Choć to dowcipne nawiązanie do konwencji portretu atelierowego wydaje się mało znaczącym szczegółem, można je potraktować jako pretekst do refleksji nad temporalnymi wymiarami fotografii. To właśnie w nadmiernym lub wręcz absurdalnym sztafażu portretów Benjamin dostrzegł próby sztucznego wywołania aury, która w niewymuszony sposób objawiała się na wcześniejszych fotografiach:

Sama technologia fotografii wymagała od modela, aby nie wrywał się z chwili, lecz by do niej przenikał: w trakcie długo trwającej ekspozycji niejako wrastał on w obraz i tym samym popadał w zdecydowany kontrast wobec zjawisk utrwalonych na zdjęciu migawkowym, odpowiadającym owemu zmienionemu otoczeniu, gdzie, jak słusznie zauważył Kracauer, ułamek sekundy wymaganego czasu naświetlenia, decyduje o tym „czy sportowiec stanie się na tyle sławny, że fotografowie uwiecznią go na zlecenie ilustrowanych magazynów”⁵⁹.

Jako przykład portretowania podmiotu „wrastającego w obraz” Benjamin przywołuje fotografie kobiet z Newhaven wykonane przez Davida Octaviusa Hilla w latach czterdziestych XIX wieku. Tak istotne dla Benjaminina „nastawienie na trwanie” łączy się w nich z pewną cechą podmiotowości, która wyraża się na przykład w postawie kobiety, „która z tak niedbałą, uwodzicielską wstydlivością spogląda w ziemię”⁶⁰.

W interpretacji Joanny Lowry postawa ta sygnalizuje pewnego rodzaju pochłonięcie sobą (*self-absorption*), tworzące dystans pomiędzy portretowaną osobą a odbiorcą, w którym Benjamin dostrzegał działanie aury⁶¹. Sytuacja zaabsorbowania stwarza możliwość zatarcia granic pomiędzy czasem pozowania, czasem naświetlania oraz czasem wewnętrznym fotografowanego podmiotu, który nie konstytuuje się dla fotografii, ale w naturalny sposób „zamieszkuje ją”. Na wczesnych dagerotypach nie brak przykładów takiego upozowania portretowanych osób, a jednym ze sposobów było użycie książek, w które fotografowany podmiot zagłębia się, aby rzeczywiście zastygnąć w bezru-

59 Tamże, s. 32.

60 Tamże, s. 29.

61 Zob. Joanna Lowry, dz. cyt., s. 67. Por. również Peter J. Hutchings, *Through a Fishwife's Eye. Between Benjamin and Deleuze on the Timely Image*, [w:] *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era*, red. Terry Smith, Chicago: University of Chicago Press 2001, s. 101-124.

chu na kilka minut naświetlania. Sygnałem podmiotu zaabsorbowanego na fotografii Hilla może być pleciony kosz kobiety z rybackiej wioski, rozpatrywany zwykle w kategoriach estetycznych (jako kompozycyjny kontrast wobec pasiastej spódnicy) oraz gatunkowych (jako emblemat pracy i wyznacznik portretu zawodowego, *occupational portrait*). Wprawdzie kobieta nie jest zajęta wyplataniem owego kosza, można jednak wyobrazić sobie jej skupienie podczas pracy. Zupełna obojętność wobec kamery wydaje się gwarancją naturalności i „przystawalności” wizerunku do podmiotu, paradoksalnym – w kontekście techniki długich ekspozycji – zwycięstwem życia nad pozowaniem. Odwrócony wzrok, pozbawiona ekspresji twarz i lekko pochylona głowa przywołują na myśl postaci z osiemnastowiecznych płócien Jeana-Baptiste'a-Simeona Chardina, które dla Michaela Frieda stanowią najdoskonalszy przykład antyteatralnego nurtu w malarstwie europejskim⁶². Warto zwrócić uwagę na pewien szczegół, łączący trzy znane obrazy francuskiego malarza – *Bańki mydlane*, *Chłopca z bączkiem* oraz *Domek z kart*. Otóż tematy wspomnianych obrazów, proste zabawy zajmujące młodych chłopców, mogą być odczytane jako emblematy niestałości, mikrospektakle przyciągające uwagę swoim niepewnym, złudliwym i kruchym statusem. W kontekście moich rozważań szczególne miejsce pośród tych zabaw zajmuje obserwowanie wprawionego w ruch bączka, który obracając się z dużą szybkością może sprawiać wrażenie całkowicie nieruchomego. Jeżeli ująć tę dziecięcą zabawkę jako jedno z najprostszych urządzeń wywołujących zdumienie, może być ona traktowana – w bardzo szeroko zarysowanym pejzażu kulturowym – jako dawny poprzednik kina⁶³.

Twórczość Jeana-Baptiste'a-Simeona Chardina wydaje się ważnym punktem odniesienia w rozważaniach o związkach filmu i fotografii, obrazu ruchomego i nieruchomego, posłużyła bowiem jako inspiracja dla dwóch interesujących instalacji audiowizualnych. *North Circular* (2000) Marka Lewisa to czterominutowe ujęcie, w którym kamera ustawiona na pustym parkingu rejestruje opuszczony budynek. Początkowo ujęcie jest całkowicie statyczne, a jedyny, ledwo dostrzegalny ruch w kadrze to kręcące się postaci na jednym z pięter budynku. Po chwili jednak kamera zaczyna wykonywać na-

62 Zob. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press: Chicago 1980, s. 61.

63 Zob. *Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen*, J. Paul Getty Museum (November 13, 2001 – February 6, 2002). <http://www.getty.edu/art/exhibitions/devices/flash/> [data dostępu: 2.06.2014].

jazd na okno, przez które widać chłopców bawiących się w opuszczonym budynku. Jeden z nich staje tuż przy oknie i nakręca bączka. Film kończy się z chwilą, kiedy bączek traci równowagę i przestaje się kręcić. Instalacja nawiązuje zatem do płótna *Chłopiec z bączkiem*, o czym wspominał sam Lewis opisujący Chardina jako artystę, który przeczuwał wielki zwrot w sztuce polegający na przejściu „od reprezentacji dramatu do dramatu reprezentacji”⁶⁴. David Company komentuje słowa artysty: „Nowoczesne dzieło sztuki może opisywać najbardziej błahe momenty codziennego życia, ale robić to w niezwykle wnikliwy sposób”⁶⁵. Pamiętając o tym, że ważny nurt współczesnej sztuki audiowizualnej przenika „popęd lumièrowski” – rozumiany jako dążenie do formalnej prostoty – można zaryzykować tezę, że patronem tak określonej sztuki jest kino, medium codzienności. Przez pryzmat tych uwag spojrzeć można także na omawianą wyżej instalację *The Last Century* Sam Taylor-Wood, która objawia się jako „dramat reprezentacji” *par excellence*. Brytyjska artystka jest również autorką innego dzieła, które w bezpośredni sposób nawiązuje do twórczości Chardina. *A Little Death* (2002) to stylizowana na płótna francuskiego malarza martwa natura z motywem myśliwskim. Rozwieszona ciało upolowanego zająca ukazane jest w procesie rozpadu, który skrócony został do kilku minut w elektronicznej obróbce. Efektem jest ruchomy obraz, w którym materializuje się czas, dzieło, które łączy nowoczesne techniki i tradycyjną martwą naturę.

Zamykając podjęte w niniejszym rozdziale rozważania chciałabym powrócić do motywu zaabsorbowania rozumianego jako osiągnięcie zgodności czasu wewnętrznego podmiotu i czasu medium oraz zauważyć, że swoistym laboratorium pozwalającym na rejestrację podmiotu w stanie zaabsorbowania może być spektakl kinowy. Wydaje się, że w takim właśnie kontekście można spojrzeć na *Movie Audience* Jeffa Walla (1979) lub na film *Shirin* w reżyserii Abbasa Kiarostamiego (2008). Na cykl Walla składa się siedem fotografii przedstawiających ludzkie twarze w półprofilu (fig. 25-27). Tytuł sugeruje, że ludzie wpatrzeni są w kinowy ekran, który znajduje się w przestrzeni pozakadrowej, na fotografii zaś zaznaczony jest jedynie poprzez światło padające na twarze widzów. Dominantą estetyczną fotografii wydaje się silny kontrast pomiędzy światłem a ciemnością, która przyjmuje formę abstrakcyjnego, czarnego tła. Wall portretuje więc

64 Cyt. za: David Company, *In the Light of the Lumières...*, dz. cyt., s. 28.

65 Tamże.

ludzi w warunkach, jakie panują podczas seansu kinowego – oto w ciemnej sali kinowej siedzą widzowie wpatrzni w ekran, na ich twarzach zaś widoczne jest skupienie, jakiego wymaga śledzenie fabuły filmu. Kino staje się zatem sposobem na unicestwienie granicy pomiędzy pozowaniem a życiem, między pauzą a potokiem wydarzeń, natomiast rejestracja widzów pochłoniętych spektaklem umożliwia uzyskanie dostępu do twarzy niezmienionej pozowaniem⁶⁶. Ale uważna lektura cyklu *Movie Audience* pokazuje, że pogrążenie w spektaklu filmowym jest pozorne. Michael Fried stwierdza, że ani przez chwilę nie mamy wątpliwości co do tego, że fotografie Walla zostały zainscenizowane i nie przedstawiają widzów podczas zwykłego seansu filmowego, ponieważ światło padające na ich twarze jest zbyt silne⁶⁷. Wyraźnym sygnałem świadczącym o inscenizacji jest także upozowanie postaci lub wręcz hieratyczność, która staje się widoczna zwłaszcza w porównaniu z cyklem *Young Workers* (1978/1983), przedstawiającym młodych robotników sfotografowanych z półprofilu, w niemal identycznej pozie, co widzowie kinowi.

W interpretacji Frieda cykl *Movie Audience* staje się sposobem na podjęcie problemu teatralności, który zniesiony został przez kino narracyjne⁶⁸. Poprzez narzucenie widzom pozy przywołującej tradycyjną fotografię portretową, Wall wprowadza fotograficzny dystans wobec doświadczenia kinowego, które sam opisywał w następujący sposób:

Publiczność nie ogląda efektu działania maszyny, publiczność jest wewnątrz maszyny i doświadcza fantasmagorii tego wnętrza. Publiczność o tym wie, ale wie poprzez usiłowanie zapomnienia. Ta amnezja znana jest w kulturze jako przyjemność i szczęście⁶⁹.

66 W tym kontekście warto wspomnieć o serii fotografii Arthura Felliga (Weegee'ego) wykonanych w nowojorskich kinach, które fascynowały go jako przestrzeń wielkomiejskiego życia na równi z ulicami, parkami, barami i nocnymi klubami. Zdjęcia wykonane zostały na filmach na podczerwień, zatem portretowane osoby nie wiedziały o obecności fotografa i nie pozowały. Na fotografiach Weegee'ego kino objawia się jako miejsce zabawy i rozrywki, ale też jedzenia, spania czy spotkań kochanków, jego bywalcy zaś najczęściej uchwyleni są w pozycjach dalekich od oficjalnej pozy, jaką kazał przyjąć swoim „aktorom” Jeff Wall.

67 Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press: New Haven-London 2010, s. 12.

68 Zob. Michael Fried, dz. cyt., s. 13.

69 Cyt. za: Michael Fried, dz. cyt., s. 12.

Podobną dwuznaczność dostrzec można w *Shirin* Kiarostamiego, filmie w całości zmontowanym z ujęć kobiet, które zdają się siedzieć w kinie i oglądać ekranizację dwunastowiecznego perskiego poematu *Khosrow i Shirin*. Kamera ustawiona na wprost kobiet rejestruje przede wszystkim ich twarze, pozwalając widzowi obserwować wzruszenia znajdujące wyraz w mimice (fig. 28). Ale w istocie oglądamy przecież aktorki odgrywające swoje role, o czym zachodniemu widzowi w sposób wyrazisty przypomina obecność Juliette Binoche. Znając kulisy realizacji filmu, David Bordwell zauważa, że kobiety wcale nie oglądały filmu, ich zachowanie było jedynie reakcją na wskazówki reżysera, natomiast historia miłosna Khosrowa i Shirin, obecna jedynie w warstwie dźwiękowej, dodana została później, w końcowym montażu *Shirin*⁷⁰. Ujawnione fakty nie przeszkadzają jednak Bordwellowi w stwierdzeniu, że nie spodziewa się zobaczenia lepszego filmu przez pewien czas. O ile bowiem cykl *Movie Audience* wprowadzał dystans wobec doświadczenia kinowego, *Shirin* w osobliwy sposób znosi problem owego dystansu, reprezentując tym samym rozpoznane przez Frieda zaabsorbowanie przypisane kinu.

Shirin tematyzuje kino zarówno jako fizyczne miejsce, w którym znajdują się ciała odbiorców, jak i jako wewnętrzną przestrzeń emocji czy – jak ujął to Victor Burgin – „psychiczną przestrzeń podmiotu”⁷¹. Film Kiarostamiego odwraca zatem proponowane przez Walla rozumienie kina jako maszyny, wewnątrz której znajduje się widz, sugerując, że to kino jest w widzu. *Shirin* „wywołuje” z pamięci na przykład obraz Nany, głównej bohaterki *Życie swoim życiem* Jeana-Luca Godarda (*Vivre sa vie*, 1962), która ogląda w kinie *Męczeństwo Joanny d'Arc* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928) czy sam film Dreyera, który zmontowany jest niemalże z samych zbliżeń twarzy. Co więcej, film irańskiego reżysera przywołuje początki kina, a nawet jego prehistorię, w jego formalnej prostocie dostrzec można bowiem cechy wczesnych filmów opierających się na nieruchomej kamerze i długim ujęciu, natomiast w serii obrazów twarzy ożywianych przez rozmaite emocje – dalekie echo pokazów latarni magicznej. *Shirin* staje się tym samym hołdem złożonym kinu definiowanemu przez jego źródło-

70 David Bordwell formułuje swoje uwagi na podstawie dokumentu o powstawaniu *Shirin* dołączonego do wydania na płycie DVD. Zob. David Bordwell, *The Movie Looks Back at Us*, [w:] David Bordwell, Kristin Thompson, *Minding Movies: Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking*, The University of Chicago Press: Chicago 2011, s. 205.

71 Victor Burgin, *The Film Remembered*, Reaktion Books: London 2004, s. 10.

słów – przypomniany przez Giulianę Bruno grecki termin *kinema* oznaczający zarówno ruch (*motion*), jak i wzruszenie (*emotion*).

Rozdział 3

Miasto zainscenizowane

Spontaniczność i spektakl

Jednym z najbardziej atrakcyjnych tematów wczesnych filmów było życie miasta. Szybka urbanizacja sprawiła, że obecność miasta w dziewiętnastowiecznej kulturze – w literaturze, prasie, fotografii czy w końcu w filmie – jest czymś oczywistym. Przestrzeń miejska objawiła się nie tylko jako atrakcyjne tło wydarzeń czy nawet jako pierwszoplanowy bohater różnego rodzaju narracji, ale także jako pewien filtr postrzegania rzeczywistości, źródło nowej wrażliwości, która uprzywilejowała to, co prędkie, ulotne, przypadkowe, pozostające w nieustannym ruchu. W niniejszym rozdziale ulice miast chciałabym potraktować – zgodnie z sugestią Davida Greena – jako motyw, w którym odnaleźć można szczególną konwergencję formy i treści¹, motyw jednocześnie kształtowany przez media wizualne i wpływający na sposób myślenia o ich możliwościach i ograniczeniach, właściwościach i kierunkach rozwoju. Ponadto, w fotografii i filmach podejmujących ów motyw najpełniej chyba manifestuje się stosunek mediów wobec czasu, momentu, wydarzenia i przypadku, czyli problemów kluczowych dla temporalnej samoświadomości nowoczesności. O szczególnej wrażliwości mediów na motyw ulicy i jej rozmaitych „przedłużeniach” pisał Siegfried Kracauer:

Gdyby było potrzebne dodatkowe potwierdzenie pochodzenia filmu od fotografii i jego z nią pokrewieństwa, mogłoby go dostarczyć to właśnie specyficzne, wspólne dla obu mediów upodobanie. Ulica, którą już określiliśmy jako ośrodek przelotnych wrażeń, interesuje nas jako region, w którym to, co przypadkowe, przeważa nad tym, co opatrnościowe, i wydarzenia nieoczekiwane są prawie regułą².

1 Zob. David Green, *Marking Time: Photography, Time and Temporalities of the Image*, [w:] *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, red. David Green, Joanna Lowry, University of Brighton: Brighton, s. 12.

2 Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. Wanda Wertenstein, słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2008, s. 90.

Rzeczywiście, życie miejskie pojmowane jako suma momentalnych widoków, przelotnych wrażeń i przypadkowych spotkań jest atrakcyjnym tematem zarówno fotografii migawkowej, jak i filmu. Nie sposób jednak zignorować tendencji do porządkowania bodźców i nadawania im określonej struktury, która ujawnia się w *mise en scène* wczesnych filmów miejskich.

Punktem wyjścia dalszych rozważań chcę uczynić film, który wobec tezy Kracauera zajmuje pozycję ambiwalentną. *What Happened on Twenty-Third Street, New York City* to krótka, jednounciowa produkcja Thomasa Edisona, zrealizowana w 1901 roku, a więc u samych początków XX wieku. Jak sugeruje tytuł, film ten zaliczyć można do aktualności czy tak zwanych filmów lokalnych, stanowiących bardzo popularne „gatunki” wczesnego kina. Mary Ann Doane opisuje go w następujący sposób:

Ten jednounciowy film rozpoczyna się od prawie nieczytelnego kadru, który obejmuje różne aktywności na ulicy miasta i sąsiadującym z nią chodniku. Ludzie i dorożki poruszają się bez żadnego porządku, niektórzy rzucają okiem na kamerę lub potwierdzają, że zauważyli jej obecność; w tym momencie film przypomina „najczystsza” formę filmowych aktualności, w których kamera po prostu wymierzona jest w stronę ulicy i rejestruje to, co się dzieje³.

Warto jednak wspomnieć, że nowojorski film wyróżnia się bardzo staranną i przemyślaną kompozycją. Kamera ustawiona jest w pobliżu krawędzi szerokiego chodnika, co pozwala widzowi obserwować zarówno chodnik, po którym poruszają się przechodnie, jak i ruchliwą jezdnię, po której jeżdżą dorożki i tramwaje. Krawężnik dzielący dwie przestrzenie ruchu stanowi jednocześnie przekątną kadru, która dzieli obraz na dwie równe części (fig. 29). Zbudowana na przekątnej kompozycja kadru ewokuje dynamizm wielkomiejskiego życia, ale staje się też sposobem manipulacji spojrzeniem widza, który zmuszony jest dzielić swoją uwagę pomiędzy to, co dzieje się wśród przechadzających się ludzi oraz to, co dzieje się na ulicy. Dodać należy, że obiektyw kamery skierowany jest w głąb ulicy, zatem inscenizacyjnym wzorcem *What Happened on Twenty-Third*

³ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*, Harvard University Press: Cambridge 2002, s. 181.

Street, New York City jest *Wjazd pociągu na stację w La Ciotat* braci Lumière (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, 1895), wczesny przykład filmu z montażem wewnątrzkadrowym. Obserwacja ludzi oddalających się od kamery bądź zbliżających się do niej wymaga wyboru punktu odniesienia, świadomego kierowania uwagą w sytuacji nadmiaru bodźców. Tym samym film Edisona wykracza poza proste „ożywione fotografie”, stając się próbą przekazania – w zakresie środków wyrazu wczesnego, jednoujęciowego kina – poczucia dezorientacji w obliczu natłoku bodźców oferowanych przez wielkie miasta.

Na nowojorskiej ulicy znajduje się jednak postać, która swoim zachowaniem zdecydowanie przyciąga uwagę widza. Tuż przy lewym brzegu kadru zauważyć można chłopca, który stoi w pewnej odległości od kamery i wpatruje się w nią. Względna nieruchomość postaci stanowi kontrpunkt wobec ulicznego ruchu. To nietypowe zachowanie zdają się zauważać nawet niektórzy przechodnie. Jeden z nich podąża za wzrokiem młodego mężczyzny i również dostrzega kamerę filmową, co zmienia jego zachowanie. Można rzec, że *What Happened on Twenty-Third Street, New York City* jak w soczewce skupia niemal wszystkie postawy ludzi wobec kinematografu w przestrzeni miejskiej, jakie obserwować można także w innych wczesnych filmach – od upartych gapiów, którzy przystają, aby wpatrywać się w obiektyw aparatu, poprzez osoby, które szybko usuwają się z pola widzenia, aż do osób, które aparatu nie zauważają wcale... albo tylko udają. Nieruchoma postać mężczyzny wydaje się więc znacząca nie tylko dlatego, że stoi w ostrym kontraście wobec pozostałych przechodniów, ale również dlatego, że przypomina o obecności kamery. Tym bardziej zaskakujące wydaje się zachowanie pary nadchodzącej z oddali. Kobieta i mężczyzna zmierzają wprost na kamerę zupełnie jakby jej nie zauważali, a kiedy znajdują się w odległości kilku kroków, zwalniają. Nagły podmuch powietrza z kratki wentylacyjnej pod ich stopami unosi sukienkę kobiety, odsłaniając jej łydki (fig. 30). Wydarzenie to stanowi w istocie fabularne apogeum krótkiego filmu, anegdotę zapowiedzianą przez jego tytuł i obnażającą *voyeurystyczny* aspekt percepcji zarówno miejskiego przechodnia, jak i kinowego widza.

Umieszczając film Edisona w szerszym kontekście wizualnych przedstawień miasta dostrzec można jego szczególną pozycję. Z jednej strony zakorzeniony jest bowiem – jak wiele wczesnych, jednoujęciowych filmów nazywanych „ożywionymi fotografiami” – w dziewiętnastowiecznej fotografii, z drugiej zaś – wybiega w stronę kina

narracyjnego, któremu patronuje *Polewacz polany* braci Lumière (*L'Arroseur arrosé*, 1895). Ale o ile w filmie braci Lumière narracja osnuta jest wokół przemyślanej, choć prostej intrygi, w filmie Edisona znaczenie wyłania się z przypadkowości. Aby przyjrzeć się konsekwencjom tego zabiegu, warto powrócić do myśli Siegfrieda Kracauera:

Ulica w szerszym znaczeniu tego słowa jest nie tylko miejscem przelotnych wrażeń i przypadkowych spotkań, ale również sceną, na której strumień życia z całą pewnością musi dać znać o sobie. Znowu wspominamy głównie ulicę miejską z anonimowymi tłumami w nieustannym ruchu. Kalejdoskopowe widoki mieszają się tam z niezidentyfikowanymi kształtami i z fragmentami kompleksów wizualnych, wzajemnie się zamazując; widz nie może więc podążać śladem jakiegokolwiek sugestii podsunętej mu przez te obrazy. Widz nie rozróżnia jasno zarysowanych jednostek, zdążających do tego lub innego dającego się określić celu, lecz raczej dostrzega luźną masę szkicowych, nieokreślonych postaci⁴.

Przywoływana przez Kracauera nieokreśloność lub – jak nazywa to cytowana wcześniej Doane – nieczytelność kadru odnosi się do cech przestrzeni, którą rządzi nieustanny ruch, nieprzydający pierwszeństwa żadnemu z elementów. Można rzec, że w wymiarze temporalnym podobna nieokreśloność zapisana jest już w taśmie filmowej oraz w mechanizmie kinematografu, bowiem – jak pisze Gilles Deleuze – „kino jest systemem, który odtwarza ruch jako funkcję dowolnego momentu, to znaczy jako funkcję równooddalonych chwil, wybranych tak, by wywoływały wrażenie ciągłości⁵. W tym wymiarze wczesne kino zdaje się celebrować swój własny mechanizm, przenika je bowiem fascynacja ruchem jako takim, a „dowolny moment staje się właściwym tematem filmu”⁶.

Ale *What Happened on Twenty-Third Street, New York City* jednocześnie przyswaja strukturę temporalną ulicznego życia i zdradza ją. W filmie Edisona dostrzec można bowiem próbę uwewnętrznienia tendencji, które Andrzej Gwoździł opisał na przykładzie tak zwanych filmów lokalnych realizowanych na przełomie XIX i XX wieku

4 Siegfried Kracauer, dz. cyt., s. 101.

5 Gilles Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. Janusz Margański, słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2008, s. 13.

6 Zob. Mary Ann Doane, dz. cyt., s. 180.

w Niemczech. Analizując interakcje kamery i „aktorów”, badacz zauważa, że „inscenizowanie świata przed kamerą dokonuje się na oczach widzów w czasie rzeczywistym akcji za sprawą samego twórcy filmu”, natomiast „ukazując rzeczywistość *mise en scène*, omawiane filmy czynią to w taki sposób, że same stają się niezbywalnym elementem tej rzeczywistości, w niej bowiem konstytuują się – jako filmy właśnie”.⁷ Charakter „filmów lokalnych” związany był z kontekstem ich powstawania oraz wyświetlania. Rejestracja aktualnych wydarzeń, miejskich uroczystości czy po prostu zwykłego, codziennego życia toczącego się na ulicach miast podporządkowana była chęci zobaczenia „tego samego”, ale z innego punktu widzenia i na ekranie kina. „Aktorzy” tych filmów stawali się ich widzami, mogli zatem – jak pisze Gwóźdź – „zaspokoić ciekawość wynikającą z oglądania powtórzonego samego siebie”.⁸ Film Edisona zdradza inne pragnienia, ciąży bowiem ku kinu narracyjnemu, które nadaje sfilmowanej rzeczywistości większy stopień samodzielności. Ale chcąc ukrywać rzeczywistość *mise en scène*, nieustannie ją ujawnia.

Zarówno w filmowych aktualnościach, jak i w filmie Edisona rozpoznać można wspólną dla wczesnych filmów miejskich ambiwalencję objawiającą się w napięciu pomiędzy afirmacją przypadkowości a pragnieniem zawłaszczenia jej w obrazie, czyli zainscenizowania. Wydaje się, że źródeł tego napięcia szukać należy w fotografii, która stanowiła dla kina podstawowy punkt odniesienia. Mary Ann Doane pisze:

Wczesna fotografia może dążyć do przekształcenia dowolnego momentu w uprzywilejowany moment (proces ten więcej ma wspólnego z „rewelacją” niż z symbolizacją), ale tendencje, które zdominowały nowoczesność krążą wokół pragnienia niemożliwego – jak przedstawić to, co nieprzedstawialne (jak u Turnera) lub nieuchwytnie (światło dla impresjonistów), albo jak utrwalić to, co efemeryczne. Nieustanny konflikt pomiędzy znaczeniem a przypadkowością, który nawiedza starania fotografii i malarstwa w odniesieniu do reprezentacji czasu wydaje się zneutralizowany przez kamerę filmową, która zastępuje wybór i intencjonalność automatyczną inskrypcją trwania⁹.

7 Andrzej Gwóźdź, *Widzieć i być widzianym: techniki kulturowe wczesnego kina*, [w:] *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*, Oficyna Wydawnicza ATUT: Wrocław 2011, s. 55-56.

8 Tamże, s. 52.

9 Mary Ann Doane, dz. cyt., s. 183.

Ale wczesne filmy miejskie dowodzą, że automatyzm filmowej rejestracji ruchu albo – jak nazwał to Hermann Häfker – „samozapis ruchu”¹⁰ nie oddala całkowicie wspomnianego konfliktu, a raczej – może go tematyzować. *What Happened on Twenty-Third Street, New York City* ujawnia sposób, w jaki „dowolny moment” staje się zarazem momentem uprzywilejowanym. W film Edisona wpisany jest więc pewien paradoks, o którym Gilles Deleuze pisze:

A jednak wydaje się, że kino żywi się chwilami uprzywilejowanymi [...] Uprzywilejowane momenty u Eisensteina czy jakiegokolwiek innego twórcy to wciąż dowolne momenty; po prostu dowolny moment może być regularny lub niepowtarzalny, zwykły lub znaczący¹¹.

Co więcej, omawiany film przygotowuje widza na nadejście znaczącego momentu poprzez zaburzenie ciągłości ruchu. Spowolnienie kroku pary w osobliwy i znaczący sposób „wylacza” nadchodzące wydarzenie ze zwykłego życia ulicy, czyniąc z niego erotyczny spektakl, od którego uwagę odciąga jedynie nieruchoma postać chłopca wpatrującego się w kamerę nawet po wyjściu z przestrzeni kadru właściwych „bohaterów” filmu. Krótki film Edisona zawiera więc dwa dramatyczne ośrodki, w których dostrzec można – jak zauważa Jonathan Auerbach – dwa rywalizujące ze sobą sposoby przedstawienia i uprzedmiotowienia postaci¹². Pierwszy związany jest z postacią chłopca, który odwzajemnia natarczywe spojrzenie kamery filmowej, drugi – z kobietą, która staje się spektaklem tak dla obiektywu kamery, jak i dla oczu przechodniów. Warto dodać, że efekt spontaniczności i przypadkowości, do którego dąży zainscenizowana scena nieustannie kwestionowany jest przez przypadkową (prawdopodobnie) obecność chłopca. Niezainscenizowana rzeczywistość demaskuje więc próby zawłaszczenia jej w obrazie filmowym. *What Happened on Twenty-Third Street, New York City* staje się tym samym interesującym punktem wyjścia w refleksji nad fotograficznymi i filmowymi obrazami miasta, w których zapisany został stosunek wobec czasu i przemijania, przypadkowości i spektaklu, wydarzeń i obrazów.

10 Cyt. za: Andrzej Gwóźdź, dz. cyt., s. 51.

11 Gilles Deleuze, dz. cyt., s. 13-14.

12 Zob. Jonathan Auerbach, *Body Shots. Early Cinema's Incarnations*, University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London 2007, s. 57.

Miasta uwiecznione

W istotę miejskiego życia wpisana jest opozycja istotna dla refleksji nad stosunkiem mediów wobec czasu, zmiany i ruchu. Struktura miasta, czyli to, co względnie trwałe i niezmiennie, w wyrazisty sposób kontrastuje z ruchem ulicznym, strumieniem przechodniów, rowerzystów, dorożek czy samochodów. Jednym z ważnych elementów przyjętych w obrazach miasta strategii widzenia, a także interesującym tropem w myśleniu o stosunku fotografii miejskiej wobec czasu wydaje się zatem (nie)obecność ludzi tworzących żywą tkankę miasta. Wczesna fotografia zdecydowanie uprzywilejowywała to, co nieruchome i trwałe. Preferencje te związane były zarówno z ograniczeniami technicznymi fotografii, jak i z szerszym kontekstem kulturowym. Dominująca we wczesnej fotografii strategia panoptyczna, wywodząca się z tradycji malarskich panoram, polegała między innymi na przyjęciu możliwie najlepszego punktu widzenia, aby ukazać miasto w spójnym pejzażu¹³. Marianna Michałowska podpowiada, że dobrym przykładem tej strategii jest monumentalna *Panorama San Francisco* (1877) Eadwearda Muybridge'a, seria trzynastu fotografii wykonanych z najwyższej w owym czasie wieży w mieście. Panoptyczne dążenie do ogarnięcia wzrokiem całego miasta wiąże się zatem z dystansem wobec życia toczącego się na jego ulicach. Rzeczywiście, San Francisco oglądane z góry objawia się przede wszystkim jako morze budynków, którego kres wyznaczają dopiero rysujące się na horyzoncie wzgórza i ocean. Ale nawet najbliższe ulice, te, których nie zastawiają budynki, pozbawione są ludzi, tak jakby miasto zostało z nich „oczyszczone”, by wyeliminować wszelkie przypadkowe elementy miejskiego pejzażu. W tym spójnym obrazie pojawiają się jednak pęknięcia – tuż obok najokazalszych posiadłości odnaleźć można puste miejsce, które prawdopodobnie jest lub wkrótce stanie się placem budowy. Wrażenie obcowania z obrazem „miasta skończonego” ustępuje świadomości, że miasto nigdy nie jest skończone, że nawet to, co względnie trwałe i – wydawałoby się – niezmiennie, podlega ciągłym zmianom. W tym kontekście temporalnym horyzontem wykonanej przez Muybridge'a panoramy San Francisco staje się refotografia Marka Kletta z 1990 roku. Wykonana z tego samego punktu i również

¹³ Zob. Marianna Michałowska, *Fotografia i miasto – dyskurs spojrzenia*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Universitas: Kraków 2010, s. 413-416.

złożona z trzynastu części panorama pokazuje, jak niewiele budynków przetrwało minione sto lat.

Monumentalna panorama San Francisco naprowadza odbiorcę na jeden z najważniejszych tropów dziewiętnastowiecznej fotografii miejskiej, dokumentującej głębokie przemiany, jakie zachodziły w rozwijających się, modernizowanych miastach. Dążenie do uchwycenia w kadrze całych budynków, detali architektonicznych bądź ulic, przede wszystkim zaś – dążenie do ukazania miasta bez przechodniów narzucało pewien dystans wobec życia. Dotyczy to w szczególności fotograficznych dokumentacji dokonywanych pod auspicjami oficjalnych instytucji, na przykład działalności Mission Héliographique, czyli powołanej w połowie XIX wieku grupy fotografującej stan architektonicznego dziedzictwa Francji, bądź Charles'a Marville'a, oficjalnego fotografa Paryża pracującego na zlecenie barona Georges'a Haussmanna, inicjatora wielkiej przebudowy miasta prowadzonej w latach 1852-1870. Parafrazując słowa Rolanda Barthes'a, o starych ulicach i budynkach uchwyconych na zdjęciach Marville'a stwierdzić można: „Już nie istnieją i wkrótce zostaną zburzone”. Gest nakierowania obiektywu aparatu na skazane na wyburzenie budynki był jednocześnie gestem ocalenia oraz gestem destrukcji, ponieważ — jak pisze Shelley Rice — „ręka, która wycelowała aparat, wycelowała też palec śmierci”¹⁴. Archiwum Marville'a, zawierające nie tylko zdjęcia starego Paryża, ale także zdjęcia ruin, placów budowy oraz powstających bulwarów, pozwala zestawić ze sobą „przed” i „po”, ukazuje stan przejściowy, wyraża zarówno potrzebę zmian, jak i potrzebę pamiętania, nakierowane jest jednocześnie na przeszłość i przyszłość.

Odpowiedzią na tę złożoną relację wobec czasu jest jednak statyczność, która wyraża się zarówno w kompozycji fotografii Marville'a – we frontalnych bądź centralnych ujęciach elementów architektonicznych i ulic, jak i w wyglądzie miasta, które zwykle jest opustoszałe, pozbawione przechodniów i dorożek¹⁵. Nawet kiedy obiektyw aparatu Marville'a skierowany jest na ludzi, na przykład na pracowników układających bruk na paryskich bulwarach, fotografie nie ukazują ich przy pracy, ale jako nieruchome figury, jako modele pozujące przed obiektywem (fig. 31-32). Podkreślić należy, że strategia Marville'a wynikała nie tylko z technologicznych ograniczeń ówczesnej fotografii,

14 Shelley Rice, *Parisian Views*, MIT Press: Cambridge, London 1997, s. 86.

15 Zob. Scott McQuire, *The Media City: Media, Architecture and Urban Space*, Sage Publications: London 2008, s. 43.

ale przede wszystkim ze świadomego wyboru. Fotograf dążył bowiem do maksymalnej czytelności fotografii, które już w zamierzeniu miały stanowić dokument historii miasta. Tradycyjna technika umożliwiała uzyskanie zdjęć lepszej jakości i z większą ilością detali, ale w wyrazisty sposób dystansowała się wobec potoku zdarzeń konstytuujących życie miejskie. Scott McQuire pisze:

Uprzywilejowanie miejskiej „struktury” ponad „funkcjami” wprowadza uderzający kontrast wobec entuzjazmu, jaki wyrażali Kracauer i Benjamin w odniesieniu do aparatu jako idealnego narzędzia zapisu efemerycznych spotkań, które Baudelaire umieścił w samym sercu życia nowoczesnego miasta¹⁶.

Głęboką sprzeczność w fotografiach ulic Marville'a dostrzega Shelley Rice: „Pomimo nacisku na kanały cyrkulacji, fotografie uparcie odmawiają poruszenia się”¹⁷. Owa „odmowa” wskazuje jednak nie tylko na statyczność wpisaną w samą strukturę fotografii, ale również na oczekiwania, z jakimi badaczka przystępuje do ich lektury. Rice domaga się bowiem „ożywienia” obrazów Paryża, czyniąc z nich kadry wyobrazonego filmu, czego dowodem są słowa otwierające rozdział poświęcony dziełu Marville'a: „Wejdz w Rue Daubenton. Jedna klatka w filmie o paryskim życiu miejskim [...] wyprodukowana około 1865 roku przez Charles'a Marville'a”¹⁸.

Rzeczywiście, fotografie Marville'a ewokują pewną „filmowość”, której źródeł szukać można w powtarzalności i wariacyjności jego archiwum (choć seryjność jest przecież cechą wspólną dokumentacji dokonywanych pod auspicjami oficjalnych instytucji). Rice dostrzega w tych działaniach eksplorację temporalnych możliwości fotografii oraz zapowiedź tendencji, które w końcu powołały do życia nie tylko obrazy ruchu, ale i ruchome obrazy:

Seryjne fotografie posągów i budynków Hippolyte'a Bayarda, kinematograficzne zbliżenia i szczegółowe widoki katedr Henri Le Secq'a, powtórzenia tych samych obrazowych struktur w fotografiach paryskich ulic Charles'a Marville'a – wszystko to świadczy o szczególnym zainteresowaniu czasem i percepcją, które miało dopie-

16 Tamże, s. 44.

17 Shelley Rice, dz. cyt., s. 89.

18 Tamże, s. 85.

ro rozkwitnąć w chronofotografii Étienne'a-Jules'a Mareya, w seryjnym malarstwie Claude'a Moneta i w filozofii Henri Bergsona¹⁹.

Scott McQuire zauważa z kolei, że na statycznych fotografiach ruch zastąpiła multiplikacja obrazów funkcjonujących jako elementy większego zbioru, który nadaje im znaczenie i kształtuje ich lekturę²⁰. W pewnym sensie zatem pamięć odbiorcy tworzy z fotografii Marville'a film o Paryżu, a przestrzenne i czasowe przeskoki motywowane są logiką filmowego montażu bądź ruchu rejestrowanego w tak zwanych *phantom ride*, czyli wczesnych filmach kręconych z pojazdu przemierzającego ulice miasta.

Wyraźne echo stosowanego przez Marville'a obrazowania odnaleźć można w fotografiach z cyklu *Sanctuary* Gregory'ego Creadsona (2009), które wykonane zostały na terenie Cinecittà, słynnego włoskiego studia filmowego (fig. 33). Sam fotograf pisał o swoim dziele w następujący sposób: „Jak w większości moich prac, tak i w tej przyglądam się niewyraźnym granicom pomiędzy rzeczywistością a fikcją, naturą a sztucznością, pięknem a rozpadem”²¹. Wspomniane przeciwieństwa splatają się w świecie znajdującym się przed obiektywem aparatu. Fotografie wykonane zostały w „Hollywood nad Tybrem” i ukazują materialne podstawy światów wykreowanych w setkach filmów, wskazując tym samym na coś, co jednocześnie jest i nie jest realne. Jako scenografie, czyli sztuczne przestrzenie stworzone, aby udawać starożytny Rzym albo Jerozolimę z początków naszej ery, funkcjonują jako wehikuly czasu. Wobec fikcyjnego statusu fotografowanej przestrzeni przyjmuje Creadson dwie strategie, których zasadniczym wyróżnikiem jest sposób kadrowania. Niektóre fotografie cyklu *Sanctuary* skomponowane są w sposób, który uprawdopodobnia przestrzeń, stwarzając pozory spójnej całości²². Inne obrazy Creadsona eksplorują nieciągłość i prowizoryczność przestrzeni Cinecittà, ukazują połączenia elementów z różnych epok i miejsc geograficznych, nieprawdopodobne zderzenia różnych stylów architektonicznych. Amerykański fotograf przygląda się także temu, co znajduje się za fasadami – rusztowaniom,

19 Tamże, s. 6.

20 Zob. Scott McQuire, dz. cyt., s. 44.

21 Zob. Gregory Creadson, *Sanctuary*, Gagosian Gallery, New York (September 23, 2010 – October 30, 2010). <http://www.gagosian.com/exhibitions/september-23-2010--gregory-creadson> [data dostępu: 2.06.2014].

22 Strategia ta przywołuje na myśl cykl *Dioramas* Hiroshiego Sugimoto, który eliminując ramy muzealnych dioram, nadał im status świata realnego. Por. rozdział 4.

które stanowią ważny element pejzażu filmowego studia i które czasami również bywają wykorzystywane jako filmowa scenografia. Szkielety rusztowań przywołują bowiem na myśl sceny otwierające film *Najpiękniejsza* (*Bellissima*, 1951) Luchino Viscontiego, autotematyczną opowieść o dwóch stronach przemysłu filmowego, o jego potędze i zepsuciu, zasugerowanych przez obnażenie fasadowości i sztuczności architektury włoskiego Cinecittà.

Opustoszałe przestrzenie uchwycone na fotografiach Crewdsona wydają się funkcjonować w kilku wymiarach temporalnych jednocześnie – jako dawne plany zdjęciowe, jako światy przedstawione zrealizowanych w Cinecittà filmów, ale także jako przestrzenie pamięci o pewnej epoce kina. Ostatnią z wymienionych propozycji odczytania *Sanctuary* odnieść można do tytułu cyklu. Świątynia jest przecież miejscem przechowywania cennych relikwii, które otacza nimb świętości. Cinecittà Anno Domini 2009 to puste, wyludnione cmentarzysko pełne zaniedbanych scenografii i rozpadających się fasad, które tylko przypominają o dawnej świetności tego miejsca. Patrząc na fotografię z tego punktu widzenia nie sposób nie myśleć o filmie *Wywiad* (*Intervista*, 1987) Federico Felliniego poświęconego temu samemu miejscu oraz ludziom, którzy je ożywiali. W tym wymiarze cykl *Sanctuary* wchodzi w dialog z fotografią powołaną na świadka „upadku” czy „śmierci” dawnych kin, na przykład z cyklami *Theatres* Hiroshiego Sugimoto, *Silver Screens: The Decline and Transformation of the American Movie Theater* Michaela Putnama czy polskim wydawnictwem *Tu było kino – album o końcu małych kin*. Co ciekawe, wiele zdjęć ukazujących to, co dzieje się z dawnymi kinami przypomina zdjęcia ulic Paryża w dobie Haussmanizacji – fotografia przyjmuje tutaj funkcję dokumentacyjną, zapisuje wygląd, położenie i stan budynków, które nieuchronnie skazane są na wyburzenie bądź radykalną przebudowę. Przed obiektywem aparatu budynki kin stają się nośnikami kulturowej pamięci.

Jak już sygnalizowałam, poetyka zdjęć Crewdsona również nawiązuje do wczesnych fotografii miejskich i architektonicznych, których funkcją była dokumentacja zabytków oraz modernizowanych ulic i bulwarów. Statyczna kompozycja i frontalne ujęcia służą stworzeniu obrazów pozwalających na uchwycenie relacji przestrzennych w miejskim pejzażu, obrazów, które w sposób czytelny prezentują wygląd budynków, ulic i placów. Temu celowi podporządkowana jest także czarno-biała tonacja fotografii.

Próżno jednak szukać w *Sanctuary* ostrych kontrastów czerni i bieli, Crewdson porusza się raczej po palecie szarości, umożliwiającej precyzyjne odwzorowanie architektonicznych detali czy faktury powierzchni. Ale źródła obrazowania w *Sanctuary* sięgają jeszcze głębiej – do renesansowego malarstwa, po którym fotografie odziedziczyły zbieżną perspektywę, symetrię oraz tendencję do wprowadzania dodatkowych ram w postaci drzwi, bram czy architektonicznych łuków. Cechy te reprezentują dążenia do estetyzacji obrazu. Inscenizacja głębinowa staje się pretekstem do wprowadzenia perspektywy powietrznej bądź poetyckiej gry pomiędzy światłem i mrokiem. Już na poziomie wspomnianych powyżej odniesień *Sanctuary* objawia się jako dzieło autotematyczne, podejmujące problem fotografii w potrzasku pomiędzy dążeniem do wiernej rejestracji rzeczywistości i dążeniem do artystycznej kreacji, pomiędzy funkcją dokumentalną i naukową a funkcją estetyczną. Można w tym kontekście przywołać słowa Petera Galassiego, który przekonywał: „Fotografia nie była bękartem pozostawionym przez naukę na progu sztuki, ale prawowitym dzieckiem zachodniej tradycji malarskiej”²³. Ale o ile cykl *Sanctuary* koresponduje z malarstwem renesansowym, a przede wszystkim z typową dla niego precyzyjnie wyznaczoną perspektywą czy dążeniem do symetrii, wskazane przez Galassiego głębokie pokrewieństwo pomiędzy fotografią a malarstwem wyrażać się miało w nawiązaniach do innej tradycji: tej, która dążyła do uczynienia odbiorców obrazu „uczestnikami przygodnych doświadczeń codziennego życia”²⁴. Tak sprecyzowane źródła fotografii umieszczają ją w samym centrum temporalnych rozterek, które określają nowoczesną wrażliwość.

Ulice życia, życie ulicy

W połowie XIX wieku wydarzeniowa i efemeryczna natura życia objawiła się jako wyzwanie, jakie świat stawiał artyście. W eseju *Malarz życia nowoczesnego*, tak często interpretowanym jako najpełniejsza manifestacja nowoczesnej wrażliwości, Charles Baudelaire zauważał, że „szybki ruch życia, codzienna metamorfoza zjawisk

23 Cyt. za: Geoffrey Batchen, *Identity*, [w:] Tegoż, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, MIT Press: Cambridge 1999, s. 15.

24 Tamże.

żąda od niego [artysty – przyp. N.G.] równej szybkości wykonania”²⁵. Trudno oprzeć się wrażeniu, że aż do 1895 roku medium w najdoskonalszy sposób spełniającym żądania świata mogła być fotografia, choć sam Baudelaire dobitnie dał wyraz swojej niechęci wobec jej ekspansji i artystycznych pretensji w szkicach krytycznych z *Salonu 1859*²⁶. Lauren S. Weingarden dowodzi jednak, że relacje pomiędzy myślą estetyczną Baudelaire'a a fotografią są znacznie bardziej skomplikowane niż mogłoby to wynikać z lektury *Salonu 1859*. Aby przyjrzeć im się bliżej, badaczka sięga do eseju *Malarz życia nowoczesnego*, o którym pisze w następujący sposób:

W istocie, można nawet stwierdzić, że esej był produktem urbanizacji, kwitnącego handlu i technologii fotograficznej. Pod tym względem fotograficzny Paryż jest zarówno zwierciadłem, jak i pamięciowym symbolem pracy w toku – całego pejzażu miejskiego. Uchwycenie stanu przejściowości czyni fotograficzne archiwum analogicznym wobec efemerycznych zjawisk, jakie Guys oddawał w wykonanych tużem i akwarelami szkicach²⁷.

Weingarden odnosi się oczywiście do wielkiej przebudowy Paryża dokumentowanej przez Charles'a Marville'a. Fotograficzny projekt Marville'a odpowiadał służebnej roli, jaką Baudelaire przyznawał fotografii ratującej „od zapomnienia chylące się do upadku ruiny, książki, sztychy i rękopisy trawione przez czas, cenne przedmioty, których kształt zaniknie, a które proszą o miejsce w archiwach naszej pamięci”²⁸.

Medium zdolnym do postulowanej przez Baudelaire'a szybkości wykonania stała się natomiast przede wszystkim fotografia migawkowa, która afirmowała niezaaranżowany ruch dorożek i przechodniów, swobodną, niedbałą kompozycję czy nawet pewne niedoskonałości techniczne. Fotografowie sięgający po technikę migawkową szukali wartości estetycznych właśnie w przypadkowości tego, co uchwycone na zdjęciu, w nieprzewidywalności i przygodności rejestrowanych wydarzeń. Za przykład niech po-

25 Charles Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, [w:] Tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. Joanna Guze, słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2000, s. 312.

26 Zob. Charles Baudelaire, *Salon 1859*, [w:] Tegoż, *Rozmaitości...*

27 Laura S. Weingarden, *Reflections on Baudelaire's Paris: Photography, Modernity and Memory*, [w:] *Writing and Seeing. Essays on Word and Image*, red. R.C. Homem, M. de Fátima Lambert, Rodopi: Amsterdam 2006, s. 146.

28 Charles Baudelaire, *Salon 1859...*, s. 247.

służy fotografia *Fall or Death of a Horse* Charles'a Nègre'a, fotografa współczesnego Marville'owi i również pracującego na zamówienie, choć w większym stopniu zainteresowanego życiem ulicy (fig. 34). Stereoskopowe fotografie datowane na drugą połowę lat pięćdziesiątych XIX wieku przedstawiają, jak sugeruje tytuł, upadek konia na bulwarze. Philip Prodger zauważa:

Fall or Death of a Horse jest wczesnym przykładem tego, co niektórzy komentatorzy opisywali jako estetykę zdjęcia migawkowego. W to określenie wpisana jest idea, że jest coś wyjątkowego w sposobie, w jaki świat wygląda przez obiektyw aparatu o błyskawicznej migawce²⁹.

Zarówno niedbała kompozycja, wymuszona zapewne pośpiechem, z jakim fotograf rejestrował nieoczekiwaną scenę, jak i sam temat fotografii zdradzają zainteresowanie dynamicznym życiem ulicy. Nègre zasłynął jako fotograf scen ulicznych, których bohaterami byli gałganiarze, uliczni handlarze, muzykanci czy – jak w przypadku *Fall or Death of a Horse* – po prostu przypadkowi ludzie. Ale można wskazać jeszcze jeden element stanowiący o wyjątkowości tego, jak „świat wygląda przez obiektyw aparatu o błyskawicznej migawce”. Jest nim emocjonalna bliskość wobec tego, co przedstawione na fotografii, w której najpełniej chyba objawia się paradoksalna natura fotografii, medium odwzorowującego rzeczywistość w sposób obiektywny i medium subiektywnego spojrzenia.

Z chwilą pojawienia się na ulicach miast fotografia migawkowa w pełni objawiła swoje możliwości. Preferując to, co efemeryczne, momentalne, przypadkowe, zdawała się doskonale odpowiadać poglądom wyrażonym przez Charles'a Baudelaire'a, który w cytowanym już esej *Malarz życia nowoczesnego* pisał: „Przyjemność oglądania terażniejszości nie zależy tylko od piękna, które ją stroi, ale również od jej cechy zasadniczej – że jest terażniejszością”³⁰. Uznanie tego, co terażniejsze za niezbywalny element piękna stanowiło podstawę nowej estetyki. Ale Baudelaire pisał, że na piękno składają się dwa elementy: „Nowoczesność jest przemijająca, ulotna, przypadkowa, to połowa

29 Phillip Prodger, *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, Oxford University Press: New York 2003, s. 46.

30 Charles Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego...*, s. 309.

sztuki; druga połowa jest wieczna i niezmienna³¹. Przewaga tego pierwszego elementu wiąże się z ryzykiem, że władzę przejmą „[...] zbuntowane szczegóły, wszystkie żądające sprawiedliwości z furią tłumu zakochanego w równości absolutnej”³². Trudno oprzeć się wrażeniu, że Baudelaire wnikliwie opisał ambiwalencję fotografii, a może nawet przeczuł wątpliwości związane z fotografią migawkową, która wprawdzie potrafiła uchwycić najszybszy ruch, ale ryzykowała defamularyzacją obrazu świata, rozmyciem znaczenia, potokiem przypadkowych szczegółów. Ale celebrując dowolny, technicznie „wyprodukowany” moment, fotografia migawkowa nie tylko zakwestionowała tradycyjne zasady kompozycyjne czy kanony piękna, ale także stanęła w samym sercu sprzeczności, jakie wyłoniły się wraz z ambiwalentnym stosunkiem wobec czasu. Wszakże w swoich rozważaniach Baudelaire nie dąży do rozgraniczenia tego, co przemijające i tego, co wieczne, wyraża raczej pragnienie, by „wieczne odsłonić w przemijającym”³³.

Wydaje się, że podobna dwoistość wybrzmiewa w ujęciu fotografii zaproponowanym przez Thierry'ego de Duve:

Fotografia jest zazwyczaj postrzegana na jeden z dwóch sposobów: jako wydarzenie (*event*), ale wydarzenie mające dziwny wygląd, zamrożoną postać, która przekazuje bardzo niewiele, o ile w ogóle cokolwiek, z płynności wydarzeń rzeczywistego życia; bądź jako obraz (*picture*), jako autonomiczne przedstawienie, które można oprawić i powiesić na ścianie, ale które w osobliwy sposób przestaje odnosić się do konkretnego wydarzenia, z którego zostało „odrysowane”³⁴.

Za typowe dla fotografii-obrazów uznał de Duve zdjęcia o długich ekspozycjach; za typowe dla fotografii-wydarzeń – zdjęcia migawkowe. Ale belgijski teoretyk sztuki podkreśla, że granice pomiędzy nimi są w istocie trudne do uchwycenia, a wspomniane wymiary współistnieją w naszym postrzeganiu fotografii, konstytuując ją samą jako paradoks. Ta cecha fotografii dostrzegalna jest w jednym z pierwszych zdjęć miasta, czyli w wykonanym przez Louisa Daguerre'a widoku na Boulevard du Temple (1838).

31 Tamże, s. 320.

32 Tamże, s. 323.

33 Tamże, s. 319.

34 Thierry de Duve, *Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox*, [w:] *The Cinematic*, red. David Company, Whitechapel: London 2007, s. 52.

Oto na wczesnej fotografii, która – wedle logiki panoramicznego spojrzenia – ukazuje paryski bulwar z wysokiego punktu widzenia, sponad poziomu ulicy pojawia się dość wyraźna sylwetka człowieka (fig. 35). Opiera on nogę o stanowisko ulicznego pucybuta, zatem jego nieruchomość – warunek zaistnienia na fotografii, która wymagała długiego naświetlania – jest wynikiem prozaicznej czynności czyszczenia butów, nie zaś rozmyślnego pozowania. Tę zaskakującą obecność interpretować można jako zwycięstwo elementu przypadkowego, który znalazł swoje medium w fotografii migawkowej. Shelley Rice zauważa ponadto, że Boulevard du Temple przypomina o tym, że fotografia nie jest zapisem stanu rzeczy, ale wydarzeniem przemienionym w przedmiot materialny³⁵. Warto zatem zauważyć, że trudny do ujarzmienia, nieprzewidywalny „potok życia” dał o sobie znać już na najwcześniejszych fotografiach, choć dopiero wraz z rozwojem techniki migawkowej punkt ciężkości przeniósł się z „ulic życia” na „życie ulicy”, z tego, co stałe na to, co ulotne i momentalne.

Interesujące spojrzenie na tę zmianę odnaleźć można w kinie. Mam tutaj na myśli początkowe sekwencje z awangardowego dokumentu *Berlin: symfonia wielkiego miasta* w reżyserii Waltera Ruttmanna (1927), który nawiązuje wyraźny dialog z fotograficzną tradycją. Otóż po dynamicznym wjeździe pociągu do miasta, od którego rozpoczyna się film, następuje seria statycznych ujęć przypominających dziewiętnastowieczne fotografie. Skupienie uwagi na architekturze, czyli na tym, co się nie porusza sprawia trudność z rozstrzygnięciem, czy mamy do czynienia ze sfilmowanymi fotografiami, czy z filmowymi ujęciami. Ponadto, kolejność, w jakiej zmontowane są poszczególne „widoki” Berlina wydaje się znacząca. Motywuje ją nie tylko proces „budzenia się” miasta do życia, sygnalizowany przez ujęcie z zegarem wskazującym godzinę piątą, ale także proces rozwoju fotograficznych reprezentacji miasta wiodący od fotografii wykonanych z wysokiego punktu widzenia, ukazujących panoramę miasta, poprzez fotografie architektonicznych detali, aż po fotografie pustych ulic, takich jakie wypełniają archiwum Marville'a. W tym kontekście wyraźna staje się pozycja Marville'a jako fotografa, który porzucał pozycję panoptycznego obserwatora i wykonywał zdjęcia z poziomu ulicy, zbliżając się tym samym do pozycji przechodnia, którą można opisać za pomocą figury *flâneura*. Omawianą sekwencję filmu Ruttmanna zamykają ujęcia

35 Zob. Shelley Rice, dz. cyt., s. 6.

budzących się do życia ulica, co wydaje się odzwierciedleniem szerszych tendencji, które przenikały dziewiętnastowieczną fotografię, doprowadzając w końcu do wyłonienia się kina, medium zdolnego nadażyć za nieustannym, ciągłym ruchem ulicznym (fig. 36-38). David Green pisze: „Niepokój miejskich ulic odnajduje swoją bezpośrednią analogię w niepokoju ruchu filmu, w ciągłości pracy kamery i nagłych zmianach przestrzennych będących funkcją montażu”³⁶. Ostatnia ze wspomnianych przez Greena możliwości definiuje próby portretowania miasta podejmowane w trzeciej dekadzie XX wieku. Reprezentatywnymi przykładami mogą być filmy *Berlin: symfonia wielkiego miasta* Waltera Ruttmanna, *Człowiek z kamerą* (*Człowiek s kinoapparatom*, reż. Dżiga Wiertow, 1929) i *Ludzie w niedzielę* (*Menschen am Sonntag*, reż. Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, 1930), które łączy nie tylko zainteresowanie miejską przestrzenią i możliwościami filmowego montażu, ale również dystans wobec kina głównego nurtu wyrażający się w nawiązanie dialogu z fotograficzną spuścizną ruchomych obrazów i fascynacją nieruchomym obrazem.

Zainscenizowane spojrzenia

W ostatnim podrozdziale proponuję powrócić na chwilę do omawianego na początku filmu Thomasa Edisona, aby zaakcentować potrzebę refleksji nad relacją pomiędzy przedmiotem a podmiotem obserwacji, czyli nad problemem spojrzenia, które nierozzerwalnie związane jest z obrazami miasta. Podążanie za spojrzeniami zarejestrowanych na filmie przechodniów odsłoniło spontaniczny charakter filmu, natomiast dostrzeżenie upartego ignorowania kamery (czyli odmowy spojrzeń) przez głównych „bohaterów” ujawniło tendencję odwrotną. Ponadto, jak zauważa Mary Ann Doane: „Prawdopodobnie to nie przypadek, że znaczenie, które wyłania się z chaosu szczegółów życia ulicy wiąże się z erotyzacją, domaga się *voyeurystycznego* spojrzenia [...]”³⁷. Zapewne nieprzypadkowo również obiektem tego spojrzenia jest kobieta, której ciało staje się spektaklem zarówno dla pozostałych „aktorów” tego krótkiego filmu, jak i dla

36 David Green, dz. cyt., s. 12.

37 Mary Ann Doane, dz. cyt., s. 181.

widza filmowego³⁸. Omawiane dotychczas obrazy miasta powstawały w wyniku spojrzeń, które koncentrowały się na różnych aspektach miejskiej przestrzeni – na spójnym pejzażu miasta, architektonicznych strukturach i szczegółach, ruchu ulicznym czy – w końcu – ludziach. Marianna Michałowska zauważa, że szczególne znaczenie ma w tym kontekście „zarówno kontekst modelu kulturowego, jak też aktualny etap rozwoju technologicznego”³⁹. Innymi słowy, obrazy miasta powstają jako wypadkowa przypisywanych im celów i związków z innymi obrazami oraz technicznych możliwości fotografii czy filmu, takich jak czas ekspozycji czy wielkość aparatów i kamer. Warto zauważyć również, że zmediatyzowane spojrzenia wiążą się z różnymi konfiguracjami temporalnymi: ciągłością spojrzenia panoramicznego, fragmentarycznością archiwum modernizowanego miasta, przypadkowością spojrzenia *flâneura*, który akceptuje nietrwałość obserwowanych zdarzeń czy też uporczywością spojrzenia *voyeura*, które „jest swoistą zachętą – co najmniej ukrytą, a często jawną – do tego, by to, co się dzieje, działo się nadal”⁴⁰.

Przypisywanie fotografii skłonności do przedstawiania tego, co przypadkowe, efemeryczne i zmienne wydaje się zatem zawężeniem wspomnianych możliwości i uprzywilejowaniem jednego z powyższych spojrzeń. Wyrazem takiego myślenia była przede wszystkim teoria Siegfrieda Kracauera, który w motywie ulicy widział najczystsza formę „potoku życia”. O swoistych preferencjach mediów badacz pisał:

Po pierwsze, fotografia ma wyraźne upodobanie do nieinscenizowanej rzeczywistości. Zdjęcia, które uderzają nas jako specyficznie fotograficzne, zostały wykonane przede wszystkim w celu ukazania autentycznej natury – natury, jaka istnieje niezależnie od nas⁴¹.

Do kolejnych preferencji należało to, co przypadkowe, nieograniczone i nieoznaczone, a odwrót od sformułowanych powyżej zasad pojmowany był jako zaprzepaszczenie moż-

38 W tym kontekście trzeba też wspomnieć, że film Edisona – oglądany z perspektywy minionych stu lat – ewokuje pamięć kulturową. Uniesienie sukienki przez podmuch powietrza z krat wentylacyjnych przywołuje oczywiście na myśl ikonę kina – Marilyn Monroe w filmie *Słomiany wdowiec* (*The Seven Year Itch*, reż. Billy Wilder, 1955).

39 Marianna Michałowska, dz. Cyt., s. 413.

40 Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Karakter: Kraków 2009, s. 19-20.

41 Siegfried Kracauer, dz. cyt., s. 45.

liwości medium. Kulminacją tak ujętego sposobu definiowania fotografii były lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte, kiedy rozkwitła teoretyczna i krytyczna myśl André Bazina i Siegfrieda Kracauera, projektująca cechy przypisywane fotografii na film. Kolejna dekada przyniosła jednak zwrot w relacjach pomiędzy mediami, a zmiana ta zaznaczyła się przede wszystkim w fotografii inscenizowanej, którą cechuje odwrót od spontaniczności oraz zapożyczenie technik *mise en scène* właściwych kinu. Reprezentantem tej tendencji jest Jeff Wall, który od przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku uprawia fotografię określaną jako „filmowa” czy też „kinematograficzna” (*cinematographic photography*). Kanadyjski artysta definiuje kinematograficzność swoich fotografii w kategoriach produkcji, która obejmuje stworzenie planu zdjęciowego bądź znalezienie odpowiednich plenerów, zatrudnienie nieprofesjonalnych aktorów, przeprowadzenie prób, a następnie przystąpienie do zdjęć⁴².

Aby zrekonstruować złożoną sieć relacji pomiędzy mediami proponuję przyjrzeć się pracy *Mimic* (1982), jednej z najwcześniejszych kinematograficznych fotografii Walla, wykonanej poza atelier artysty, w przestrzeni miejskiej. Obraz przedstawia parę przechodniów, kobietę i mężczyznę, którzy mijają na ulicy Azjatę. Biały mężczyzna odwraca się nieznacznie w stronę nieznanego i wykonuje rasistowski gest – przykładą palec do kącika oka i rozciąga je, imitując dalekowschodnie rysy twarzy przechodnia. Tytuł fotografii w oczywisty sposób odnosi się zatem do jej tematu, czyli zaobserwowanej na ulicy sceny, która ujawnia istniejące w społeczeństwie napięcia i podziały. Choć fotografia przypomina zdjęcie uliczne, chwytające „na gorąco” fragment dynamicznego życia miejskiego, uważna analiza prowadzi do odrzucenia tej hipotezy. Przede wszystkim nieprawdopodobna wydaje się precyzja, z jaką fotograf uchwycił ukradkowy, drobny gest. Kolejnymi elementami demaskującymi wrażenie spontaniczności są techniczna doskonałość zdjęcia, ostrość oraz punkt, z którego wykonana została fotografia. *Mimic* przywołuje zatem konwencje fotografii ulicznej, aby następnie zdemaskować się jako zdjęcie inscenizowane, bliższe scenie filmowej niż rzeczywistości. Wstrzymane w pół kroku postaci nie zważają na obiektyw aparatu, choć w chwili wyzwolenia migawki

42 Zob. Jeff Wall, *Frames of Reference*, „Artforum” 2003 (September), vol. 42. <http://www.americansuburbx.com/2008/01/theory-frames-of-reference-jeff-wall.html> [data dostępu: 2.06.2014].

musiał on znajdować się bardzo blisko fotografowanych osób. David Company komentuje fotografię Walla w następujący sposób:

[...] trójka ludzi zachowuje się tak, jakby fotograf wraz z masywnym sprzętem fotograficznym nie znajdował się tuż przed nimi. Zignorowanie frontalnej obecności kamery jest standardem w narracyjnym kinie głównego nurtu, które odziedziczyło „czwartą ścianę” po realistycznym teatrze⁴³.

Punkt widzenia odpowiada zatem miejscu, jakie stwarza dla odbiorcy kamera filmowa w kinie stylu zerowego. W tym wymiarze fotografia Walla podąża drogą wyznaczoną przez filmy takie jak opisywany na początku rozdziału *What Happened on Twenty-Third Street, New York City*, w którym konwencja „czwartej ściany” służyła stworzeniu wrażenia „podglądania” rzeczywistości przy jednoczesnym ustanowieniu najlepszego punktu widzenia. Warto dodać, że impulsem do stworzenia *Mimic* było prawdziwe wydarzenie, które fotograf zaobserwował na ulicy i przechował w pamięci, aby odtworzyć je później przed obiektywem aparatu za pomocą kinowych środków wyrazu.

W tym kontekście warto przywołać słynną fotografię *The Critic* (1943) Arthura Felliga, nowojorskiego fotografa znanego szerzej pod pseudonimem Weegee. *The Critic* przypomina zdjęcie Walla nie tylko pod względem tematu, ale i kompozycji – oto w bliżej nieokreślonej przestrzeni miejskiej spotykają się trzy kobiety uchwycone w planie amerykańskim. Dwie z nich, znajdujące się naprzeciwko fotografa i patrzące prosto w obiektyw, ubrane są w białe futra, na głowach noszą tiary i obwieszane są biżuterią. Trzecia, uchwycona z profilu, należy do zdecydowanie uboższej warstwy społeczeństwa, na co wskazuje jej niedbały strój i skromne nakrycie głowy. Ich spotkanie, tuż przed premierą w Metropolitan Opera, posłużyło fotografowi jako pretekst do ukazania rozwarstwienia nowojorskiego społeczeństwa⁴⁴. Tę interpretację fotografii uprawomoc-

43 David Company, *Photography and Cinema*, Reaktion Books: London 2008, s. 137-138.

44 Fotografia opublikowana została w magazynie „Life” jako jeden z elementów fotoreportażu z obchodów sześćdziesiątej rocznicy powstania Metropolitan Opera. Podpis pod zdjęciem głosił: „Modni ludzie uginali się pod ciężarem klejnotów. Najbardziej obwieszane biżuterią były panie George W. Kavanaugh i Lady Decies, których wejście widz obserwował z niesmakiem”. Komentarz wydaje się tym ostrzejszy, że zdjęcie zostało wykonane w roku, kiedy – w związku z trudnościami wojennymi – Stany Zjednoczone zaczęły racjonować mięso. Zob. *The Metropolitan Opens with Russian Opera*, „Life” Dec 6, 1943, s. 38. books.google.pl/books?id=OFUEAAAAMBAJ&printsec=frontcover [data dostępu: 2.06.2014].

niąją spojrzenia zamożnych kobiet. Po pierwsze, zdają się one zupełnie ignorować stojącą z boku kobietę. Tematem fotografii staje się zatem nie tylko społeczna nierówność, ale także obojętność. Po drugie, kobiety patrzące wprost w obiektyw aparatu wiedzą, że są przedmiotem obserwacji, mogą zatem kreować swój wizerunek, a jednak pewnie i dumnie kroczą przed siebie, niczego nie zauważając na swojej drodze. Ich samoświadomość wzmacnia przekonanie o spontaniczności, a więc i prawdziwości fotografii. W fotografii Weegee'ego dostrzec można również rezultat śmiałego spojrzenia na rzeczywistość, którego celem jest obnażenie rządzących nią reguł. Wizualnym odpowiednikiem tego dążenia jest zastosowanie silnej lampy błyskowej, która kreuje płaski, dwuwymiarowy obraz o silnych kontrastach pomiędzy czernią a bielą. Strategia ta przywodzi na myśl tabloidową poetykę, o której Joseph B. Entin pisze:

Zaprojektowane dla niecierpliwego oka czytelnika tabloidów, zdjęcia Weegee'ego czynią z miejskiej kultury spektakl, sensacjonalizując go poprzez podkreślenie zbrodni i komedii, teatralnej atrakcyjności, jak również groteskowej wulgarności⁴⁵.

Weegee był kronikarzem nowojorskiego półświatka, fotografem-myśliwym, który wychodził po zmroku na ulice miasta w poszukiwaniu sensacyjnego tematu⁴⁶. Równie często fotografował ludzi świadomych jego obecności, co nieświadomych – pochłonięte zabawą dzieci, całujące się pary, pijanych bywalców barów czy publiczność kinową. Jego twórczość przenika zainteresowanie problemem patrzenia, czyli procesem, w którym przyswajamy świat w obrazie. Fascynacja wizualnością pozwoliła Weegee'emu inscenizować nie tyle świat przed obiektywem aparatu, co miejsce odbiorcy jego fotografii, który spoglądał na Nowy Jork oczami gapia, *voyeura* bądź widza filmowego.

Fotografia nie tylko kreuje, ale także zapożycza spojrzenia, czego przykładem może być zdjęcie innego fotografa, który – podobnie jak Weegee – nierozzerwalnie zwią-

45 Joseph B. Entin, *Sensational Modernism: Experimental Fiction and Photography in Thirties America*, The University of North Carolina Press: Chapel Hill 2007, s. 54.

46 W 1945 roku Weegee wydał książkę *Nagie miasto*, zbiór fotografii dedykowanych mieszkańcom Nowego Jorku. Rok później prawa do tytułu odkupił Mark Hellinger, producent filmowy. *Nagie miasto* w reżyserii Julesa Dassina, film z 1948 roku, jest zatem przynajmniej częściowo inspirowany twórczością Weegee'ego. Warto dodać, że opublikowane w formie książkowej fotografie opatrzone były komentarzami tworzącymi pewien rodzaj narracji. Film Dassina natomiast w interesujący sposób łączył poetykę kina *noir* i formułę paradokumentalną.

zany był z miastem, które portretował. Mam tutaj na myśli Roberta Doisneau i jego *Po-
całunek przed ratuszem* (1950), który jest ikoną paryskiej fotografii ulicznej. Wytwarza-
jąc napięcie pomiędzy bezruchem całującej się pary a sugestią ruchu pozostałych posta-
ci, które umykają z pola ostrości aparatu, fotografia imituje sposób, w jaki percypuje
świat spacerowicz. Charles Baudelaire w następujący sposób opisywał postawę nowo-
czesnego przechodnia:

Wielka rozkosz dla prawdziwego *flâneura* i rozmiłowanego obserwatora: zamiesz-
kać w mnogości, falowaniu, ruchu, w tym, co umyka, co jest nieskończone. Być
poza domem, a przecież czuć się wszędzie u siebie; widzieć świat, być w środku
świata i w ukryciu zarazem, takie są drobne przyjemności tych umysłów niezależ-
nych, namiętnych, bezstronnych, które słowo tylko nieudolnie potrafi scharaktery-
zować⁴⁷.

Fotograf ucieleśnia figurę paryskiego *flâneura*, którego wzrok swobodnie wędruje po
powierzchni rzeczy, na chwilę jedynie zatrzymując się, aby z ruchliwego tłumu wy-
chwycić obraz pary zakochanych.

W tym kontekście podkreślić należy, że zarówno Weegee, jak i Doisneau insce-
nizowali niektóre ze swoich fotografii, a inscenizację tę pojmować można nie tylko jako
metodę pracy, ale przede wszystkim – jako pewien sposób kreowania spojrzenia. Jednak
dopiero Jeff Wall uczynił z inscenizacji strategię artystyczną, ale, jak zauważył Hans
Belting:

Zmiana ta mogła jednak nastąpić dopiero wtedy, gdy fotografia poświęciła swój
medialny status i sama siebie zakwestionowała jako medium, aby móc rozpocząć
nową karierę. Zmieniła przy tym cechę, która oddzielała ją była od innych sztuk⁴⁸.

Można zaryzykować tezę, że to, co Belting nazywa wyzwoleniem obrazów fotograficz-
nych „spod władzy konwencjonalnych reguł medium” dokonało się pod wpływem kina.
Wall rozpoczął swoją karierę w latach siedemdziesiątych XX wieku, które stanowią

⁴⁷ Charles Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego...*, dz. cyt., s. 20.

⁴⁸ Hans Belting, *Antropologia obrazu*, przeł. Mariusz Bryl, Universtas: Kraków, s. 276.

apogeum kina krytycznego, świadomego ideologicznego uwikłania klasycznej narracji. Twórczość takich reżyserów jak Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub i Danièle Huillet czy Rainer Werner Fassbinder, przywoływanych zresztą przez Walla jako źródło inspiracji, uwrażliwia widzów na kwestię konwencjonalności obrazów i technik narracyjnych oraz problem relacji pomiędzy obrazem a odbiorcą.

Choć Jeff Wall tylko raz podjął próbę wykorzystania w swojej pracy ruchomego obrazu (pracę *Eviction Struggle* uzupełniała instalacja wideo), kino nieustannie znajduje się w orbicie jego twórczości i inspiruje ją. Jak już sygnalizowałam we wstępie, sam fotograf przekonany jest o tym, że współczesne obrazy, a przede wszystkim fotografie, nie mogą uwolnić się od wpływu kina i zawierają w sobie ślady kadrów filmowych. Dzieje związków fotografii i filmu zataczają więc koło. Zanim bowiem kino stało się podstawowym punktem odniesienia, najpierw samo czerpało z innych mediów, przede wszystkim z fotografii. W cytowanym już artykule *Frames of Reference* Jeff Wall przywołuje *Trzeci sens* Rolanda Barthes'a, artykuł który – przez analizę fotogramów – uświadamia, że filmy zrobione są z fotografii. Jednocześnie kanadyjski fotograf przyznaje, że interesuje go otwartość filmu, jego niezwykła „chłonność” i zdolność do łączenia odmiennych, czasami nawet sprzecznych poetyk. Wall zauważa, że kino cechuje „stylistyczne i techniczne niezdecydowanie, brak wyboru pomiędzy faktualnością a sztucznością, balansowanie jedynie w cieniu wyboru”⁴⁹. Słowa te wydają się odnosić do sprzeczności tkwiących u samych początków kina i uwidocznionych na przykład w nowojorskim filmie Edisona, który patronował podjętym w niniejszym rozdziale rozważaniom.

Film i fotografia, tworzące uniwersum obrazów technicznych, nie są jednak jedynymi formami, z których czerpie Jeff Wall. Twórczość Kanadyjczyka wydaje się w równym stopniu wypływać z kina, co z tradycji malarstwa olejnego. Takie usytuowanie prac Walla jest równocześnie wskazaniem miejsca, jakie w historii wytwarzanych przez człowieka obrazów zajmuje fotografia. Sam Wall, chętnie komentujący zarówno własne prace, jak i przemiany współczesnej kultury audiowizualnej, w następujący sposób ujmuje zależność pomiędzy trzema sztukami:

⁴⁹ Jeff Wall, dz. cyt.

Fotografia, kino i malarstwo są ze sobą ściśle powiązane od chwili pojawienia się sztuk nowszych, estetyczne kryteria każdej z nich pozostają bowiem pod wpływem dwóch pozostałych, można wręcz mówić o jednym zestawie kryteriów dla tych trzech form artystycznych⁵⁰.

Historycy sztuki, krytycy i kuratorzy wystaw podkreślają, że Wall często komponuje swoje fotografie na wzór znanych obrazów. *Destroyed Room* (1978) przywodzi na myśl *Śmierć Sardanapala* Eugène'a Delacroix, *Picture For Women* (1979) inspirowane jest płótnem *Bar w Folies-Bergère* Édouarda Maneta, natomiast *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* (1993) już w tytule zawiera wskazówkę sugerującą pokrewieństwo z japońskimi drzeworytami. Tradycja malarstwa wydaje się istotna również w kontekście pracy *Mimic*. Interpretatorzy przywołują zwykle obraz *Paryska ulica w deszczu* Gustave'a Caillebotte'a, który przedstawia parę przechodniów mijających na ulicy nieznanego mężczyznę. Ale w *Mimic* dostrzec można również echo innego dzieła francuskiego malarza – fotografia z niebywałą precyzją cytuje bowiem przestrzeń obrazu *House Painters*, a linie perspektywiczne wyznaczone przez ulicę, chodnik i dachy budynków są niemalże identyczne, jak te namalowane pędzlem Caillebotte'a. Tytuł *Mimic* może zatem odnosić się zarówno do gestu wykonanego przez białego mężczyznę, jak i do samego medium fotografii, która imituje styl fotografii ulicznej, kompozycję obrazów Caillebotte'a oraz filmowy punkt widzenia. Jeff Wall natomiast objawia się jako fotograf-erudyta, który konstruuje swoje obrazy jak palimpsesty. Zapisana jest nie tylko historia ich własnego medium, ale i obrazów pokrewnych, współtworzących wizualne archiwum ludzkości.

50 Tamże.

Rozdział 4

Fotofilmowe pejzaże czasu

Uchwycić moment

Spośród wszystkich filmów wyświetlanych podczas pierwszego pokazu kinematografu *Śniadanie dziecka* jest chyba najlepszym świadectwem głębokiego pokrewieństwa pomiędzy fotografią a filmem. Frontalna pozycja filmowanej rodziny i staranna kompozycja kadru ustanawiają konwencje „ożywionego portretu”, który jednocześnie przywołuje fotografię i przełamuje jej nieruchomość, w najdoskonalszy sposób realizując pragnienie uchwycenia bliskich osób w ruchu. W kontekście przywołanych w drugim rozdziale komentarzy dotyczących historycznego wydarzenia w Grand Café, które skupiały się właśnie na zdolności kina do przedstawienia ludzi w ruchu, szczególnie intrygująca wydaje się anegdota dotycząca reakcji Georges'a Mélièsa na ten wczesny film rodzinny. Otóż przyszły filmowiec szczególną uwagę miał zwrócić nie na ludzi, ale na drobny szczegół, który z łatwością mógłby umknąć współczesnemu widzowi: naturalny, subtelny ruch liści w tle. Komentując słowa Mélièsa, Dai Vaughan sugeruje, że uczestnicy pierwszych seansów filmowych „byli zaskoczeni nie tyle fenomenem ruchomych fotografii, o które wynalazcy tak długo się starali, co raczej możliwością ukazywania spontaniczności, do jakiej nie był zdolny teatr”¹. O ile bowiem ruch człowieka był przedstawiany wcześniej w sztuce teatralnej, nieujarzmiony, nieprzewidywalny świat natury nigdy dotąd nie został uchwycony z taką precyzją i siłą. Spostrzeżenia Vaughana korespondują z relacjami z innego wczesnego pokazu ruchomych obrazów – uroczystej prezentacji Vitascope'u, która odbyła się 3 kwietnia 1896 roku w nowojorskiej Koster & Bial's Music Hall. Spośród sześciu prezentowanych filmów największe wrażenie wywarło na publiczności *Wzburzone morze w Dover* (*Rough Sea at Dover*, Birt Acres, 1895). Sprowadzony z Wielkiej Brytanii film był jedynym, który nie został zrealizowany przez Thomasa Edisona, a zatem nie ukazywał tańca, sportu czy innych form ruchu

¹ Dai Vaughan, *Let There Be Lumière*, [w:] Tegoż, *For Documentary: Twelve Essays*, The University of California Press: Berkeley, Los Angeles 1999, s. 5.

ludzkiego ciała, ale nieprzewidywalny i niepodlegający woli operatora ruch przyrody. Krytycy pisali, że „była to najbliższa kopia natury, jaką dzieło człowieka kiedykolwiek osiągnęło” oraz że „był to najlepszy z pokazywanych widoków i musiał być powtarzany kilka razy”².

Zdolność filmu do przedstawiania nieprzewidywalnego ruchu przyrody najlepiej realizuje się w cyklu wczesnych filmów morskich, które z uwagi na techniczne możliwości pierwszych kamer filmowych realizowane były początkowo w Europie³. W popularnym *Wzburzonym morzu w Dover* zarejestrowane zostały gwałtowne fale zmierzające w stronę kamery i rozbijające się o betonowe molo. Scena ta ukazuje nieujarzmione siły przyrody i pozbawiona jest obecności człowieka, co odróżnia ją od filmów francuskich, w których morze stawało się tłem ludzkiej aktywności – kąpieli, zabaw i morskich wypraw. W *Morzu (La Mer, Louis Lumière, 1895)* kilka osób skacze do wody z niewielkiego mola. Ich nieustanny ruch – z mola do morza i z powrotem na molo, aby jeszcze raz wskoczyć do morza – tworzy silny refren wizualny, sprawiając wrażenie, że film nie ma początku ani końca. Tłem tej zabawy jest oczywiście naturalny ruch fal, które również nadają filmowi pewien wyczuwalny rytm. Drugi film morski nakręcony przez braci Lumière znany jest pod tytułem *Łódź wypływająca z portu (Barque sortant du port, 1895)* i ukazuje łódkę unoszoną przez niewysokie, aczkolwiek silne fale (fig. 39). Nieprzewidywalne morze ujarzmiane jest zatem przez człowieka, ale kiedy łódź wypływa poza przestrzeń osłoniętą bezpieczną przystanią, siedzące w niej osoby zmuszone są do zwiększenia swoich wysiłków, aby utrzymać kurs. Dai Vaughan pisze:

[...] odpowiadając na wyzwanie spontanicznego momentu, sami zostają zintegrowani w jego spontaniczność. Nieprzewidywalność nie tylko wyłania się z tła, aby zająć większą część kadru, ale także przeciąga na swoją stronę protagonistów⁴.

2 Zob. Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press: Berkeley, Los Angeles 1991, s. 63. Charles Musser, *A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, red. Wanda Strauven, Amsterdam University Press: Amsterdam 2006, s. 167.

3 Amerykańską odpowiedź na sukces *Rough Sea at Dover* był film *Surf at Long Branch*, nakręcony przez wytwórnię Edisona w październiku 1896 roku i inicjujący serię filmowych widoków morskich fal (*surf scenes*) w Stanach Zjednoczonych. Zob. Charles Musser, *A Cinema of Contemplation...*, s. 171.

4 Dai Vaughan, dz. cyt., s. 5.

Komentarz Vaughana sugeruje, że w filmie braci Lumière spotykają się dwie postawy wobec przypadkowości, natomiast sposób, w jaki film przywołuje tę ambiwalencję wyróżnia go spośród setek wczesnych filmów.

W istocie każdy z przywołanych powyżej filmów morskich zasługuje na uwagę, pełnić może bowiem rolę przewodnika po rozmaitych wymiarach temporalnych wczesnego kina. *Morze* chyba w najbardziej oczywisty sposób przypomina o relacji pomiędzy dwiema koncepcjami czasu, które ścierają się w okresie wyłaniania się filmu jako paradygmatycznego medium ruchomych obrazów. Techniczne podstawy kinematografu odwoływały się oczywiście do koncepcji czasu liniowego i nieodwracalnego, który reprezentuje rolka taśmy filmowej. Ale poetyka wczesnych filmów przywoływała również temporalność wcześniejszych zabawek optycznych, na przykład zoopraksiskopu Eadwarda Muybridge'a, którego konstrukcja opierała się na fenakistiskopie Josepha Plateau z początku lat trzydziestych XIX wieku. Podstawą projekcji były dyski o krawędziach pokrytych rysunkami różnych faz ruchu ludzi i zwierząt. Chociaż to August Lumière miał stwierdzić, iż kinematograf jest wynalazkiem bez przyszłości, takim wynalazkiem okazał się ostatecznie skonstruowany w 1879 roku zoopraksiskop. Można pokusić się o stwierdzenie, że brak perspektyw zapisany był już w samej formule widowiska, czyli w krótkich sekwencjach obrazów tworzących pętlę. Chociaż fotografia seryjna Muybridge'a opierała się na liniowej koncepcji czasu, stwarzając w ten sposób techniczne podstawy dla kinematografu, podejmowane przez eksperymentatora próby „ożywienia” fotografii zasadniczo różniły się od późniejszych dokonań braci Lumière. Dlatego Friedrich Tietjen nazywa zoopraksiskop falstartem w protokinowych reprezentacjach ruchu i zauważa, że sprzedając dyski przystosowane do fenakistiskopu, Muybridge odwoływał się do „form rozrywki obecnej w domach burżuazji już od ponad pół wieku”⁵. Zarówno urządzenie Muybridge'a, jak i tachyskop Ottomara Anschütza, również prezentowany na World's Columbian Exhibition w Chicago w 1893 roku, były raczej powrotem do tradycji XIX-wiecznych zabawek optycznych niż krokiem w kierunku kina.

5 Friedrich Tietjen, *Loop and Life: A False Start into Protocinematic Photographic Representations of Movement*, „History of Photography” 2011, vol. 35, issue 1, s. 15. www.dx.doi.org/10.1080/03087298.2010.496210 [data dostępu: 2.06.2014].

Trzeba jednak pamiętać, że podczas wczesnych pokazów ten sam film był wyświetlany kilkakrotnie, a więc – *de facto* jako pętla. Operatorzy uwzględniali te okoliczności, wpisując w strukturę wczesnych filmów pewnego rodzaju ramę, która w płynny sposób łączyła początek z końcem, co zauważyć można już w pierwszym filmie braci Lumière. Pierwsza wersja *Wyjścia robotników z fabryki* rozpoczynała się otwarciem bramy i kończyła jej zamknięciem, stwarzając wrażenie ciągłości podczas wielokrotnego wyświetlania⁶. Dzieje powstawania „pierwszego filmu”, a przede wszystkim różnych jego wersji, wyraźnie pokazują, jak złożona i ambiwalentna była postawa filmowców wobec czasu rzeczywistego oraz czasu filmu. Wraz z fascynacją rejestracyjnymi możliwościami kamery filmowej pojawiła się bowiem potrzeba strukturyzacji rzeczywistości, która jednocześnie intensyfikuje i niszczy wrażenie spontaniczności, nieprzewidywalności oraz przypadkowości filmowanych wydarzeń. Zależność filmu od tradycji zabawek optycznych i związanej z nią temporalności jeszcze silniejsza wydaje się w *Morzu*. Ten plenerowy film ożywia bowiem fascynacja ruchem ludzkiego ciała, który zainscenizowany został wprawdzie jako beztraska, dziecięca zabawa, ale przyjmuje formę pętli przywołującej pokazy zoopraksiskopu.

Jak sugeruje Vaughan, dwuznaczny stosunek do tego, co przypadkowe wpisany został również w *Łódź wypływającą z portu*. Nieustające napięcie pomiędzy nieposkromionym morzem a zorganizowanym wysiłkiem człowieka przywołuje przeciwstawne dążenia, tkwiące u podstaw samego kina czy – szerzej – zintensyfikowanego doświadczenia czasu, jakie stało się udziałem ludzi żyjących w końcu XIX wieku. Mary Ann Doane zauważa, że w okresie tym przygodność postrzegana była zarówno jako pokusa, jak i jako zagrożenie, a złożoność ta wynikała z ambiwalentnych postaw wobec industrializacji, rozwoju szybkich środków transportu i narastającej wciąż presji czasu⁷. W interpretacji Vaughana film braci Lumière reprezentuje „inwazję spontaniczności”, która nie miała precedensu w dziejach sztuki, ale która objawiła się jako szczególny rodzaj obietnicy. O *Łodzi wypływającej w morze* pisze Vaughan w następujący sposób:

6 Zob. Tadeusz Lubelski, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Historia kina. Tom 1. Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas: Kraków 2009.

7 Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press: Cambridge, London 2002, s. 13.

Przetrwała jako przypomnienie momentu postawienia pytania o spontanizację, które nie objawiło się jeszcze jako problem nierozwiązywalny: kiedy kino wydawało się wolne, nie tylko od właściwych skojarzeń, ale też od zagrożenia wchłonięcia go przez znaczenia spoza niego samego. W tym tkwi sekret jej piękna. Obietnica kina pozostaje bez skazy, ponieważ jest obietnicą, która nie może zostać dotrzymana: obietnicą, której każde spełnienie będzie zarazem jej zdradą⁸.

Wspomniany moment wiary w możliwość pochwylenia nieprzewidywalnego, ulotnego obrazu, który – jak pisał Vaughan – „rozpoczyna się bez celu i kończy się bez rezultatu”⁹, zinterpretować można jako kulminację pragnień, które wcześniej powoływały do życia fotografię. Owa wolność kina wydaje się bowiem ściśle związana z chwilą, w której poprzez fotografię widzimy rzeczywistość i którą Maria Anna Potocka określa jako moment symbolicznej niewinności medium:

Fotografia, reprezentując między innymi realność, w jej imieniu domaga się spojżenia oczyszczonego. [...] Na początku „skała staje się skałą” i przestaje być symbolem niezłomności, siły, granicy dążeń¹⁰.

To samo napisać można o sfilmowanym przez braci Lumière morzu: na początku „woda staje się wodą” i przestaje być symbolem czasu, przemijania, zmienności.

W tym wymiarze kino objawia się przede wszystkim jako spadkobierca fotografii migawkowej, która dążąc do uchwycenia tego, co tu i teraz, tego, co jednostkowe, przypadkowe, ulotne, chciała nie tylko odeprzeć zagrożenie wchłonięcia jej przez znaczenia zewnętrzne, ale także – jak sugeruje Hollis Frampton – oczyścić się z temporalności¹¹. Choć pomiędzy otwarciem a zamknięciem migawki zawsze upływa określony, nawet najkrótszy, odcinek czasu, fotografia migawkowa domaga się założenia, że jest jakością wyzbytą jakiegokolwiek temporalnego zróżnicowania. Fotografia pracowała na taką opinię niemal od początków swojego powstania, co można postrzegać jako pochodną bardziej ogólnych procesów zachodniej kultury – kultu prędkości, mechanizacji,

8 Dai Vaughan, dz. cyt., s. 8.

9 Tamże.

10 Maria Anna Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Aletheia: Warszawa 2010, s. 32.

11 Hollis Frampton, *Eadweard Muybridge: Fragments of a Tesseract*, [w:] Tegoż, *Circles of Confusion, Film. Photography. Video. Texts 1968-1980*, Visual Studies Workshop Press, Rochester 1972, s. 75.

industrializacji czy racjonalizacji czasu. Nurt fotografii migawkowej przenikał bowiem całą dziewiętnastowieczną fotografię, choć – jak zauważa Philip Prodger – nie był spójnym kierunkiem artystycznym, nie miał swojego manifestu, czasopisma czy skonsolidowanej grupy zwolenników¹². U jego podstaw tkwiło praktyczne dążenie do usprawnienia procesu fotograficznego. Eksperymenty i prace nad zwiększeniem czułości materiałów chemicznych, stworzeniem optymalnej aparatury optycznej oraz skonstruowaniem szybkiej, mechanicznej migawki prowadzili, niezależnie od siebie, różni fotografowie, artyści i konstruktorzy. Postępy w tej dziedzinie nie tylko usprawniły pracę portrecistów i zwiększyły wygodę fotografujących się ludzi, ale także poszerzyły zakres przedmiotów i zjawisk możliwych do sfotografowania, a z czasem – odkryły istnienie świata nieuchwytnego gołym okiem, niezbadanego, fascynującego, zaskakującego. Choć sama nazwa nurtu sugeruje, iż pierwszorzędną kwestią jest czas otwarcia migawki, próba precyzyjnego określenia, czym w istocie jest fotografia migawkowa, napotyka na pewne trudności. Czas naświetlania okazał się bowiem wartością względną, podlegającą historycznym zmianom i w symptomatyczny sposób związaną z cywilizacyjnym przyspieszeniem. Philip Prodger zauważa więc, że „choć termin rzekomo odnosi się do czasu, w którym dokonuje się ekspozycja, nie uznawano za zasadne stosowania go do fotografii przedmiotów nieruchomych lub nieożywionych”¹³. Fotografia migawkowa związana jest zatem z pewnym typem wydarzeń, a właściwym jej żywiołem jest to wszystko, co znajduje się w ruchu, co nie zostało upozowane, co ma w sobie element przypadkowości i spontaniczności. Najlepszych tematów w tak zakreślonych ramach dostarczała natura w postaci falującego morza oraz zmieniającego się nieba.

Fascynacja, jaką wzbudzał uchwycony na filmie ruch liści albo rozpryskujących się fal była rezultatem spotęgowania możliwości fotografii migawkowej powołanej do tego, by rejestrować to, co efemeryczne, przypadkowe, zmienne. Filmy morskie z kolei można rozpatrywać w kontekście fotograficznego pejzażu morskiego, jaki pół wieku wcześniej był specjalnością Gustave'a Le Gray'a (fig. 40)¹⁴, a także w kontekście długiej

12 Phillip Prodger, *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, Oxford University Press: New York 2003, s. 25.

13 Phillip Prodger, dz. cyt., s. 50.

14 Warto dodać, że chmury, morskie fale i jachty uchwycone na zdjęciach Gustave'a Le Gray'a budziły ambiwalentne uczucia. Z jednej strony, zdjęcia spotykały się z pochwałami za nowatorstwo i techniczną sprawność; z drugiej zaś – z oporem i nieufnością wobec nowego, zaskakującego wyglądu świata. Jeden z krytyków piszących w 1857 roku określił fotografie migawkowe Le Gray'a jako „całkowicie

tradycji pejzażu marynistycznego, która w XIX wieku pozostawała pod silnym wpływem wyrażonych przez Johna Ruskina wątpliwości: „Nie mogę uchwycić fali ani zda-gerotypować jej”¹⁵. Słowa te pochodzą z pierwszego tomu traktatu o malarstwie wydanego w 1843 roku, a zatem w pierwszych latach istnienia fotografii, która rzeczywiście nie mogła wówczas zarejestrować morskich fal. Ale pragnienie uchwycenia nietrwałego, szybko umykającego obrazu wyrażali wcześniej malarze, tacy jak John Constable. Angielski pejzażysta zasłynął z pracy w plenerze i szkicowania z natury, a do jego ulubionych motywów należały widoki morza i nieba. Constable obsesyjnie powracał również do tematu chmur, dołączając do swoich szkiców precyzyjne opisy warunków atmosferycznych oraz informacje o dacie i godzinie. Jego akwarela *Study of Clouds at Hampstead* (1830), jedna z wielu przedstawiających zachmurzone niebo, jest wprawką w pospiesznym odwzorowywaniu zjawisk przyrody (fig. 41), ale Geoffrey Batchen dostrzega w niej coś więcej:

Jest to w istocie obraz czasu jako takiego, podjęta przez Constable'a próba zatrzymania czasu, uczynienia go widzialnym. [...] W stopniu nieznanym wcześniejszym pokoleniom malarzy, Constable zainteresowany jest przedstawieniem rzeczywistości natychmiastowego i momentalnego doświadczenia postrzeżeniowego¹⁶.

Badacz zalicza tym samym Constable'a do grona protofotografów poszukujących sposobu, aby zatrzymać i zapisać nieustannie zmieniający się wygląd świata¹⁷. Ich pragnienia zmaterializowały się w pełni dopiero w drugiej połowie XIX wieku, kiedy fotografia

nieprawdziwe zdjęcia, które zyskują powszechną pochwałę za prawdziwość”. Cyt. za: Phillip Prodger, dz. cyt., s. 26.

15 Cyt. za: Ernst Hans Gombrich, *Moment and Movement in Art*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1964, vol. 27, s. 297. <http://www.jstor.org/stable/750521> [data dostępu: 2.06.2014].

16 Geoffrey Batchen, *Desiring Production*, [w:] Tegoż, *Each Wild Idea. Writing. Photography. History*, The MIT Press: Massachusetts 2000, s. 13.

17 Geoffrey Batchen nazywa protofotografami artystów, pisarzy i myślicieli, którzy wyrażali pragnienie fotografowania jeszcze przed 1839 rokiem, czyli oficjalnym ogłoszeniem nowego wynalazku we Francji. Autor zauważa, iż pod względem technicznym – w zakresie wiedzy chemicznej i optycznej – fotografia była możliwa już w latach 20. XVIII wieku. Aby jednak zaistniała faktycznie, do głosu musiało dojść pragnienie fotografowania jako regularny dyskurs, który wyraźnie zaznaczył się dopiero około 1790 roku. Odpowiadając na pytanie, dlaczego nie doszło do tego wcześniej, Batchen wskazuje na epistemologiczny kryzys znoszący radykalny rozdział pomiędzy podmiotem a przedmiotem percepcji. Fotografia stała się aparatem widzenia odpowiednim dla sprzecznych dążeń, aparatem, który był jednocześnie aktywny i pasywny, należał do natury i kultury, ukazywał rzeczywistość i jej reprezentację. Zob. Geoffrey Batchen, dz. cyt.

migawkowa rzeczywistość okazała się zdolna do „uchwycenia fali”. Szkice angielskiego malarza znajdują nawet bezpośrednią kontynuację w twórczości Eadwearda Muybridge'a, który pod koniec lat sześćdziesiątych XIX wieku wykonywał fotograficzne studia nieba i chmur (fig. 42)¹⁸.

Obrazy (bez)ruchu

Filmowcy dzielili fascynację szybko umykającym momentem z fotografiami i profotografiami, artystami i pisarzami, naukowcami i konstruktorami, którzy poszukiwali sposobu uchwycenia chwilowych wrażeń. Wspólnota tych dążeń pozwala umieścić kategorię momentu w samym centrum temporalnych rozterek nowoczesności rozumianej jako pewna formacja kulturowa, której istotnym rysem jest właśnie zaabsorbowanie problemami czasu i historii. Leo Charney sugeruje, że kluczowe znaczenie miały w tym kontekście przemiany dokonujące się po 1870 roku, które „wywołały zmysłową aurę nadmiaru bodźców, rozproszenia, silnych odczuć”¹⁹. Choć badacz nie pisze o tym wprost, warto przypomnieć, że to właśnie w latach siedemdziesiątych XIX wieku Eadward Muybridge rozpoczął eksperymenty fotograficzne, które przyobiekły koncept momentu w formę zdjęcia migawkowego. Pozwalając zobaczyć nieznaną dotąd obraz rzeczywistości, fotografia zajęła ważne miejsce w debatach na temat (nie)możliwości postrzegania momentu, granic ludzkiej percepcji oraz sposobu działania kinematografu, który Jean Epstein nazwał „tajemniczym mechanizmem zmierzającym do osądzenia fałszywej dokładności słynnego twierdzenia Zenona dotyczącego strzały”²⁰. Fotografia migawkowa wyłoniła zatem nie tylko problemy natury estetycznej, o których mowa była w pierwszym rozdziale niniejszej rozprawy, ale również psy-

18 Fotografie te stanowiły pełnoprawny, samodzielny cykl zdjęć, ale służyły także jako zbiór gotowych, prawidłowo naświetlonych elementów do fotomontażu krajobrazów, które zwykle miały prześwietlone, płaskie niebo. Do podobnych „kłamstw w służbie prawdy” uciekało się wielu fotografów, między innymi Gustave Le Gray, jeden z najbardziej znanych i cenionych pejzażystów. Rebecca Solnit zauważa, że jako księgarz i wydawca Muybridge mógł znać twórczość Johna Constable'a i w świadomy sposób do niej nawiązywać. Zob. Rebecca Solnit, *Motion Studies: Time, Space & Eadward Muybridge*, Bloomsbury: London 2004.

19 Leo Charney, *Przez moment. Film a filozofia nowoczesności*, przeł. Iwona Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 61, s. 5.

20 Cyt. za: Mary Ann Doane, dz. cyt., s. 172.

chologicznej i filozoficznej, które swój wyraz znalazły w filozofii Henri Bergsona stanowiącej ważny punkt odniesienia dla współczesnej myśli filmowej²¹.

W wydanej w 1896 roku *Materii i pamięci* Bergson rozwija teorię czystej percepcji, która pozwalałaby na uzyskanie natychmiastowego i bezpośredniego wglądu w materię, aby ostatecznie stwierdzić:

Gdyby ją przyjąć za ostateczną, wówczas rola naszej świadomości w percepcji ograniczałaby się do łączenia ciągłą nicią pamięci nieprzerwanej serii chwilowych widzeń, które byłyby raczej częścią rzeczy niż nas²².

Trudno oprzeć się wrażeniu, że wzorcem owej „serii chwilowych widzeń” mógłby być ciąg migawkowych fotografii „zdjętych” z rzeczywistości. Sprzeciwiając się takiemu rozumieniu percepcji, Bergson pisze, że nigdy nie postrzegamy tego, co chwilowe, ponieważ doświadczenie terażniejsze wciąż uzupełniane jest przez pamięć, która „przykrywa warstwą wspomnień fundament bezpośredniej percepcji” albo „ściska wielość momentów”²³. Filozof zauważa: „Faktycznie postrzegamy jedynie przeszłość, ponieważ czysta terażniejszość jest nieuchwytnym rozwojem przeszłości drążącym przyszłość”²⁴. Słowa te podsumowują Bergsonowską koncepcję trwania, która sformułowana została w opozycji do czasu pojmowanego mechanicznie – jako następstwo arbitralnych, statycznych jednostek. Myśl francuskiego filozofa zmierzała również do krytyki pojmowa-

21 Leszek Kołakowski zauważa nieobecność Bergsona w dzisiejszym życiu intelektualnym i twierdzi, że przetrwał on jedynie jako „martwy klasyk”. Leszek Kołakowski, *Wstęp*, [w:] Henri Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. Florian Znaniecki, Wydawnictwo Zielona Sowa: Kraków 2004, s. 5-25 (Wstęp na podstawie: Leszek Kołakowski, *Bergson*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.) Wydaje się, że uwagi te nie dotyczą jednak badań nad filmem, w których myśl francuskiego filozofa wciąż jest przywoływana i komentowana. Bergson jest obecny przede wszystkim za sprawą Gillesa Deleuze'a, który w pierwszej połowie lat osiedziesiątych XX wieku opublikował dwutomowe *Kino*, oparta na komentarzach do tez Bergsona. Współcześnie natomiast do Bergsona sięgają przede wszystkim badacze zajmujący się wczesnym kinem oraz jego miejscem w kulturze wizualnej przełomu XIX i XX wieku (Mary Ann Doane, Tom Gunning czy Anne Friedberg). Zob. Gilles Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. Janusz Margański, słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2008. Mary Ann Doane, dz. cyt., Tom Gunning, *The "Arrested" Instant: Between Stillness and Motion*, [w:] *Between Still and Moving Images*, red. Laurent Guido, Olivier Lugon, John Libbey Publishing: Herts 2012, s. 23-31. Anne Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do microsoftu*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, Michał Pabiś-Orzeszyna, Oficyna Naukowa: Warszawa 2012.

22 Henri Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, przeł. Romuald J. Weksler-Waszkinel, Wydawnictwo Zielona Sowa: Kraków 2006, s. 51.

23 Tamże, s. 28.

24 Tamże, s. 120.

nia ruchu jako rezultatu uprzestrzennienia tak rozumianych punktów czasu. Bergson wyjaśniał swoje stanowisko na przykładzie ruchu ręki, który – spostrzegany przez zmysł wzroku – wydaje się ruchem w postaci linii biegnącej od punktu A do punktu B:

Oczywiście, gdy widzę, że poruszające się ciało przechodzi przez jakiś punkt, rozumem, że *mogłoby* się na nim zatrzymać; i nawet wtedy gdy się w tym punkcie nie zatrzymuje, skłaniam się do traktowania jego przejścia jako jakiegoś nieskończenia krótkiego odpoczynku, ponieważ potrzeba mi przynajmniej tyle czasu, by o nim pomyśleć; jednakowoż, to tylko moja wyobraźnia odpoczywa tutaj. Przeciwnie do ciała w ruchu, którego zadaniem jest poruszanie się. Ponieważ każdy punkt przestrzeni wydaje mi się z konieczności czymś stałym, mam spore trudności, by samemu poruszającemu się ciału nie przypisać nieruchomości punktu, z którym czynię je na moment styczynym; gdy rekonstruję cały ruch, wydaje mi się wówczas, że poruszające się ciało było nieruchome przez nieskończenie krótki czas we wszystkich punktach swojej trajektorii²⁵.

Podział czasu i przestrzeni jest zatem wedle Bergsona dziełem umysłu, który unieruchamia obrazy naszego codziennego doświadczenia „jak jawiąca się nagle błyskawica, oświetla nocą obraz burzy”²⁶ albo – można dodać – jak migawka aparatu fotograficznego chwyta obraz ruchomej rzeczywistości. Rzeczywisty ruch jest natomiast niepodzielny i – jako taki – po pierwsze nie może być zrównany z przemierzaną przestrzenią, po drugie zaś – implikuje niemożliwość chwili jako statycznego „punktu” w czasie²⁷. Bergson zakwestionował pojmowanie czasu jako linii złożonej z jednorodnych odcinków czy punktów, które dominuje nie tylko jako naukowy model, ale i jako potoczne wyobrażenie. Wedle filozofa czas rzeczywisty nie jest jednorodny ani podzielny, jest raczej nieustannym stawaniem się i możliwy jest dzięki pamięci.

Materia i pamięć powstawała tuż przed narodzinami kina, ale w opublikowanej dekadę później *Ewolucji twórczej* (1907) Bergson powraca do problemów podjętych już

25 Tamże, s. 149.

26 Tamże, s. 150.

27 Henri Bergson formułuje następujące wnioski dotyczące ruchu: I. Każdy ruch, jako przejście od stanu spoczynku do stanu spoczynku, jest absolutnie niepodzielny. II. Istnieją rzeczywiste ruchy. III. Każdy podział materii na niezależne ciała o bezwzględnie określonych zarysach jest podziałem sztucznym. IV. Rzeczywisty ruch jest raczej przenoszeniem stanu niż rzeczy. Zob. Tamże, s. 142-176.

wcześniej, aby „mniemaniu, że można myśleć niestałość za pośrednictwem stałości, ruchomość za pomocą nieruchomości” nadać nazwę „złudzenia kinematograficznego”²⁸. Fundamentem tego złudzenia – podobnie jak fundamentem kina – są „widoki niemal migawkowe z przechodzącej rzeczywistości”²⁹. Wymagają one jednak wprowadzenia w ruch:

Aby się obrazy ożywiły, musi gdzieś zachodzić ruch. Ruch istnieje tu rzeczywiście: jest on w przyrządzie. [...] Taki jest wybieg kinematografu. Taki jest również wybieg naszego poznania. Zamiast przywiązywać się do wewnętrznego stawania się rzeczy, umieszczamy się na zewnątrz nich, aby sztucznie odbudować ich trwanie³⁰.

Film naśladuje więc rzeczywistość, ale w radykalny i nieodwracalny sposób zniekształca jej złożoną naturę, nie może zatem, wedle Bergsona, ukazywać prawdziwego ruchu ani prawdziwego czasu.

Maria Tortajada zauważa, że w kinematograficznym modelu problem ruchu można odnieść do trzech różnych sfer: „wewnętrznego” ruchu materii, ruchu obrazów wyświetlanych na kinowym ekranie oraz abstrakcyjnego ruchu projektora³¹. Punktem wyjścia filozoficznych rozważań Bergsona jest oczywiście rzeczywistość rozumiana jako nieustanny ruch czy „wewnętrzne stawanie się rzeczy”. Krytyka kina, polegająca na odrzuceniu jego roszczeń do reprezentacji prawdziwego ruchu, opiera się natomiast na opisie sposobu działania kinematografu. Bergsona interesuje więc – jak podpowiada Tortajada – logika kinematograficznego mechanizmu produkującego sztuczny ruch z serii nieruchomych obrazów³². Badaczka podtrzymuje zatem przekonanie, że myśl filozofa była krytyką kina jako takiego. Ze stwierdzeniem tym, powtarzanym przez wielu interpretatorów, polemizuje Tom Gunning:

28 Henri Bergson, *Ewolucja twórcza...*, s. 223.

29 Tamże, s. 244.

30 Tamże.

31 Zob. Maria Tortajada, *Photography/Cinema: Complementary Paradigms in the Early Twentieth Century*, [w:] *Between Still and Moving Images*, Laurent Guido, Olivier Lugon (ed.), John Libbey Publishing Ltd.: Herts 2012, s. 37.

32 Tamże.

Potępienie zwyczajnego rozumienia ruchu oraz wezwanie do nowego doświadczania ruchu jako sposobu stawania się odczytywane było zbyt dosłownie przez osoby, którzy powinni wiedzieć lepiej (włączając w to wysmienionych teoretyków kina, takich jak Mary Ann Doane i filozofów, takich jak Gilles Deleuze), jako potępienie kina oraz jego sposobu reprezentacji. Tymczasem entuzjazm, jaki przejawiał Bergson wobec takich kinematograficznych technik, jak poklatkowa animacja fotografii dowodzi, że relacji kina wobec rzeczywistości ruchu nie określa prezentacja deterministycznej wizji struktury aparatu, ale stosunek widza wobec obrazu ruchu³³.

Gunnin podkreśla zatem rolę odbiorcy i sugeruje, że właściwa wczesnemu kinu fascynacja ruchem – zarówno ruchem wytrenowanych ciał, jak i aleatorycznym ruchem codziennego życia – może być postrzegana jako kontemplacja ruchu³⁴. W tym kontekście warto wspomnieć o rozmaitych sposobach wyświetlania wczesnych filmów, które kształtowały postawy odbiorców.

Interesującym punktem wyjścia może być relacja z londyńskiego pokazu *Wzburzonego morza w Dover* dla Królewskiego Towarzystwa Fotograficznego:

Wszyscy wiemy, jak pięknie prezentuje się na ekranie migawkowy efekt rozpryskujących się fal, ale kiedy dodatkowo zreprodukowany jest faktyczny ruch natury, rezultat jest niemalże cudowny (*marvellous*)³⁵.

Komentarz ten sugeruje, że to właśnie fotografia migawkowa była podstawowym punktem odniesienia dla definiowania celów i osiągnięć filmu, ale przypomina zarazem o tym, że nieruchome fotografie oglądane były również jako obrazy rzucane na ekran, na przykład w pokazach latarni magicznej. Cytowany powyżej komentator zaznacza, że widok wzburzonego morza był „wspaniałą w swoim realistycznym efekcie”³⁶, co sugeruje, że ruchome obrazy postrzega jako „kopię natury”, ale rezultat ożywienia fotografii

33 Tom Gunning, *The 'Arrested' Instant...*, s. 24.

34 Tamże, s. 27.

35 Cyt. za: Palle B. Petterson, *Cameras into the Wild: A History of Early Wildlife and Expedition Filmmaking, 1895-1928*, McFarland & Co: Jefferson 2011, s. 32.

36 Tamże.

opisuje jako „cudowny”, co przywołuje z kolei opisywaną przez Toma Gunninga „estetykę zdumienia”³⁷. Badacz wczesnego kina pisze:

Zbyt rzadko podkreśla się fakt, że podczas najwcześniejszych pokazów kinematografu braci Lumière filmy były najpierw prezentowane jako nieruchome, zamrożone obrazy, projekcje fotografii. Następnie, demonstrując mistrzowskie opanowanie wizualnego spektaklu, mechanizm projektora zaczynał się obracać, wprowadzając obraz w ruch³⁸.

Rozpoczęcie pokazu od projekcji nieruchomego kadru kształtowało oczekiwania widzów i wzbudzało ciekawość, aby po chwili – w cudownej transformacji nieruchomego w ruchome – wywołać zaskoczenie i zdumienie. Gunning twierdzi, że ten zabieg „uniemożliwia odczytanie obrazu jako rzeczywistości”³⁹, oddalając go zarazem od zadań przypisywanych fotografii migawkowej. Ponadto, w artykule poświęconym Bergsonowi Gunning sugeruje, że stopklatka może pełnić głęboko bergsonowską rolę, ponieważ nieruchoma fotografia przestaje służyć analizie ruchu, ujawniając „absurdalność i humorystyczny efekt zdjęcia migawkowego”⁴⁰.

Eksploracja relacji pomiędzy ruchem a bezruchem kreuje nowy temporalny wymiar obrazów, które objawiają się nie tyle jako próba zapisania umykających chwil, co jako „działania na czasie”. W tym kontekście wyjątkowo interesujące wydają się przypuszczenia Johna Barnes’a, który poszukując przyczyn wyjątkowej popularności *Rough Sea at Dover*, sugeruje, że Acres mógł nakręcić swój morski film z prędkością 40 klatek na sekundę i wyświetlać go z prędkością 15 klatek na sekundę, co stwarzałoby efekt spowolnionego ruchu⁴¹. Tego typu efekty oddalają sfilmowaną scenę od rzeczywistości, nadając jej cechy hipnotycznego spektaklu, który może angażować widza w inny sposób niż kino atrakcji. Charles Musser sugeruje, że opisany przez Gunninga paradygmat wczesnego kina domaga się poszerzenia o nowe style odbioru, wśród których istotne

37 Warto pamiętać, że słowo *marvellous*, tłumaczone jako cudowny lub wspaniały, pochodzi od rzeczownika *marvel* oznaczającego zarówno „cud” lub „cudo”, jak i „zdziwienie”.

38 Tom Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*, [w:] *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, red. Linda Williams, Rutgers University Press, New Brunswick 1995, s. 118.

39 Tamże.

40 Tom Gunning, *The 'Arrested' Instant...*, s. 29.

41 Zob. Palle B. Petterson, dz. cyt., s. 32.

miejsce powinno zająć „kino kontemplacji” przypominające o związkach filmu ze sztukami plastycznymi⁴². Jako najbardziej reprezentatywny przykład kina kontemplacji Musser wskazuje filmy z wodospadami kręcone przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych. Spośród wymienionych przez badacza tytułów zdecydowanie wyróżnia się nakręcony dla wytwórni Edisona *Waterfall in the Catskills* z 1897 roku, w którym woda opadająca swobodnie z wysokiej skały odcina się od czarnego tła i staje się widoczna zarazem jako jednorodna wstęga wodospadu, jak i jako suma rozpryskujących się kropli. Zarejestrowana scena sprawia wrażenie spowolnionego ruchu, który wciąga odbiorcę w swoją wewnętrzną dynamikę.

Widzialność czasu

O ile filmy morskie rzeczywiście przywoływały pragnienie „uchwycenia fali”, ujawniając bliskie związki kina z fotografią migawkową, filmy z wodospadami przywoływać mogą inną tradycję. Charles Musser wskazuje na ich głębokie pokrewieństwo z amerykańskim malarstwem pejzażowym i sugeruje, że wybór filmowanych wodospadów nie był przypadkowy, bowiem operatorzy upodobali sobie miejsca odwiedzane wcześniej przez pejzażystów z Hudson River School, takich jak John William Casilear, John Frederick Kensett czy Thomas Cole⁴³. Ale chcąc zachować ciągłość w refleksji nad inspiracjami operatorów wczesnych filmów, wspomnieć trzeba również o dziewiętnastowiecznej fotografii, przede wszystkim o zdjęciach Carletona Watkinsa i Eadwearda Muybridge'a z Doliny Yosemite. Ich fotografie wykonane były metodą mokrego kolodionu na płytach mamucich. Skala obrazów, bogactwo szczegółów oraz zróżnicowanie tonalne uzyskiwali zatem kosztem olbrzymich niedogodności w przemieszczaniu się z ciężkim, dużym aparatem i prowizoryczną ciemnią, w której fotografia musiała zostać „opracowana” natychmiast po naświetleniu. Wydaje się, że po stronie „strat” zapisać należy także stosunkowo długi czas naświetlania, który nie dorównywał prędkości wodospadu. Za przykład niech posłuży zdjęcie *Pi-Wi-Ack (Shower of Stars)* Eadwearda Muybridge'a z 1872 roku (fig. 43). Kompozycyjną i dramaturgiczną dominantą fotografii

42 Zob. Charles Musser, *A Cinema of Contemplation...*, s. 162.

43 Zob. Tamże, s. 163.

uczynił Muybridge wysoki wodospad, który w długiej ekspozycji zyskał niemal geometryczną formę prostej, jasnej wstęgi.

Rezygnację z technologicznego ideału ostrości odczytać można jako próbę przekazania odbiorcy wrażenia ruchu. Taka interpretacja idzie w parze z estetyczną myślą Paula Souriau, który w wydanej w 1889 roku książce *Aesthetics of Movement* pisał, że właściwym przedstawieniem ruchu jest właśnie rozmycie, rozmazanie⁴⁴. Ponieważ zabieg ten odbywa się kosztem czytelności, Souriau radzi:

[...] aby te rozmyte fragmenty dzieła nie tworzyły dziury w obrazie, należy dać im miejsce drugorzędne. W ten sposób nie będziemy odczuwać pokusy, by zbyt uważnie patrzeć na coś, czego właśnie nie powinniśmy widzieć zbyt wyraźnie⁴⁵.

Muybridge nie daje jednak odbiorcy wyboru. W odważnym geście umieszcza w centrum obrazu właśnie to, co tworzy „dziurę” w przedstawieniu, a więc wymyka się reprezentacji lub – lepiej – zmienia jej znaczenie, wskazuje na coś innego. Trudno oprzeć się wrażeniu, że dalekim echem tego gestu jest cykl *Theatres* Hiroshiego Sugimoto, w którym centralny obszar fotografii zajmuje wielki prześwietlony prostokąt.

Fotografie wodospadów z Doliny Yosemite mogą wydawać się zaskakujące w kontekście późniejszych dokonań Brytyjczyka, które cechowała obsesyjna praca na rzecz przewyciężenia tego typu „niedoskonałości”. Zaskoczenie wynika być może z faktu, iż bogata i różnorodna działalność Muybridge'a sprowadzana bywa często do jednego tylko punktu – eksperymentów w dziedzinie fotografii migawkowej zainicjowanych już w 1872 roku. Na takie uproszczenie nie zgadza się Hollis Frampton, który zauważył, że całe dzieło Muybridge'a przenika swoista fascynacja „tym, co nazywamy czasem”⁴⁶. Artystyczne wybory Brytyjczyka komentuje Frampton w następujących słowach:

44 Pierwszym kierunkiem w sztuce, który świadomie i konsekwentnie używał długich ekspozycji do stworzenia rozmytych śladów przywołujących dynamikę ruchu był propagowany przez Artura i Antona Giulia Bragagliów fotodynamizm, rozwijany w latach 1911-1913 jako eksperyment w ramach włoskiego futurizmu.

45 Cyt. za: Mary Ann Doane, dz. cyt., s. 84.

46 Hollis Frampton, dz. cyt., s. 74.

Mimo wszystko, w niektórych najwcześniejszych pracach krajobrazowych Muybridge zdaje się poszukiwać, spośród wszystkich rzeczy, właśnie wodospadów; długie ekspozycje produkują obrazy z upiorną substancją, która jest w istocie tesseractem: to, co widoczne to nie woda sama w sobie, ale wirtualna objętość, jaką zajmuje ona podczas całego czasu naświetlania⁴⁷.

Wspomniany tesseract, czyli hipersześcian jest geometrycznym odpowiednikiem sześcienu w przestrzeni czterowymiarowej, przy czym Frampton posługuje się nim jako figurą każdego obiektu rozciągającego się w czterech wymiarach, identyfikując jednocześnie ów czwarty wymiar – za Hermannem Minkowskim – z upływającym czasem⁴⁸. „Upiorna substancja” ewokuje zatem nie tyle (albo nie tylko) ruch, ale i korozyjne działanie czasu, które w równym stopniu dotyczy przedmiotu fotografii (wody i skał) oraz jej materiału (światła i substancji światłoczułej). Zdaje się, że w prostej i niedoskonałej fotografii krajobrazowej Muybridge zdołał zawrzeć całą złożoność temporalnych właściwości medium. Nie tylko uczynił widocznym czas ekspozycji, ale i obnażył podatność materiału fotograficznego na działanie czasu, który wprawdzie powołuje do życia obraz, ale może też doprowadzić do jego prześwietlenia zniszczenia, wyblaknięcia, unicestwienia.

Zdjęcia o długich ekspozycjach powstawały w wyniku kumulacji czasu, który – minuta po minucie, sekunda po sekundzie – „odkładał się” w światłoczułym materiale. W *Małej historii fotografii* Benjamin przekonuje, że na dawnych zdjęciach wszystko było nastawione na trwanie, a długie naświetlanie sprzyjało przenikaniu do obrazu aury, którą niemiecki myśliciel definiował jako „osobliwą pajęczynę z przestrzeni i czasu”⁴⁹.

47 Tamże, s. 76.

48 Pojęcia tesseractu raz pierwszy użył Charles Howard Hinton, angielski matematyk zainteresowany metodami wizualizacji czwartego wymiaru. Choć nie potrafimy zobaczyć hipersześcianu, podobnie jak istota dwuwymiarowa nie może zobaczyć sześcienu, Hinton zaproponował trzy sposoby konceptualizacji czterowymiarowego obiektu. Możemy próbować wyobrazić sobie hipersześcian poprzez „rozwiniecie” go na sześciany, tak jak sześcienu można „rozwinąć” na kwadraty. Ten sposób wizualizacji był bezpośrednią inspiracją dla obrazu *Christus Hypercubus* Salvadora Dalego. Drugi sposób polega na wyobrażeniu cieni, jakie może rzucać hipersześcian, czyli – *per analogiam* do cieni rzucanych przez sześcienu – sześcienu w sześcienu. Trzeci sposób konceptualizacji hipersześcianu to ujęcie go poprzez przekrój. Istota trójwymiarowa będzie postrzegać obiekt czterowymiarowy jako coś, co nagle pojawia się, powiększa, a następnie zmniejsza i znika. Zob. Michio Kaku, *Hiperprzestrzeń. Wszechświaty równoległe, pętle czasowe i dziesiąty wymiar*, przeł. Ewa L. Łokas, Bogumił Bieniok, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2010.

49 Walter Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. Janusz Sikorski, [w:] Tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie: Poznań 1975, s. 37.

Warto zauważyć, że wzorca doświadczenia aury poszukiwał Benjamin w postawach człowieka wobec przyrody:

Wypoczywając w letnie popołudnie przesuwając wzrokiem po grzbiecie wrzynającego się w horyzont górskiego łańcucha, czy po gałęzi, rzucającej na nas swój cień, aż chwila lub godzina będzie miała swój udział w tym zjawisku – to oddychać aurą tych gór, aurą tych gałęzi⁵⁰.

David Rodowick zauważa, że tak zdefiniowana aura wprost odsyła do sformułowanej przez Bergsona koncepcji trwania, natomiast wczesne techniki fotograficzne oferują „rodzaj okna otwartego na nawarstwiający się trwanie”, stwarzając tym samym możliwość wykreowania „prymitywnego” obrazu-czasu w rozumieniu Deleuze'a⁵¹.

Wydaje się, że właśnie taki charakter ma cykl fotografii *Seascapes* Hiroshiego Sugimoto (zainicjowany w 1980 roku), który radykalnie zrywa z tradycjami fotografii migawkowej i pozwala spojrzeć na wczesne kino z nowej perspektywy (fig. 44). Wydłużając czas naświetlania oraz posługując się monochromatyczną tonacją, Sugimoto stworzył minimalistyczne obrazy wyraźnie ciężące ku abstrakcji⁵². Właściwie jedyne, co można napisać o całym cyklu to to, że każda fotografia przedstawia tylko morze i niebo. Wszelkie pozostałe uwagi muszą skupić się na różnicach, które w wypadku tak oszczędnych prac są łatwo zauważalne, choć – paradoksalnie – pracują raczej na rzecz odbioru cyklu jako spójnej całości. Na niektórych fotografiach niebo i morze oddzielone są wyraźną linią horyzontu, na innych – zlewają się ze sobą. Zwykle niebo jest jaśniejsze, ale czasami nad jasną taflą wody zapada złowroga ciemność. Inną różnicą jest wygląd morza – wprawdzie zawsze jest ono spokojne, ale na niektórych zdjęciach na tafli wody widoczne są lekkie fale, które nadają obrazowi głębię, na innych z kolei woda lub powietrze są jednorodnymi płaskimi powierzchniami, które całkowicie „przylegają” do dwuwymiarowej fotografii.

50 Tamże.

51 Zob. David Norman Rodowick, *A Short History of Cinema*, [w:] Tegoż, *Gilles Deleuze's Time-Machine*, Duke University Press: Durham 1997, s. 8-9.

52 Cykl *Seascapes* był wystawiany między innymi w zestawieniu z abstrakcyjnymi płótnami Marka Rothko. *Rothko/Sugimoto: Dark Paintings and Seascapes*, Pace Gallery, London, October 04, 2012 – November 17, 2012; <http://www.pacegallery.com/london/exhibitions/11142/rothko-sugimoto-dark-paintings-and-seascapes> [data dostępu: 2.06.2014].

Ten sam temat, identyczny sposób kadrowania i monochromatyczna tonacja sprawiają, że mamy do czynienia z obrazami najbardziej elementarnych żywiołów – wody i powietrza. U podstaw cyklu stoi zatem pragnienie uchwycenia tego, co naprawdę niezmiennie, pragnienie absolutnie przewrotne, jeżeli potraktować fotografię – jak proponuje Peter Galassi – jako kulminację tej tendencji w historii sztuki, która odrzuca to, co ogólne, idealne, schematyczne i koncentruje się na tym, co szczególne, jednostkowe, unikalne, ulotne⁵³. Ale nawet w tak abstrakcyjnej formie Sugimoto nie rezygnuje z fotografii jako zapisu tego, co tu i teraz. Każdy obraz cyklu opatrzony jest bowiem nazwą łączącą ją z miejscem wykonania, co wydaje się dalekim echem pragnień wyrażanych przez Johna Constable'a i innych profotografów. Cykl *Seascapes* nie zrywa więzi z konkretną czasoprzestrzenią, ale czyni je widocznymi i poddaje je refleksji. Jako seria obrazów zawieszonych między tym, co wieczne a tym, co momentalne, eksploruje ideę zmienności w niezmienności albo niezmienności w zmienności. Ostatecznie wydaje się, że prawdziwie niezmienny jest jedynie horyzont niebędący przecież niczym innym jak tylko funkcją patrzącego podmiotu, ale funkcją manifestującą się jako obraz właśnie.

Seascapes objawia się więc jako dzieło autorefleksyjne, które przekracza albo pochłania niemal wszystkie antynomie, jakimi można opisać fotografię czy – szerzej – obraz: jasność i ciemność, kontrastowość i jednorodność, głębia i powierzchnia, a także – jak zauważa Mirjam Wittman – ostrość i zamglenie, detal i całość, przezroczystość i nieprzezroczystość⁵⁴. W interpretacji Wittman fotografie z cyklu *Seascapes* są próbą ukazania czasu rozumianego jako bergsonowskie trwanie, czasu, który wymyka się wszelkim próbom pomiaru i zapisu. Długie, czasami nawet kilkugodzinne ekspozycje sprzyjają kreacji obrazów, przez które swobodnie dryfuje czas⁵⁵. Na niektórych fotografiach cyklu morze i powietrze niemalże znikają, zostają wymazane w procesie naświetlania, będącego przecież bezpośrednim działaniem czasu. Ale Wittman zwraca uwagę na jeszcze jeden wymiar fotografii Sugimoto – na opozycję ruchu i bezruchu, która jest fundamentem teoretycznego dyskursu na temat różnic dzielących film i fotografię. Swo-

53 Za: Mary Ann Doane, dz. cyt.

54 Mirjam Wittmann, *Time, extended: Hiroshi Sugimoto with Gilles Deleuze*, „Image [&] Narrative” 2009, vol. X, issue 1. http://www.imageandnarrative.be/Images_de_1_invisible/Wittmann.htm [data dostępu: 2.06.2014].

55 Tamże.

istą „filmowość” cyklu *Seascapes* przywołuje nie tylko przepływ czasu przed obiektywem aparatu fotograficznego, ale też czas płynący horyzontalnie, przez różne obrazy, który sprawia, że „seria jako całość może być odczytywana jako film”⁵⁶. Podobnie interpretuje dzieło Japończyka Giuliana Bruno, która jednak wydaje się bardziej zainteresowana przestrzenią niż czasem. W seryjnym charakterze *Seascapes* dostrzega panoramiczną łączność obrazów, ich nieskończoną wariacyjność, która – podobnie jak paryskie archiwum Marville'a – ewokuje to, co filmowe⁵⁷. Co więcej, badaczka zauważa, że w sposobie kadrowania fotografie Sugimoto przypominają kinowy ekran, co w wyraźny sposób łączy *Seascapes* z *Theatres*:

Pomyślane jako prostokątna architektonika i pozbawione czegokolwiek poza przestrzenią światła, jego morskie pejzaże i filmowe ekrany łączy absorbcyjna geometria. Ułożone obok siebie na wystawie, skonstruowane w taki sposób, aby spojrzenie widza wyznaczało trasę podróży, obrazy tworzą serię rozwijającą się jako projekt i jako projekcja. Podróż przez morskie pejzaże i przez kina objawia się jako jedno: w kinie, w pewien sposób, podróżujemy przez morze, nawigując przez filmową przestrzeń⁵⁸.

W kontekście uwag Bruno warto zwrócić uwagę na sposób wystawiania fotografii. Otóż cykl *Seascapes* wielokrotnie prezentowany był zarówno jako samodzielna ekspozycja, jak i część wystaw zbiorowych. Większość wystaw korzystała z papierowych odbitek, ale cykl był także prezentowany w formie przezroczy umieszczonych w podświetlanych gablotach, w niemal całkowitym zaciemnieniu, co przywołuje na myśl seans kinowy⁵⁹.

Warto dodać, że impulsem dla rozważań Giuliany Bruno był fakt, że *Seascapes* i *Theatres*, wraz z seriami fotografii woskowych figur i muzealnych dioram, zostały wydane wspólnie w tomie *Time Exposed*. Zebranie tak różnych prac w jednym wydawnictwie, opatrzonym zresztą znaczącym tytułem, domaga się dodatkowych uwag. Sam artysta tłumaczył tę decyzję w dość enigmatyczny sposób, twierdząc, że „wiele osób nie

56 Tamże.

57 Zob. Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso: London 2002.

58 Tamże, s. 52

59 Prace z cyklu *Seascapes* prezentowane były w podświetlanych gablotach na autorskiej wystawie *Hiroshi Sugimoto*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, February 16 – May 14, 2006.

widzi żadnych powiązań między różnymi polami. Dla mnie to oczywiście jedna i ta sama rzecz⁶⁰. Bruno docieka, czym może być „ta rzecz”, a punktem wyjścia swoich rozważań czyni kino. Badaczka zauważa, że w *Time Exposed* dostrzec można próbę nakreślenia hybrydowej archeologii przestrzeni kinowej, która może być rozumiana jako przestrzeń mobilności i podróżowania⁶¹. O cyklu *Theatres* oraz związku z pozostałymi pracami składającymi się na *Time Exposed* Bruno pisze:

Przedstawiając kina w momencie gatunkowego wymarcia, Sugimoto obsadza je w roli melancholijnych przestrzeni i łączy z innymi heterotopiami sprawiedliwej śmierci. Na mapie strefy czasu nowoczesności, morze filmowych obrazów spotyka woskowe muzea i wystawy historii naturalnej⁶².

Wydaje się jednak, że Sugimoto przywraca tym obrazom życie właśnie w fotografii, czego najlepszym przykładem jest cykl *Dioramas*, prezentujący dioramy z muzeów historii naturalnej. Zapewne niejedynemu współczesnemu widzowi muzealnych scen z życia wymarłych gatunków zwierząt i ludzi pierwotnych zauważyła rażąca sztuczność tych przedstawień. To wrażenie było również udziałem Sugimoto, który szczególną uwagę zwrócił na kontrast pomiędzy trójwymiarowymi wypchanymi figurami a płaskim malowidłem w tle⁶³. Na czarno-białych fotografiach, wykadrowanych w taki sposób, że dioramy pozbawione są muzealnego obramowania, wrażenie to zostaje złagodzone. Staroświeckie dioramy prezentujące zamierzchłe czasy zyskują autentyczność poświadczoną fotografią, cieszą się krótkim momentem niewinności, w którym „widzimy” życie ludzi pierwotnych. Z drugiej strony, nie sposób zapomnieć o tym, że wrażenie „większego realizmu” jest tylko funkcją kadrowania oraz monokularnej wizji konstytuującej odpowiednią perspektywę.

Hiroshi Sugimoto świadomie mnoży przedstawienia, zmuszając odbiorcę do przemyślenia tego, co faktycznie widzi na fotografii lub poprzez fotografię. Umieszczenie różnego rodzaju przedstawień w nowej medialnej ramie sprawia, że zaczynają one

60 Cyt. za: Giuliana Bruno, dz. cyt., s. 51.

61 Tamże.

62 Tamże, s. 52.

63 Artysta zauważył, że kiedy zamknie jedno oko i spogląda na dioramy tak jak aparat fotograficzny przedstawienia pozbawione zostają głębi i wydają się bardziej realne. Zob. Hiroshi Sugimoto, *Dioramas*, <http://www.sugimotohiroshi.com/diorama.html> [data dostępu: 2.06.2014].

funkcjonować jako warstwy czasu. Ale o ile cykle *Theatres*, *Dioramas* i *Portraits* przypominają medialne palimpsesty, *Seascapes* oscyluje pomiędzy nawarstwianiem obrazów a ich wymazywaniem czy znikaniem. Obrazy, przez które przepływa czas, unicestwione zostają przez ruch morskich fal i światło. Tym samym w osobliwy sposób przestają odnosić się tylko i wyłącznie do tego, co przedstawiają. W tym kontekście na kilka słów komentarza zasługuje wieloznaczny tytuł publikacji japońskiego artysty. Sformułowanie *time exposed* przetłumaczyć można jako czas ujawniony, czas zdemaszkowany, ale też po prostu jako czas naświetlony. Hiroshi Sugimoto wydaje się więc zainteresowany fotografią, która zwraca się ku swojemu własnemu „językowi”, która nie tylko „zamyka” fragment czasu w obrazie, ale staje się medium refleksji nad czasem czy medium „myślenia czasu”. *Time Exposed* (a w szczególności cykl *Seascapes*), można zatem odczytywać jako próbę określenia horyzontu fotografii, próbę uchwycenia momentów, w których przekracza swoje granice i przywołuje film, medium ufundowane na prędkości i estetyce znikania.

Obraz morza jest – jak podpowiada Hiroshi Sugimoto – krajobrazem, który najmniej został zmodyfikowany przez działalność człowieka⁶⁴. Patrząc na otwarte morze widzimy to samo, co widzieli ludzie przed wiekami. Z drugiej strony jednak, wcale nie widzimy *tego samego*. Nie widzimy *tego samego*, ponieważ woda nieustannie płynie. Obraz morskich fal pozwala więc zmierzyć się z ideami zmienności i powtarzalności zamkniętymi w koncepcji czasu cyklicznego, która w XIX wieku – wraz z urbanizacją, industrializacją oraz rozwojem nowych środków transportu – wypierana była przez inne modele czasu. Ale nie widzimy *tego samego* także dlatego, że nie patrzymy *tak samo*. Fotografia, film oraz kolejne generacje technicznie (re)produkowanych obrazów radykalnie zmieniły bowiem nie tylko to, co widzimy, ale również to, w jaki sposób patrzymy. Co ciekawe, wspomniany dystans stwarza możliwość nowego spojrzenia na wczesne kino, które zbyt pochopnie zostało odrzucone przez Gillesa Deleuze'a, najważniejszego interpretatora Bergsona. David Rodowick zauważa, że zaproponowane przez Deleuze'a ujęcie wczesnego kina jest fatalnym przeoczeniem i nawet trzymając się wyznaczonych przez filozofa kryteriów dostrzec można, iż z tego wczesnego okresu

64 Zob. *Landscapes of Longing: Journeys Through Memory and Place*, University of Michigan Museum of Art, January 21 – April 2, 2006, <http://www.umma.umich.edu/news/archives/landscapes.html> [data dostępu: 2.06.2014].

wyłaniają się zarysy obrazu-czasu⁶⁵. Tom Gunning sugeruje z kolei, że głęboko bergsonowski charakter mają filmy w wyjątkowy sposób celebrujące ruch, takie jak filmy tańeczne oraz filmy kręcone z pojazdu przemierzającego ulice miast (tak zwane *phantom rides*)⁶⁶.

Wydaje się, że pretekstu do powrotu do wczesnego kina dostarcza także to, co Deleuze właśnie odrzucił – sytuacja, w której „kadr zostaje zdefiniowany przez jedyny frontalny punkt widzenia, będący punktem widzenia na niezmienną całość”⁶⁷. Unieruchomiona kamera staje się bowiem narzędziem eksploracji czasu wyłaniającego się nie tylko jako funkcja ruchu, ale jako trwanie samo w sobie. Być może ponadstuletnia perspektywa najwyraźniej pozwala dostrzec możliwości kryjące się w „ożywionych fotografiach”. Kino bowiem wciąż powraca do najprostszego, ustanowionego przez braci Lumière sposobu rejestracji rzeczywistości, choć to, co dla pierwszych filmowców było technicznym ograniczeniem, z czasem stało się wyborem; wyborem tym bardziej znaczącym, że dokonany w konfrontacji z wciąż powiększającym się repertuarem efektów wizualnych. Jak już sygnalizowałam w poprzednich rozdziałach, jedną z możliwych ram dla rozważań o relacjach pomiędzy fotografią a filmem jest właśnie wczesne kino oraz współczesna sztuka audiowizualna czy awangardowe kino⁶⁸. Lumièreowski popęd, czyli tendencja do inscenizowania ruchomych obrazów na wzór wczesnych filmów, przenika również zrealizowane w 2004 roku *Trzynaście jezior* (*Thirteen Lakes*) i *Dziesięć nieb* (*Ten Skies*) Jamesa Benninga. Obydwa filmy zorganizowane są wedle tej samej zasady – długie, statyczne ujęcia ukazują „widoki” jezior i nieba. Rejestrując zjawiska przyrody, Benning eksploruje różne wymiary naturalnego ruchu, który jest niewyczerpanym źródłem inspiracji dla sztuk audiowizualnych.

Trzynaście jezior ożywia fascynacja taflą wody, która – podobnie jak morskie pejzaże Hiroshiego Sugimoto – przywołuje opozycje takie jak nieruchomość i ruchomość, nieprzejrzystość i przejrzystość, powierzchnia i głębia. Jedno z ujęć filmu Jamesa Benninga zaskakuje uderzającym kontrastem pomiędzy nieruchomym niebem a falującą

65 Zob. David Norman Rodowick, dz. cyt., s. 214, przypis 6.

66 Tom Gunning, *The "Arrested" Instant...*, s.

67 Gilles Deleuze, dz. cyt., s. 33.

68 Czasami trudno przeprowadzić granicę pomiędzy tymi dwiema formami sztuk wizualnych. Kontekst instytucjonalny nie może być tutaj kwestią rozstrzygającą, ponieważ wiele instalacji funkcjonuje zarówno w galerii sztuki, na przykład jako wieloekranowe projekcje, jak i w kinie jako zmontowane filmy prezentowane przede wszystkim w obiegu festiwalowym.

wodą jeziora, nasuwając na myśl techniczny trik, wokół którego zbudowany został *The Reflecting Pool* Billa Viola (1979). W innym ujęciu zarówno woda, jak i niebo są niemalże nieruchome, choć ich wygląd wciąż się zmienia. Ten rodzaj nieznacznego, niezauważalnego ruchu wydaje się z kolei dominującym tropem *Dziesięciu nieb*, które można określić jako kinematograficzne studia nieba nawiązujące do tradycji Constable'a i Muybridge'a (fig. 45). Ruchomy obraz pozwala jednak oglądać zmiany tak powolne i niewielkie, że w istocie niedostrzegalne. Prześledzenie ich wymagałoby „zapamiętania” początku oraz końca ujęcia i uchwycenia wyraźnej różnicy pomiędzy nimi. Ale nawet takie podejście nie pozwala odtworzyć zmian, ponieważ ruchu nieba, chmur, wiatru nie da się sprowadzić do żadnej trajektorii. W tym wymiarze film Benninga zdaje się sięgać również do prehistorii kina, a konkretnie – do tak zwanych *dissolving views*, które były jedną z atrakcji pokazów latarni magicznej. Wyposażona w dwie soczewki maszyna projekcyjna pozwalała zobaczyć stopniowe przeistaczanie się jednego obrazu w drugi, na przykład pejzażu dziennego w pejzaż nocny. Ten prosty sposób wywołania wrażenia ruchu wydaje się poprzedzać kinematograf, ale w istocie oparty jest na innym sposobie wyświetlania obrazów. Jego fundamentem nie jest bowiem znikanie, ale nakładanie się obrazów na siebie, ich przenikanie i współistnienie. Benning kreuje podobny efekt w obrazach nieba, których wewnętrzny ruch sprawia wrażenie, że poprzednie kadry wciąż kłębią się w kolejnych. Czynnikiem utrudniającym uchwycenie ruchu jest więc nie tylko jego powolność, nieuchwytność, ale i wielowymiarowość, wielokierunkowość, którą można opisać jako nieustanne „stawanie się”. Brak centrum, punktu odniesienia, ludzkiej skali sprawia, że wzrok „rozpływa się” w obrazie⁶⁹.

Zarówno *Dziesięć nieb*, jak i *Trzyście jezior* to filmy zmontowane z ujęć o ustalonej, niezmiennej długości. Arbitralność czasu trwania ujęcia przywołuje sytuację pierwszych operatorów. Wprawdzie współczesnego reżysera nie ogranicza krótka, zaledwie jednomintowa rolka filmu, Benning narzuca sobie jednak znaczące ograniczenie. Formalny rygor dyptyku – nieruchomość kamery, staranna kompozycja kadru, rytm montażu czy przede wszystkim długość ujęć – stanowią wedle Scotta MacDonalda ro-

⁶⁹ Można też wskazać inny wymiar temporalny *Dziesięciu nieb*. Wydaje się, że niebo – podobnie jak otwarte morze – jest ostatnim z krajobrazów niezmiennych przez człowieka. Tymczasem nawet ono dotknięte jest działalnością człowieka – przecinają je samoloty, zanieczyszczają kłęby dymu... W ustanowionym przez Benninga kadrze trudno zatem wskazać granicę pomiędzy tym, co naturalne a tym, co ukształtowane przez człowieka.

dziej „percepcyjnego zadania” dla widza⁷⁰. W kontekście współczesnej kultury audiowizualnej, przesyconej dynamiką i fragmentarycznością ruchomych obrazów, filmy Benninga rzeczywiście objawiają się jako wyzwanie. Wymagają bowiem gotowości widza do „zanurzenia się” w obrazie, po czym zmuszają do konfrontacji z czasem jako takim, czasem „oczyszczonym” z nadmiaru wizualnych atrakcji oraz narracji. MacDonald pisze, że *Trzynaście jezior i Dziesięć nieb*:

[...] w mniejszym stopniu są eksperymentalnymi dokumentami *na temat* geografii i historii poszczególnych miejsc aniżeli kinematograficznymi doświadczeniami *bycia* w poszczególnych miejscach przez okres wydłużonego kinowego czasu trwania⁷¹.

Kluczowe znaczenie dla odbioru dzieł Benninga mają więc warunki projekcji – ciemność sali kinowej, wielkość ekranu oraz czas, pozwalający widzowi „zanurzyć się” w obrazach.

Pod tym względem, podobnie jak i w strukturze, wspomniane dzieła Benninga przywołują *Five Dedicated to Ozu* Abbasa Kiarostamiego (2003), film zmontowany z pięciu długich, statycznych ujęć nakręconych nad morzem. Jedno z ujęć w szczególny sposób koresponduje z interesującymi mnie wymiarami temporalnymi morskiego pejzażu, rozpoczyna się bowiem od ciemności a kończy niemal całkowitym prześwietleniem obrazu. Linia horyzontu rozplywa się, a trzy żywioły – niebo, woda oraz ziemia – stają się jednym. Stopniowe przejście od ciemności do jasności jest niemal niezauważalne, a jednak rzeczywiste i nieodwracalne. Ale w filmie irańskiego reżysera równie istotny wydaje się gest ustawienia i uruchomienia kamery, do którego – przynajmniej w tym ujęciu – ograniczała się praca reżysera. Wszystko, co wydarzyło się przed obiektywem jest dziełem przypadku, co Kiarostami traktuje jako pretekst do namysłu nad kinem i różnymi jego obliczami. W dokumencie poświęconym filmowi reżyser przywołuje opowieść o indyjskim maharadży, który wymyślił grę w szachy i podarował ją irańskiemu władcy. W odpowiedzi na ten prezent powstała gra backgammon, w której decydu-

70 Scott MacDonald, *James Benning's 13 Lakes and Ten Skies, and the Culture of Distraction*, [w:] *James Benning*, red. Barbara Pinchler, Claudia Slanar, Synema Publikationen: Vienna 2007, s. 218-231. <http://www.cine-fils.com/essays/james-benning.html> [data dostępu: 2.06.2014].

71 Tamże.

jące znaczenie ma rzut kośćmi. Dwie gry reprezentujące dwie różne zasady – *agon* i *alea* – traktuje Kiarostami jako metafory odmiennych sposobów realizacji filmów. Jako reżyser *Five Dedicated to Ozu* staje po stronie przypadku, celebrytuje to, co nie podlega jego woli i czego nie da się kontrolować. Ponad sto lat po braciach Lumière upomina się zatem o moment wolności kina.

Koda. Ocean możliwości

W miejsce podsumowań i wniosków proponuję przywołać eksperymentalne dzieło Michaela Snowa *Długość fali* (*Wavelength*, 1967), które jak w soczewce skupia wiele wątków podjętych w niniejszej rozprawie. Film rozpoczyna się od ujęcia mieszkania w planie ogólnym. Kamera skierowana zostaje na ścianę z oknami i w powolnych najazdach „przybliża się” do fotografii powieszonyj na ścianie, która na końcu filmu wypełnia cały kadr. Powolny, skokowy ruch kamery jest dominantą stylistyczną całego filmu. Choć w mieszkaniu pojawiają się co pewien czas jakieś postaci wykonujące różne czynności, trudno mówić o spójnym łańcuchu wydarzeń konstytuującym opowiadanie. Nie dochodzi bowiem do żadnej zmiany punktu widzenia, żadnego konwencjonalnego ruchu kamery, który ułatwiałby widzowi orientację w tym, co dzieje się przed kamerą i w przestrzeni pozakadrowej, która z każdą minutą filmu staje się coraz większa. David Bordwell i Kristin Thompson zauważają jednak w *Długości fali* szczątkowe opowiadanie, na które składają się właśnie ruchy postaci, a nawet tajemnicza śmierć⁷². W pewnym momencie do mieszkania wchodzi człowiek, po czym upada na podłogę i leży nieruchomo. Scenę tę poprzedzają niepokojące dźwięki, które widz identyfikuje z przewracanymi meblami i strzaskaną szybą. To w tym momencie filmu w sposób najbardziej znaczący uruchomiona zostaje gra pomiędzy przestrzenią kadru a tym, co zostało już z niej wyeliminowane.

Ciekawość widza filmowego domaga się wyjaśnienia okoliczności tego wydarzenia, „napędzana” jest bowiem pamięcią filmową, przyzwyczajeniami i oczekiwaniami wywiedzionymi z lektury filmów fabularnych; w szczególności filmów, które z foto-

⁷² Zob. David Bordwell, Kristen Thompson, *Film art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. Bogna Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011.

grafowania czynią swój najważniejszy temat i które uparcie łączą ten motyw z innym – ze śmiercią. Ale w chwili upadku tajemniczej postaci nie wiemy jeszcze tego, że „tematem” *Długości fali* także jest fotografia, na razie pozostaje ona ukryta jako ostateczny cel ruchu kamery. Film *Snowa* podejmuje więc grę z widzami, stając się filmem o filmie, zrobionym w dodatku wbrew wszelkim regułom. Nawet jakość obrazu zakłócana jest przez radykalne zmiany w jego parametrach – barwne filtry, silniejsze światła, podwójne ekspozycje albo momenty ciemności, w których rozpoznać można jedynie zarysy okien. Akustycznym ekwiwalentem najazdu kamery jest jednostajny brzęczący dźwięk, który staje się coraz bardziej natarciwy i świdrujący. W istocie, jak piszą Bordwell i Thompson:

[...] suspens związany z rozwojem historii został tu zastąpiony przez suspens *stylizacyjny*: zastanawiamy się, co tym razem przyniesie zmiana ogniskowej i jak po tej zmianie będzie wyglądał kadr⁷³.

Praca kamery ewokuje więc proces odkrywania nowej, innej rzeczywistości, zmusza widza do zagłębiania się w obraz. Kolejne transfokacje ukazują wprawdzie tę samą przestrzeń, ale w szczególny sposób zmienioną, coraz bardziej płaską. W końcu kamera osiąga swój punkt docelowy – nieruchomą fotografię, w dodatku – trzeba podkreślić – fotografię szczególną. Charakter puenty filmu najlepiej rozpoznał i opisał Scott MacDonald, dlatego pozwolę sobie na przywołanie w całości jego obszernego komentarza. MacDonald pisze:

Finalna ironia *Długości fali*, w przenośni i dosłownie, polega na tym, że długa podróż przez loft i przez katalog wizualnych możliwości, jakie eksploruje Snow, i przez towarzyszące im dźwięki podkreślające napięcie, prowadzi publiczność do absolutnego nemezis konwencjonalnego kina: do nieruchomej fotografii oglądanej przez kilka minut; zamiast poruszać się dalej *Długość fali* zdaje się zabierać nas z powrotem do pre-kina, ale wnet uświadamiamy sobie, że dramaturgia kody *Snowa* nie tylko jest finalnym elementem w jego próbie podtopienia konwencjonalnej historii kina, ale, że szczególne cechy fotografii, nad którą medytujemy

73 Tamże, s. 237.

przez chwilę w ciszy, odnoszą się do doświadczenia, które właśnie przeszliśmy: Fale oceanu na obrazie są metaforą zarówno transfokacji, jak i brzęczącego dźwięku; mogą oznaczać także „ocean” wizualnych możliwości, jakiego konwencjonalne kino nie chciało przemierzyć⁷⁴.

W interpretacji MacDonalda *Długość fali* jest więc podróżą do początków kina, do pierwszych filmów braci Lumière i – dalej – do fotografii. Badacz kina awangardowego zauważa też, że powieszona na ścianie fotografia jest fragmentem innej pracy Snowa⁷⁵ – cyklu zdjęć zatytułowanych *Atlantic* (1966-67), które wystawiane były jako seria trzydziestu ułożonych obok siebie obrazów umieszczonych w głębi metalowego obramowania (fig. 46). Lustrzana powierzchnia metalu oplatała każdą fotografię i odbijała jej fragmenty, tworząc zarówno wrażenie zlania się wszystkich fotografii w jeden wielki obraz morza, jak i wrażenie ruchu, osiąganego przez załamujące się światło oraz zmianę położenia odbiorcy. Michael Snow wydaje się więc zainteresowany seryjnością, która jest fundamentem taśmy filmowej, ale także procesem percepcji, gdyż wrażenie całości i płynności obrazu stanowi funkcję pozycji odbiorcy. Napięcie pomiędzy bezruchem a ruchem obecne jest zresztą w samej strukturze filmu; jak już zaznaczyłam, transfokacja nie jest ruchem ciągłym, ale skokowym, przywołuje więc na myśl mechanizm skokowego przesuwania taśmy, czyli jedno z fundamentalnych usprawnień, jakie konstruktorzy kinematografu wprowadzili do poprzednich prób „ożywienia” fotografii.

Sam Michael Snow pisał, że zastanawiając się nad ostatecznym kształtem filmu, myślał o nim, między innymi, jako o „monumencie czasu”⁷⁶. W istocie *Długość fali* jest filmem, który na wielu różnych poziomach przywołuje problemy związane z temporalnością mediów. W pierwszej kolejności warto zasygnalizować pewne wątki związane z konstrukcją filmu. Zaliczana do nurtu filmów strukturalnych *Długość fali* zorganizo-

74 Scott MacDonald, *Michael Snow, Wavelength*, [w:] Tegoż: *Avant-Garde Film: Motion Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 36.

75 Scott MacDonald zauważa, że na ścianie ukazanego w filmie mieszkania wisi także inne dzieło Michaela Snowa – fragment cyklu *Walking Woman Works*. Wspólnym elementem prac tego cyklu, wykonanych w różnych technikach i mediach, była sylwetka idącej kobiety. Seryjny charakter dzieła oraz skupienie uwagi na ruchu postaci przywołują studia nad ruchem Eadwearda Muybridge'a. Zob. Tamże.

76 Cyt za: P. Adams Sitney, *Structural Film*, [w:] Tegoż, *Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943-2000*, Oxford University Press, New York 2002, s. 352.

wana jest w oparciu o uproszczoną i z góry określoną strukturę⁷⁷. Obraz, dźwięk czy przywołana w fotografii idea morskiej fali oscylują pomiędzy zmiennością a powtarzalnością, tworzą ciągłość poprzez zmianę, przywołując – ponownie – mechanizm kinematografu. Snow zdaje się zatem poszukiwać warunków „czystego filmu” poprzez refleksję nad jego dwoma wymiarami – czasem i przestrzenią. Hipotezę tę potwierdza warstwa dźwiękowa, a konkretnie – fala sinusoidalna, czyli forma „czystego dźwięku”. P. Adams Sitney zauważa, że filmy strukturalne „to raczej kino umysłu niż kino oka”⁷⁸. Rzeczywiście, struktura filmu nasuwa się widzowi jako pewien intelektualny koncept, nad którym trzeba się zastanowić. Ujmowaniu *Długości fali* jako filmu-zagadki sprzyja jego uproszczona konstrukcja. Odbiór tego 45-minutowego filmu może być doświadczeniem nudy, w którym czas staje się ciężarem i który wypełnia się próbą zrekonstruowania fabuły albo właśnie rozwiązania zagadki filmu. Ale w czasie odbioru, który należy potraktować jako kolejny wymiar temporalny medium, trudno pominąć znaczenie wrażeń zmysłowych. Znużenie szybko przechodzi w zniecierpliwienie, a zasadniczą rolę pełni w tym dźwięk – fala sinusoidalna modulowana jest w taki sposób, że staje się trudnym do zniesienia wysokim piskiem. Cisza, jaka nadchodzi wraz z finałem filmu wydaje się wybawieniem z opresji. Obraz i dźwięk ponownie współgrają w strukturze filmu. Cisza odpowiada osiągnięciu przez obiektyw kamery właściwego celu – fotografii fal wyprowadzającej widza z klaustrofobicznego, kurczącego się pokoju w otwartą przestrzeń, która – jak zdaje się sugerować Michael Snow – nie jest wcale mniej „prawdziwa” niż filmowa reprezentacja nowojorskiego mieszkania.

W tym kontekście jako pewien rodzaj żartu odczytywać można skróconą wersję filmu z 2003 roku, którą Michael Snow zatytułował *WVLNT (Wavelength For Those Who Don't Have the Time)*. Autor skrócił film do kwadransa poprzez arbitralny gest podziału taśmy na trzy równe części i nałożenie ich na siebie. Tytuł pracy wydaje się komentarzem na temat przyspieszenia jako warunku współczesnego życia oraz udziału mediów w tym procesie. Zresztą to właśnie nowe środowisko medialne „zmusiło” Snowa do podjęcia decyzji o zmianach. Elizabeth Legge pisze, że artysta był oporny wobec zwykłego transferu filmu na płytę DVD, ponieważ *Długość fali* jest *filmem* – a to stano-

⁷⁷ Zob. Tamże.

⁷⁸ Tamże, s. 348.

wi integralną część jego znaczenia⁷⁹. Podział filmu na części i nałożenie ich na siebie Legge interpretuje więc jako metaforyczne „złożenie filmu”, aby pasował do skompresowanej przestrzeni płyty DVD⁸⁰. Druga wersja *Długości fali* odzwierciedla tym samym omawiane we wstępie przemiany współczesnej kultury wizualnej, które stały się tłem nowych spotkań fotografii i filmu.

⁷⁹ W 2002 roku dzieła Michaela Snowa zostały opracowane i wydane na płycie DVD pod tytułem *Digital Snow*, dekadę później zawartość płyty przeniesiono na stronę internetową. Projekt prezentuje osiemdziesiąt cztery prace artysty dostosowane do cyfrowego nośnika i zorganizowane nie chronologicznie czy wedle medium, ale wokół pewnych zasad motywujących ich eksplorację. Snow nazwał ten projekt encyklopedią jego pracy z ostatnich sześćdziesięciu lat. Elizabeth Legge, *An Introduction to Digital Snow*, <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2246> [data dostępu: 2.06.2014].

⁸⁰ Tamże.

Zakończenie

Obrazy świata, obrazy w świecie

Punktem wyjścia rozważań podjętych w niniejszej rozprawie były początki kina, w których starałam się rozpoznać przede wszystkim źródła pewnej kulturowej konfiguracji antycypującej współczesną konwergencję ruchomego i nieruchomego obrazu oraz różne formy fotografii inspirowanej kinem. Poddając analizie najwcześniejsze filmy podążać można za sugestią Daia Vaughana:

Spojrzyć krytycznie i życzliwie na początki kina – na te programy jednonumitowych scenek zaprezentowanych publicznie po raz pierwszy w grudniu 1895 roku w Paryżu i w lutym następnego roku w Londynie – to jak rozmyślać nad tym, co działo się ze wszechświatem w pierwszych mikrosekundach po wielkim wybuchu¹.

Ta odważna analogia przyznaje kinu wartość paradygmatyczną i czyni go prawzorcem, wobec którego określić się muszą kolejne generacje mediów. Paryski pokaz kinematografu braci Lumière wyznacza zatem początek przemian, które zdefiniowały kształt kultury XX wieku. Ponadto, w słowach Vaughana pobrzmiewa nuta zadumy nad mitycznym „początkiem”, którą odczytywać można jako tęsknotę za bezpowrotnie utraconym momentem „niewinności” identyfikowanym z dziecięcym zdumieniem ruchomym obrazem. Zastanawiając się nad tym, czy potrafimy jeszcze doświadczać niesamowitego efektu związanego z percepcją obrazu wprawionego w ruch, David Company pisze: „Jeżeli ta przyjemności przetrwała w jakiegokolwiek formie, jest nią współczesna sztuka, która wydaje się zaklęta w swoich powrotach do początków kina”². Powroty te dostarczają zasadnych powodów do opisywanego we wstępie „zwrotu ku historii”, który stanowi jeden z najważniejszych rysów badań podejmowanych w nurcie *still/moving*.

1 Dai Vaughan, *Let There Be Lumière*, [w:] Tegoż, *For Documentary: Twelve Essays*, The University of California Press: Berkeley, Los Angeles 1999, s. 1.

2 David Company, *Motion Pictures*, „Frieze” 2008, issue 115.
http://www.frieze.com/issue/article/motion_pictures1 [data dostępu: 2.06.2014].

Obraz wielkiego wybuchu w pewien szczególny sposób rezonuje także z opisanym przez Toma Gunninga sposobem wyświetlania wczesnych filmów, które najpierw prezentowane były jako projekcje kadrów. Bezruch kojarzyć się może z bezczasem, z którego nagle „wypływa” potok ruchomych obrazów naśladujących ruch codziennego życia. Trudno oprzeć się wrażeniu, że kino zaanonsowało się w ten sposób jako „początek czasu”. Ale nie sposób zapomnieć także o tym, że wyświetlane na ekranie klatki filmów były przecież fotografiami, które same w sobie posiadały złożoną temporalną strukturę, wprzęgniętą od tego momentu w nowy porządek widzialności. Dlatego też podejmując refleksję nad wczesnym kinem, starałam się rozpoznać w nim zarówno źródła pewnych istotnych zjawisk przenikających współczesną kulturę audiowizualną, jak i echa tego, co było przed nim – dziewiętnastowiecznej fotografii, pokazów latarni magicznej czy malarstwa. Poszukując we wczesnych filmach śladów fotografii seryjnej i chronofotografii, fotografii migawkowej i fotografii o długich ekspozycjach, szkiców fizjonomicznych i tradycyjnych morskich pejzaży, starałam się udzielić odpowiedzi na pytania sformułowane przez Andrzeja Gwóźdź: „[...] skąd się biorą obrazy?, z jakiej technokultury obrazu (z jakiego medium) przywędrowały do kina i w nim się zagnieżdżyły?, co swoją obecnością w kinie zmieniły?”³. Odpowiedzi te miały oczywiście charakter cząstkowych analiz podążających za przedmiotem badań, ale odsłoniły interdyscyplinarność, jakiej domagają się studia nad obrazami fotofilmowymi.

Starając się opisać złożone związki filmu i fotografii, Karen Beckman i Jean Ma zauważają, że ich „zasadnicza hybrydowość i wewnętrzna łączność objawia się jako wyzwanie wobec homogenicznego i redukcjonistycznego pojęcia specyfiki medium oraz otwiera ważny teren wspólny dla historii sztuki i filmoznawstwa”⁴. W tym wymiarze owocną ramą badań okazał się opisany we wstępie paradygmat *still/moving*, który wyłonił się z filmoznawstwa, ale poszukując nowych perspektyw badawczych wszedł w dialog z historią fotografii, historią sztuki czy estetyką. Warto zauważyć, że skrytowanie się wspomnianego nurtu badań zbiegło się w czasie z tak zwanym „zwrotem obrazowym”, który obserwować można w humanistyce od połowy lat dziewięćdziesią-

3 Andrzej Gwóźdź, *Widzieć i być widzianym: techniki kulturowe wczesnego kina*, [w:] *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*, Oficyna Wydawnicza ATUT: Wrocław 2011, s. 50.

4 Karen Beckman, Jean Ma, *Introduction*, [w:] *Still Moving: Between Cinema and Photography*, red. Karen Beckman, Jean Ma, Duke University Press: Durham 2008, s. 3.

tych XX wieku. Jego główny teoretyk, W.J.T. Mitchell, postulował „ponowne odkrycie obrazu rozumianego jako złożona gra wizualności, aparatu, instytucji, dyskursu, ciała i figuralności”⁵. Wiele wątków podjętych albo jedynie zasygnalizowanych w niniejszej rozprawie, zwłaszcza w dwóch pierwszych rozdziałach, domaga się rozpatrywania w kontekście tak określonego charakteru obrazu filmowego czy fotograficznego. Wydaje się zresztą, że dalsze badania nad związkami fotografii i kina mogą rozwijać się w świetle opisanych przez Mitchella studiów wizualnych lub kultury wizualnej, jak wołałyby tę dyscyplinę i jej przedmiot nazywać sam badacz⁶.

Postulowana przez Mitchella idea „pokazywania widzenia” eksplorowana była wielokrotnie w instalacjach audiowizualnych, które przywoływały i zarazem przekraczały granicę oddzielającą film od fotografii, ruchomy obraz od nieruchomego obrazu. Być może najlepszym przykładem tych tendencji jest sztuka Douglasa Gordona, artysty uhonorowanego w 1996 roku Nagrodą Turnera, który w szczególny sposób uwidoczniał widzenie w instalacjach opartych na filmach. W *24 Hour Psycho* (1993) Gordon wyświetlił *Psychozę* Alfreda Hitchcocka (*Psycho*, 1960) w zwolnionym tempie, aby projekcja trwała – zgodnie z tytułem instalacji – całą dobę. Z prostej kalkulacji wynika, że w ciągu sekundy przed oczami widza wyświetlają się w przybliżeniu dwie klatki. Płynność, jaką posiadają filmy wyświetlane z prędkością 24 klatek na sekundę czy też 16 klatek na sekundę, ulega zatem załamaniu, widoczny natomiast staje się efekt „przeskakiwania” obrazów. Tym samym czas filmu ulega specyficznemu przekształceniu, które opisywać można w różnych wymiarach. Przede wszystkim zastanawiający jest zaprojektowany przez twórcę czas odbioru. *24 Hour Psycho* dotyka granic percepcji człowieka a nawet radykalnie te granice narusza, co może wydawać się paradoksalne. Oto dzieło, które właśnie pod jednym względem dostosowało film do ludzkich możliwości odbioru (mam tu na myśli zdolność do dostrzeżenia zmiany poszczególnych kadrów), pod innym względem stanowi niemałe wyzwanie, każe myśleć nie tylko o trwaniu, ale i o wytrwaniu. Radykalne spowolnienie filmu stawia pod znakiem zapytania fizyczną zdolność człowieka do obejrzenia dzieła w całości, przy uwzględnieniu cyklu

5 W.J.T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, [w:] Tegoż, *Picture Theory*, The University of Chicago Press: Chicago 1994, s. 16.

6 Zob. W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Łukasz Zaręba, Narodowe Centrum Kultury: Warszawa 2013, s. 364.

dobowego życia człowieka. Ale relacje pomiędzy projekcją a pełnym odbiorem nie mają właściwie większego znaczenia. Biorąc pod uwagę godziny otwarcia muzeów i galerii sztuki obejrzenie całego dzieła jest po prostu niemożliwe⁷. Dlatego też wyobrazonego widza swojego dzieła opisywał Gordon jako osobę, która w pewnym momencie dnia przypomni sobie o wcześniejszej wizycie w galerii i zacznie nie tylko wspominać to, co w niej zobaczyła, ale też zastanawiać się albo „wyobrażać sobie, co dzieje się w galerii właśnie w tej chwili, kiedy nie ma dostępu do pracy”⁸. W porządek wystawienniczy instalacji wpisany jest zatem odbiór fragmentaryczny oraz element przypadkowości, natomiast sama instalacja funkcjonuje jednocześnie jako projekcja i jako dzieło konceptualne, odwołujące się do obrazów zapamiętanych.

Warto podkreślić również, że spowolnienie filmu powoduje uwidocznienie tego, co niewidoczne, czyli nieruchomości fotografii tworzących film. Pod tym względem jeszcze bardziej radykalnym projektem Gordona była instalacja *5 Year Drive-By* (1995), praca bliźniacza wobec *24 Hour Psycho*. Przedmiotem zawłaszczenia i manipulacji uczynił szkocki artysta film *Poszukiwacze* Johna Forda (*The Searchers*, 1956), ale punktem odniesienia dla wydłużonej projekcji był tym razem nie cykl dobowy, czyli czas odnoszący się do świata zewnętrznego, ale czas trwania akcji filmu. *5 Year Drive-In* to film Forda wyświetlony tak wolno, że obejrzenie go zajęłoby pięć lat. W ciągu siedmiu tygodni wyświetlania instalacji pokazano zatem zaledwie 3 minuty filmu. Instalacje Gordona nasuwają zatem na myśl historyczne próby wyjaśnienia fenomenu pozwalającego na postrzeganie serii nieruchomych obrazów wyświetlanych z odpowiednią prędkością jako obrazu ruchomego. Rozwiązania tego podstawowego paradoksu domagały się zarówno zabawki optyczne, jak i kinematograf, natomiast najczęściej przywoływanym wyjaśnieniem była koncepcja bezwładności oka, czyli fizjologicznej skłonności do zatrzymywania obrazu na siatkówce przez chwilę po ustąpieniu wrażenia wzrokowego. Teza o bezwładności wzroku wciąż jest często przywoływanym wyjaśnieniem fenome-

7 Podkreślić należy jednak, że kształt współczesnej kultury audiowizualnej i dostępność mediów cyfrowych umożliwia stworzenie sobie własnej wersji instalacji. *24 Hour Psycho* jest zatem nie tylko dziełem, które wyrosło ze strategii zawłaszczenia, ale również dziełem, które samo podatne jest na zawłaszczenie. W tym kontekście warto wspomnieć, że instalacja Douglasa Gordona rzeczywiście sprowokowała internautów do odpowiedzi i tworzenia innych wersji dzieła. Zob. *14 minute psycho* (Jack Wilson), <https://www.youtube.com/watch?v=HH3HPha6EhA>; *24 Second Psycho* (Chris Bors), <https://www.youtube.com/watch?v=c5NDdr7NJaw> [data dostępu: 2.06.2014].

8 Cyt. za: Kate Mondloch, *Screens: Viewing Media Installation Art*, University of Minnesota Press: Minneapolis 2010, s. 44-45.

nu kina, nawet po tym, jak zakwestionowali ją Joseph Anderson i Barbara Anderson⁹. Badacze przyjrzeni się nie tylko fizjologicznym badaniom przeczącym tezie o bezwładności wzroku, ale również uporowi, z jakim była ona (i wciąż jest) powtarzana, aby odślonić jej mityczny charakter:

Podobnie jak historia Adama i Ewy wyjaśnia nie tylko mechanizm powstania i reprodukcji ludzi, ale również precyzuje typ relacji pomiędzy człowiekiem a Bogiem, tak mit kreacji ruchomego obrazu zawiera nie tylko mechanizm pochodzenia ruchu, ale implikuje także relację widza wobec filmu. Widz domniemy w *Micie o Bezwładności Oka* jest pasywnym widzem, na którego siatkówce piętrzą się obrazy¹⁰.

Spostrzeżenia badaczy wypływają nie tylko z dążenia do precyzyjnego opisu ludzkiego aparatu percepcyjnego, do pokazania widzenia oraz demistyfikacji pewnych mitów na temat widzenia, ale stanowią w istocie próbę opisu relacji człowieka z obrazami. Istotne wydaje się przywołanie tutaj kolejnego – po wielkim wybuchu – mitu „początku”, w którym ustanowiona zostaje pozycja widza. To, co ludzie mówią i piszą o obrazach może być bowiem – jak sugeruje Mitchell – równie istotne jak same obrazy.

Problemy wyłaniające się z próby opisu związków fotografii i kina korespondują z wieloma wątkami poruszonymi przez Mitchella w książce *Czego chcą obrazy?* Nie trudno zauważyć, że początki kina opisać można jako okres intensyfikacji ambiwalentnej postawy wobec obrazów, która skłoniła Mitchella do zadawania pytań: „Dlaczego ruchomy obraz stale opisuje się za pomocą witalistycznych metafor? Dlaczego nie wystarczy powiedzieć, że obrazy się poruszają, że działania są przedstawiane?”¹¹. Pragnienia, nadzieje, obawy i fantazje towarzyszące początkom kina, rekonstruowane na podstawie tego, co ówczesni ludzie mówili i pisali o nowego rodzaju obrazach, stanowią zatem bogaty repertuar magicznych postaw wobec obrazu. Warto zauważyć również, że diagnozowana przez Mitchella „podwójna świadomość”, przejawiająca się w przypisy-

9 Zob. Joseph Anderson, Barbara Fisher, *The Myth of Persistence of Vision*, „Journal of the University Film Association” 1978 (Fall), vol. XXX, no. 4, s. 3-8.

10 Joseph Anderson, Barbara Anderson, *The Myth of Persistence of Vision Revisited*, „Journal of Film and Video” 1993 (Spring), vol. 45, no. 1, s. 3.

11 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*, s. 85.

waniu naiwnej, magicznej i zabobonnej postawy wobec obrazu Innemu (ludziom pierwotnym, dzieciom, niepiśmiennym masom, kobietom) w precyzyjny i wyczerpujący sposób opisana została przez Stephena Bottomore'a, który analizował prasowe doniesienia o kinowej publiczności uciekającej przed nadjeżdżającym pociągiem, dostrzegając w nich właśnie opisane przez Mitchella przeniesienie¹². Obserwacja ta wydaje się tym bardziej istotna, że kino usytuować można w samym sercu zjawisk konstytuujących nowoczesność. Ambivalencja, z jaką ludzie przełomu XIX i XX wieku odnosili się do ruchomych obrazów przywołuje konstatację Bruno Latoura, że „nigdy nie byliśmy nowoczesni” i stwierdzenia Mitchella, że „magiczne postawy wobec obrazów są w świecie nowoczesnym równie silne, jak w tak zwanych wiekach wiary”¹³.

Ponadto, związek fotografii z kinem stał się współcześnie przestrzenią eksploracji „potęgi i nędzy obrazów” czy – ściślej mówiąc – przypisywanych im możliwości, wartości lub znaczeń zdolnych do kształtowania postaw i zachowań ludzi. Funkcjonując jako masowa rozrywka i ogromny przemysł, kino pozostaje w bezpośrednim związku z produkcją obrazów, które obdarzane bywają szczególnymi względami i otaczane są swoistym kultem. W tym kontekście ponownie przywołać można twórczość Douglasa Gordona, który w swoich dziełach wykorzystuje fotosy filmowe cieszące się we współczesnej kulturze statusem ikon (fig. 47). W cyklu *Blind Stars* (od 2002) artysta – zgodnie z tytułem – „oślepił” takie gwiazdy, jak Greta Garbo, Grace Kelly, Robert Mitchum czy James Mason. Wycięcie z fotografii oczu i umieszczenie tak spreparowanych zdjęć na powierzchni zwierciadła wydaje się komentarzem na temat relacji pomiędzy aktorami a widzami ich filmów, co wprost sugeruje tytuł kolejnego cylu prac Gordona. *Self-Portraits of You + Me* (od 2006) to seria zniszczonych, przede wszystkim nadpalonych, a czasami całkowicie spalonych zdjęć, również umieszczonych na lustrach (fig. 48). Wśród przekształconych obrazów znalazły się fotografie Anity Ekberg, Marleny Dietrich, Jamesa Deana czy Jane Fondy, ale także obrazy Marilyn Monroe czy Elvisa Presleya wykonane w fabryce Warhola. Wymienione prace to tylko niewielki wycinek tego, co stworzył Douglas Gordon. Wspomniane cykle obejmują bowiem dziesiątki

12 Zob. Tamże, s. 45. Stephen Bottomore, *The Panicking Audience?: Early Cinema and the 'Train Effect'* „Historical Journal of Film, Radio and Television” 1999, vol. 19, no. 2, s. 177-216. <http://dx.doi.org/10.1080/014396899100271> [data dostępu: 2.06.2014].

13 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*, s. 46.

prac, cechuje je pewien nadmiar odpowiadający (nad)produkcji obrazów w zachodniej kulturze XX wieku. Wycinek ten w najmniejszym stopniu nie oddaje skali jego przedsięwzięcia, choć wystarcza, by rozpoznać najważniejsze rysy strategii artysty.

Wątek zniszczenia obrazów-ikon każe myśleć o pewnej formie ikonoklazmu, w którym Mitchell dostrzega potężną siłę kształtującą współczesną kulturę. Zniszczenie czy zeszpecenie obrazu wydaje się sposobem sondowania postaw odbiorcy. W tym kontekście przywołać można – za Mitchellem – ćwiczenie, jakie proponuje swoim studentom Tom Cummins: „[...] gdy studenci drwią z magicznego związku między przedstawieniem a tym, co przedstawione, prosi ich, żeby wzięli zdjęcia swoich matek i wycięli im oczy”¹⁴. Problem ten wskazuje na inny wątek dzieł Gordona – rolę odbiorcy w ustanowieniu i podtrzymaniu półboskiego statusu aktorów i aktorek. *Blind Stars* oraz *Self-Portraits of You + Me* stają się tym samym seriami szczególnych autoportretów, w których odbija się zarówno wizerunek samego artysty, jak i każdego odbiorcy, który stając przed obrazem, widzi jednocześnie ocalałe fragmenty fotografii i samego siebie. Przeglądając się w zwierciadle odbiorca wypełnia to, co zniszczone, spalone, wycięte. Gordon porusza się tutaj w dwóch wymiarach – z jednej strony tworzywem jego dzieł są materialne przedmioty, z drugiej zaś – indywidualna i zbiorowa pamięć czy szeroko pojęta sfera wspomnień, obrazów mentalnych czy wyobrażeń.

Warto dodać, że strategia Douglasa Gordona ma swoje źródła w kinie. Mam tutaj na myśli scenę kłótni kochanków z filmu *Ludzie w niedzielę*, który kilkakrotnie powracał w niniejszej rozprawie. Wspomniana scena rozpoczyna się od bliskiego ujęcia ściany mieszkania, do której przypięte są fotografie gwiazd filmowych. Na pocztówkach rozpoznać można między innymi Gretę Garbo i Willy'ego Fritscha, gwiazdy ówczesnego kina niemieckiego. Kiedy kamera odjeżdża, widzimy wspólne mieszkanie Annie i Erwina, jedyne ukazane w filmie wnętrze. W kolejnych ujęciach zarysowana zostaje relacja pomiędzy partnerami – powracającym z pracy taksówkarzem i modelką, która spędziła niemal cały dzień w łóżku. Wydaje się, że rosnące napięcie pomiędzy kobietą a mężczyzną podszyte jest rozdźwiękiem między filmowymi fantazjami, uobecnionymi tutaj przez fotografie gwiazd a banalną codziennością, w której kapiący kran, niedomykające się drzwi szafy czy niewłaściwie założony kapelusz urastają do rangi problemów

¹⁴ Tamże, s. 47.

godnych uwagi kamery filmowej, choć łagodzonych dowcipnym, ironicznym tonem filmu. Podczas kłótni bohaterowie w wyrafinowany sposób niszczą zdjęcia należące do partnera, rozpoczynając od fotografii umieszczonych w samym środku galerii, a więc – jak możemy się domyślać – posiadających największe znaczenie. Erwin brudzi wizerunek Willy'ego Fritscha pianką do golenia; w odwecie Annie przykłada rozgrzaną lokówkę do zdjęcia Greta Garbo, przypalając oczy aktorki (fig. 49-50). Wkrótce ofiarami złości bohaterów padają kolejne fotografie. W amatorskim systemie komunikacji wizualnej zniszczenie fotografii nosi ślady zamachu na pamięć i tożsamość, w sferze publicznej zaś – jest ingerencją w pewien porządek, może towarzyszyć politycznym przewrotom bądź społecznym konfliktom. Autorefleksyjne dzieło niemieckich filmowców ustanawia natomiast kino jako przedmiot idolatrii, antycypując zarówno nadchodzącą potęgę kina, jak i pewne współczesne artystyczne strategie poszukujące w aktach ikonoklazmu sposobów diagnozowania owej potęgi w nowej konfiguracji kulturowej.

Szczególnie interesująca i ważna wydaje się w tym kontekście sekwencja z fotografem omówiona w drugim rozdziale niniejszej rozprawy. Eksplorując relacje pomiędzy filmem a fotografią, filmowcy przechodzą pomiędzy ruchem a bezruchem, pokazują zarówno ożywianie obrazu, jak i jego petryfikację. Ta „wiwisekcja” kina odsłania dwa związane ze sobą procesy, które wydają się fascynować współczesnych artystów pracujących „na tkance kina” i balansujących pomiędzy kinofilią a czymś, co David Company określił jako „kinoklazm” (*cineclasm*)¹⁵. Z jednej strony, kult kina nieustannie domaga się zatrzymania ruchu i zwrotu w stronę fotografii w postaci fotosów, pin-upów czy stopklatek. Z drugiej zaś, w tych kinofilskich praktykach dochodzi do zderzenia z kresem kina, do odsłonięcia końca w początku, które wybrzmiewa w cytowanej przez Raymonda Belloura formule Serge'a Daneya: „Popiół w popiół, kadr w kadr” (*Ashes to ashes, frames to frames*)¹⁶. Spotkania współczesnej sztuki audiowizualnej z kinem przypominają zatem praktyki opisanego przez Laurę Mulvey widza zawłaszczającego, który czerpie fetyszystyczną przyjemność ze spowolnienia ruchu, aby nagle zderzyć się z twarzą Marilyn Monroe jako maską pośmiertną.

15 Zob. David Company, *Jason Dee. Between Cinephilia and Cineclasm*,

<http://davidcompany.com/jason-dee-between-cinephilia-and-cineclasm/> [data dostępu: 2.06.2014].

16 Słowa Daneya odnosily się do finałowej stopklatki w filmie *Czteryście batów* François Truffaut. Cyt. za: Raymond Bellour, *The Film Stilled*, „Camera Obscura” 1990 (September), vol. 8, no. 3.24, s. 102. http://dx.doi.org/doi:10.1215/02705346-8-3_24-98 [data dostępu: 2.06.2014].

Opisując miejsce kina we współczesnej kulturze wizualnej, Boris Groys zauważył, że:

W długiej historii antagonizmów pomiędzy mediami, film zdobył prawo do występowania w roli ikony zeświecczonej nowoczesności. W odwrocie, będąc przeniesionym w obręb tradycyjnych sztuk, film sam w sobie w rosnącym stopniu stał się obiektem ikonoklastycznych gestów: za pomocą nowych technologii takich jak wideo, komputer i DVD, ruch filmu został zawieszony oraz poddany autopsji¹⁷.

W procesie owej autopsji, która rozumiana może być jako rozcięcie ciała i wydzielenie poszczególnych struktur anatomicznych, współcześni artyści zwracają się nie tylko ku kinu, ale i ku fotografii, w której cytowany powyżej Serge Daney upatrywał szkielet nieruchomych obrazów¹⁸. Z drugiej strony, pamiętać trzeba, że w większości współczesnych instalacji film poddany został transferowi na nośnik cyfrowy, zatem w rzeczywistości odbiorca wcale nie ma do czynienia z fotografiami, ale raczej z czymś, co można określić jako „obrazy fotografii”. Podjęte w niniejszej rozprawie rozważania na temat spotkań filmu z fotografią potraktować można zatem jako punkt wyjścia do dalszych badań, które uwzględnią rozmaite konteksty i sposoby doświadczania obrazów albo – pozostając przy zaproponowanej przez Mitchella optyce – sposoby, w jakie obrazy tworzą i zamieszkują różne środowiska medialne, funkcjonując nie tylko jako obrazy świata, ale i obrazy w świecie.

17 Cyt. za: Eivind Røssaak, *The Still/Moving Field: An Introduction*, [w:] *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*, red. Eivind Røssaak, Amsterdam University Press: Amsterdam 2011, s. 12.

18 Zob. Raymond Bellour, dz. cyt.

Ilustracje



Fig. 1. *Radio City Music Hall* z cyklu *Theaters* (Hiroshi Sugimoto, 1978)

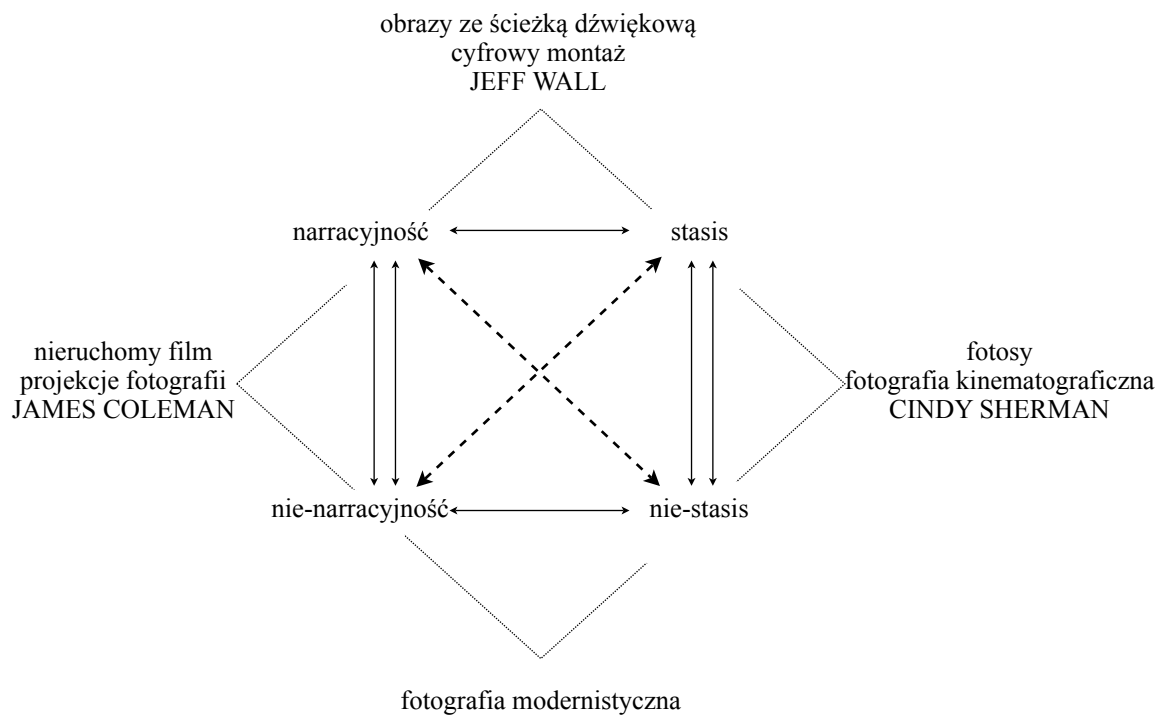


Fig. 2. Rozszerzone pole fotografii. Za: George Baker (2005)

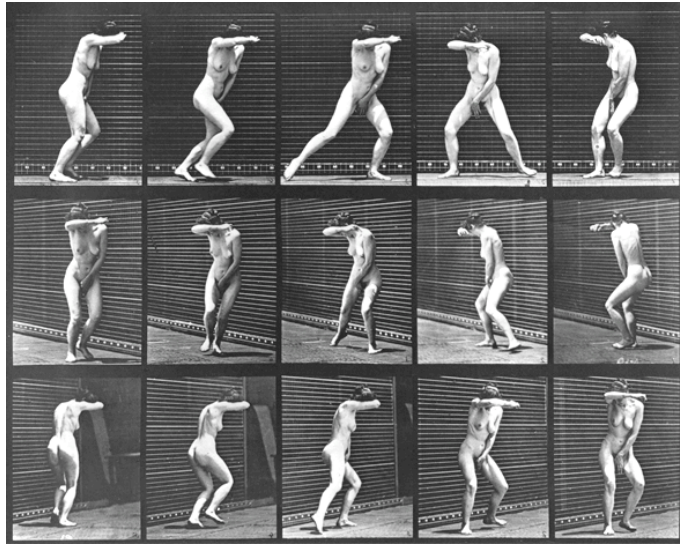


Fig. 3. *Woman turning around in surprise and running away* (Tablica 73 z *Animal Locomotion*, Eadweard Muybridge, 1887)

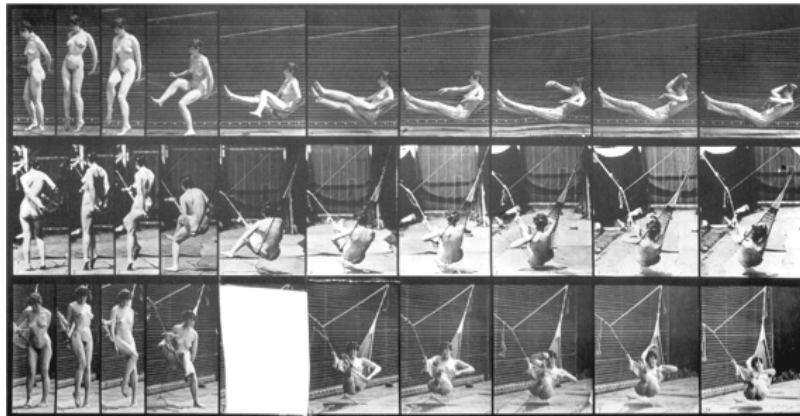


Fig. 4. *Getting into hammock* (Tablica 261 z *Animal Locomotion*, Eadweard Muybridge, 1887). Za: Sarah Gordon (2008)

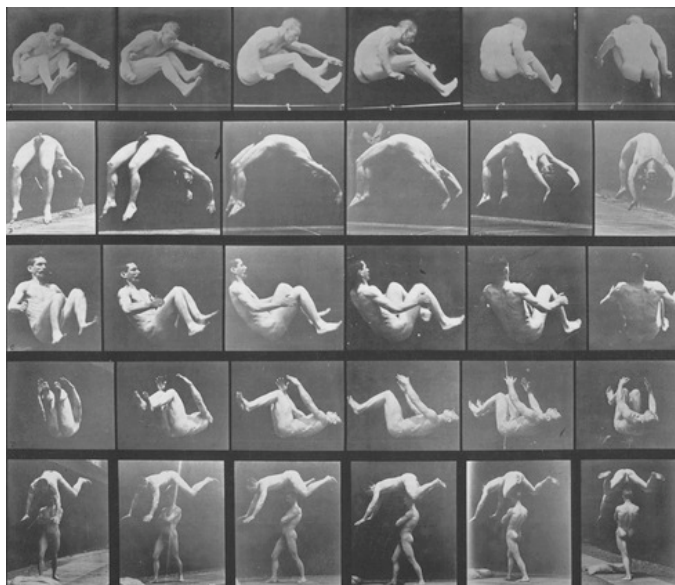


Fig. 5. *Jumping; Handspring; Somersault; Springing over a Man's Back* (Tablica 522 z *Animal Locomotion*, Eadweard Muybridge, 1887)



Fig. 6. *Bram Stoker's Chair* (Sam Taylor-Wood, 2005)



Fig. 7. Auguste Lumière (1888)

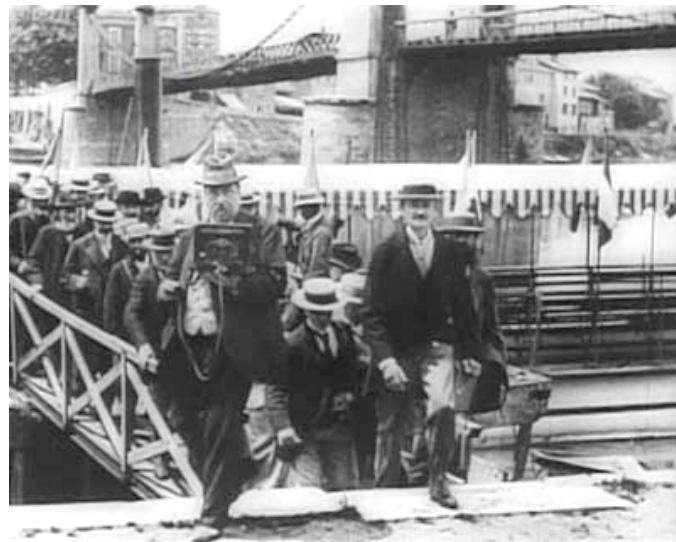


Fig. 8. *Wyjście ze statku uczestników Kongresu Fotografii w Lyonie*, kadr z filmu (Louis Lumière, 1895)



Fig. 9. *Chez le photograph*, kadr z filmu (Alice Guy, 1900)

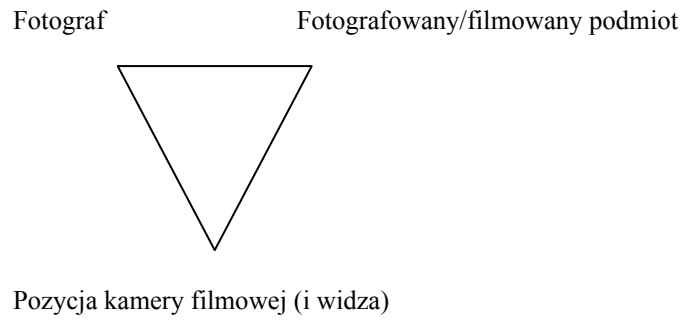


Fig. 10. Inscenizacja w filmie *Photographe* (Louis Lumière, 1895). Alice Guy powtarza ten układ w filmie *Chez le photographe*, zamieniając jedynie pozycje fotografa oraz fotografowanego podmiotu. Za: McMahan (2006)

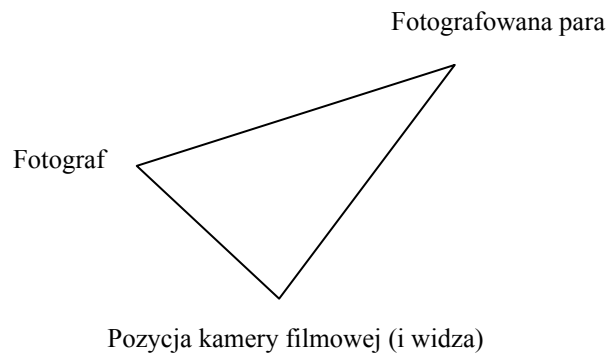


Fig. 11. Inscenizacja w filmie *Photographing a Country Couple* (Edwin Porter, 1901)

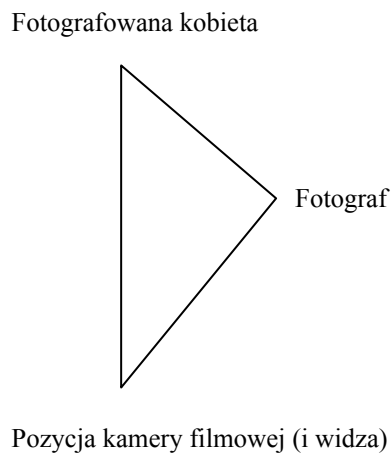


Fig. 12. Inscenizacja w filmie *A Subject for the Rogue's Gallery* (A.E. Weed, 1904)



Fig. 13-14. *Subject for the Rogue's Gallery*, kadry z filmu (A.E. Weed, 1904)

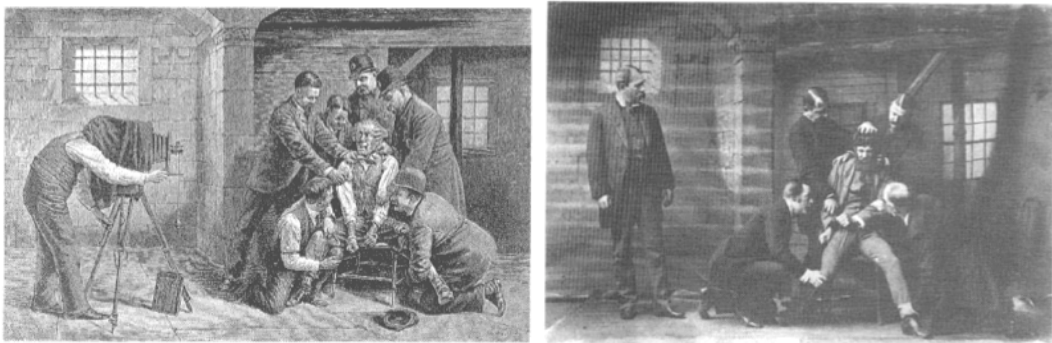


Fig. 15. T. Sperry, *An Unwilling Subject. Photographing a Prisoner for the Rogue's Gallery at Police Headquarters* (1892)

Fig. 16. Jacob A. Riis, *Photographing a Rogue, Inspector Byrnes looking on*



Fig. 17-18. *Emocje – przezrocza do pokazów latarni magicznej* (ok. 1750-1800)



Fig. 19. *Śniadanie dziecka*, kadr z filmu (Louis Lumière, 1895)
 Fig. 20. *Dziecko i złote rybki*, kadr z filmu (Louis Lumière, 1895)



Fig. 21-22. *Ludzie w niedzielę*, kadry z filmu (Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, 1930)



Fig. 23-24. Valeska Gert w filmie *Ludzie w niedzielę*, kadry z filmu

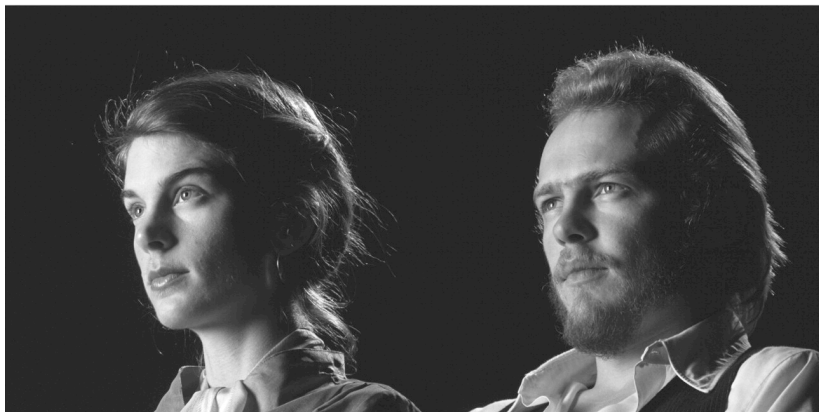


Fig. 25-27. *Movie Audience* (Jeff Wall, 1979)



Fig. 28. *Shirin*, kadr z filmu (Abbas Kiarostami, 2008)



Fig. 29-30. *What Happened on Twenty-Third Street, New York City*, kadry z filmu (Thomas A. Edison, 1901)



Fig. 31. *Rue de Pontoise de la rue St. Victor* (Charles Marville, 1865-1869)

Fig. 32 *Rue de Constantine* (Charles Marville, ok. 1861)



Fig. 33. *Sanctuary* (Gregory Crewdson, 2009)



Fig. 34. *Fall or Death of a Horse (Carriage Horse Fallen on the Street, Charles Nègre, ok. 1855-1860)*

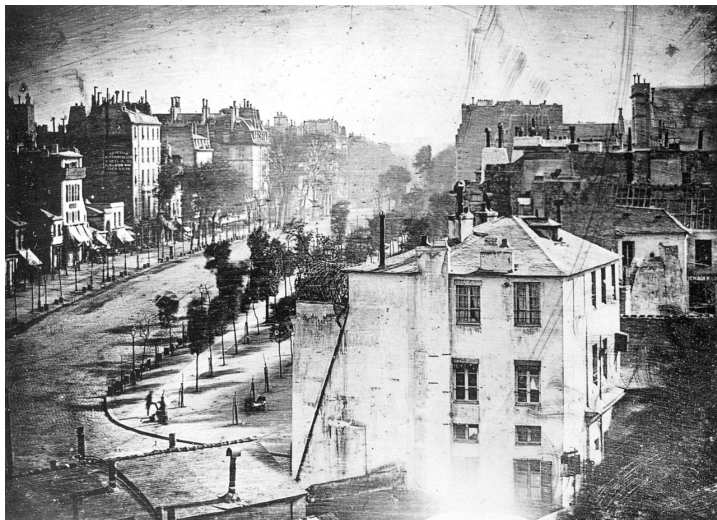


Fig. 35. *Boulevard du Temple (Louis Daguerre, 1838)*



Fig. 36-38. *Berlin: symfonia wielkiego miasta*, kadry z filmu (Walter Ruttmann, 1927)



Fig. 39. *Łódź wypływająca z portu*, kadr z filmu (LouisLumière, 1895)



Fig. 40. *La Grande Vague, Sète* (Gustave Le Gray, 1857)



Fig. 41. *Study of Clouds at Hampstead* (John Constable, 1830)

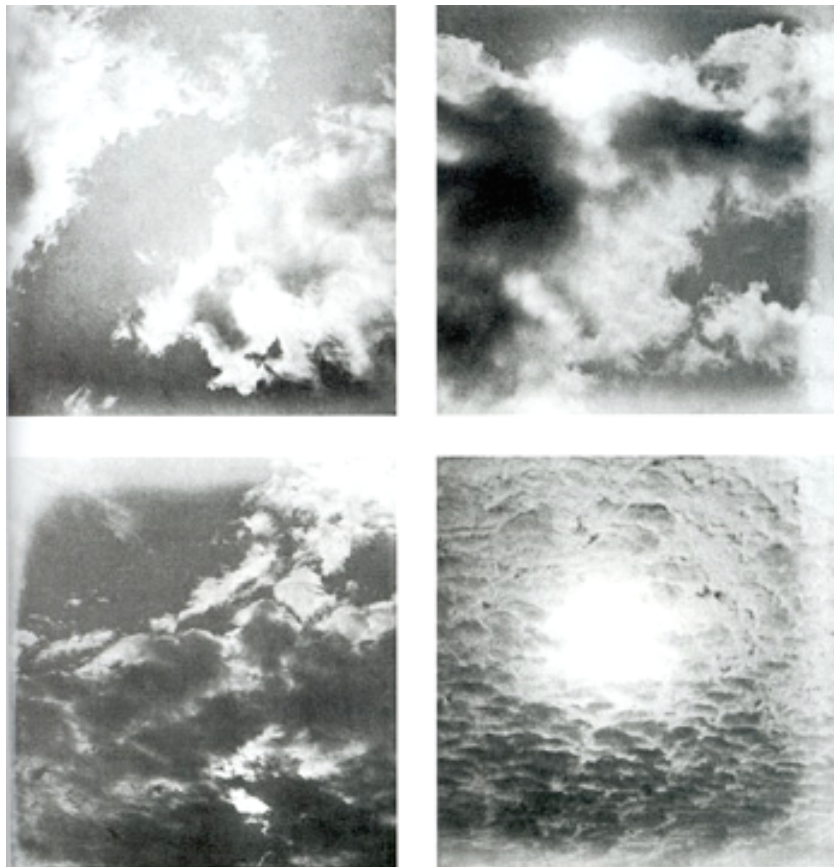


Fig. 42. *A Study of Clouds* (Eadweard Muybridge, 1869)



Fig. 43. *Pi-Wi-Ack (Shower of Stars), Vernal Fall, 400 Feet, Valley of Yosemite* (Eadweard Muybridge, 1872)



Fig. 44. *Carribean Sea, Jamaica, z cyklu Seascapes* (Hiroshi Sugimoto, 1980)



Fig. 45. *Dziesięć nieb*, kadr z filmu (James Benning, 2004)

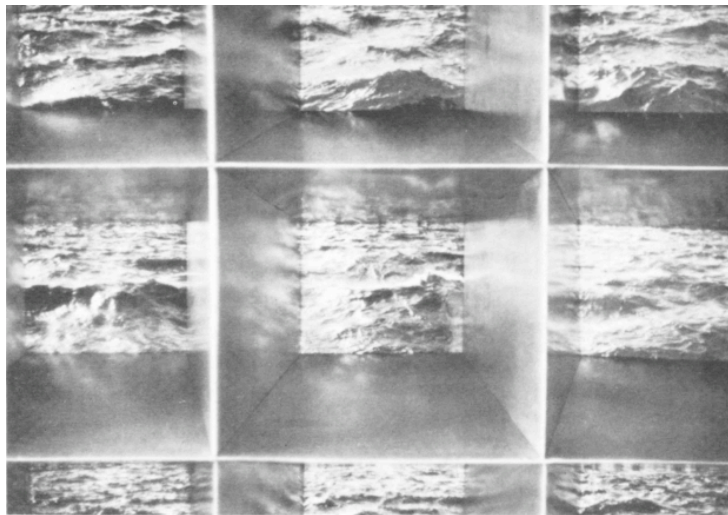


Fig. 46. *Atlantic*, fragment (Michael Snow, 1966-1967)

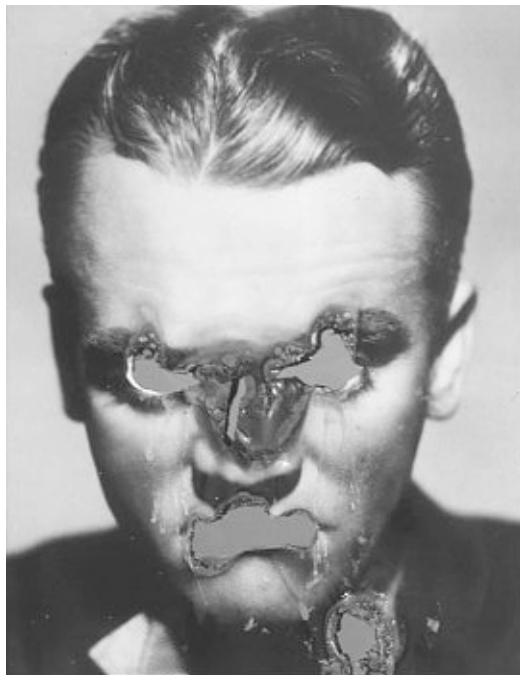


Fig. 47. *Mirror Blind Greta*, z cyklu *Blind Stars* (Douglas Gordon, 2002)

Fig. 48. *James Cagney*, z cyklu *Self-Portraits of You + Me* (Douglas Gordon, 2006)



Fig. 49-50. *Ludzie w niedzielę*, kadry z filmu (Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, 1930)

Bibliografia

- ANDERSON Joseph, ANDERSON Barbara, *The Myth of Persistence of Vision Revisited*, „Journal of Film and Video” 1993 (Spring), vol. 45, no. 1, s. 3-12.
- ANDERSON Joseph, FISHER Barbara, *The Myth of Persistence of Vision*, „Journal of the University Film Association” 1978 (Fall), vol. XXX, no. 4, s. 3-8.
- AUERBACH Jonathan, *Body Shots: Early Cinema's Incarnations*, University of California Press: Berkeley 2007.
- BAKER George, *Photography's Expanded Field*, [w:] *Still Moving: Between Cinema and Photography*, red. Karen Beckman, Jean Ma, Duke University Press: Durham 2008, s. 175-188.
- BARTHES Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Aletheia: Warszawa 2008.
- BARTHES Roland, *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, „Pamiętnik Teatralny” 1977, z. 3, s. 37-41.
- BATCHEN Geoffrey, *Desiring Production*, [w:] Tegoż, *Each Wild Idea. Writing. Photography, History*, The MIT Press: Massachusetts 2000, s. 3-24.
- BATCHEN Geoffrey, *Identity*, [w:] Tegoż, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, MIT Press: Cambridge 1999, s. 2-21.
- BAUDELAIRE Charles, *Malarz życia nowoczesnego*, [w:] Tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. Joanna Guze, słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2000, s. 309-346.
- BAUDELAIRE Charles, *Salon 1859*, [w:] Tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. Joanna Guze, słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2000.
- BAUDRY Jean-Louis, *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego*, przeł. Alicja Helman, „Powiększenie” 1985, nr 1, s. 5-12.

- BECKMAN Karen, MA Jean, *Introduction*, [w:] *Still Moving: Between Cinema and Photography*, red. Karen Beckman, Jean Ma, Duke University Press: Durham 2008, s. 1-19.
- BELLOUR Raymond, *A Bit of History*, [w:] Tegoż, *The Analysis of Film*, Indiana University Press: Bloomington, Indianapolis 2001, s. 1-20.
- BELLOUR Raymond, *Analysis in Flames*, „Diacritics” 1985 (Spring), vol. 15, no. 1, s. 54-56. <http://www.jstor.org/stable/464630> [data dostępu: 2.06.2014].
- BELLOUR Raymond, *The Film Stilled*, „Camera Obscura” 1990 (September), vol. 8, no. 3 24, s. 98-124. http://dx.doi.org/doi:10.1215/02705346-8-3_24-98 [data dostępu: 2.06.2014].
- BELLOUR Raymond, *The Pensive Spectator*, [w:] *The Cinematic*, red. David Company, Whitechapel: London 2007, s. 119-123.
- BELLOUR Raymond, *The Unattainable Text*, [w:] Tegoż, *The Analysis of Film*, Indiana University Press: Bloomington-Indianapolis 2001, s. 21-27.
- BELTING Hans, *Antropologia obrazu*, przeł. Mariusz Bryl, Universtas: Kraków.
- BENJAMIN Walter, *Mała historia fotografii*, przeł. Janusz Sikorski, [w:] Tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie: Poznań 1975, s. 26-45.
- BENJAMIN Walter, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a*, przeł. Hubert Orłowski [w:] Tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie: Poznań 1996, s. 335-388.
- BERGSON Henri, *Ewolucja twórcza*, przeł. Florian Znaniński, Wydawnictwo Zielona Sowa: Kraków 2004.
- BERGSON Henri, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, przeł. Romuald J. Weksler-Waszkinel, Wydawnictwo Zielona Sowa: Kraków 2006.
- BORDWELL David, *The Movie Looks Back at Us*, [w:] David Bordwell, Kristin Thompson, *Minding Movies: Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking*, The University of Chicago Press: Chicago 2011, s. 203-206.

- BORDWELL David, THOMPSON Kristen, *Film art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. Bogna Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec: Warszawa 2011.
- BOTTOMORE Stephen, *The Panicking Audience?: Early Cinema and the Train Effect*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 1999, vol. 19, no. 2, s. 177-216. <http://dx.doi.org/10.1080/014396899100271> [data dostępu: 2.06.2014].
- BRAUN Marta, *Animal Locomotion*, [w:] *Habitus in Habitat I: Emotion and Motion*, red. Sabine Flach, Daniel Margulies, Jan Söffner, International Academic Publishers: Bern 2010, s. 69-80.
- BRAUN Marta, *Chronophotography: Leaving Traces*, [w:] *Moving Pictures: American Art and Early Film, 1880-1910*, red. Nancy Mowll Mathews, Hudson Hills Press: Manchester, Vermont 2005, s. 95-99.
- BROWN Elspeth H., *Racializing the Virile Body: Eadweard Muybridge's Locomotion Studies 1883-1887*, „Gender & History” 2005 (November), vol. 17, no. 3, s. 1-30.
- BRUNO Giuliana, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso: London 2002.
- BUCHLOCH Benjamin, *Conceptual Art 1962–69: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, „October” 1990 (Winter), no. 55, s. 105-143. <http://www.jstor.org/stable/778941> [data dostępu: 2.06.2014].
- BURGIN Victor, *The Film Remembered*, Reaktion Books: London 2004.
- CAMPANY David, *In the Light of the Lumières: Art at the Beginnings and Ends of Cinema*, [w:] *Photocinema. The Creative Edges of Photography and Film*, red. Neil Campbell, Alfredo Cramerotti, Intellect Books: Bristol 2013, s. 20-36.
- CAMPANY David, *Introduction. When to be Fast? When to be Slow?*, [w:] *The Cinematic*, red. David Company, Whitechapel: London 2007, s. 10-17.
- CAMPANY David, *Motion Pictures*, „Frieze” 2008, issue 115. http://www.frieze.com/issue/article/motion_pictures1 [data dostępu: 2.06.2014].

Bibliografia

- CAMPANY David, *Moving with the Time*, „Tate Etc.” 2010, Issue 20.
<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/moving-times> [data dostępu: 2.06.2014].
- CAMPANY David, *Photography and Cinema*, Reaktion Books: London 2008.
- CARTWRIGHT Lisa, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press: Minnesota 1995.
- CHARDÈRE Bernard, *Pierwsze dokonania, pierwsze projekcje*, przeł. Teresa Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 12-13, s. 6-19.
- CHARNEY Leo, *Przez moment. Film a filozofia nowoczesności*, przeł. Iwona Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 61, s. 5-18.
- CRARY Jonathan, *Zawieszenia percepcji. Uwaga. Spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Łukasz Zaręba, Iwona Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego: Warszawa 2009.
- CUBITT Sean, *Znikająca i powstająca projekcja*, przeł. Paweł Stachura, „Czas Kultury” 2006, nr 5-6, s. 85-94.
- DELEUZE Gilles, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. Janusz Margański, słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2008.
- DOANE Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*, Harvard University Press: Cambridge 2002.
- DE DUVE Thierry, *Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox*, [w:] *The Cinematic*, red. David Company, Whitechapel: London 2007, s. 52-61.
- ELSAESSER Thomas, *Nowa historia filmu jako archeologia mediów*, przeł. Grzegorz Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 8-41.
- ENTIN Joseph B., *Sensational Modernism: Experimental Fiction and Photography in Thirties America*, The University of North Carolina Press: Chapel Hill 2007.
- FRAMPTON Hollis, *Eadweard Muybridge: Fragments of a Tesseract*, [w:] Tegoż, *Circles of Confusion. Film, Photography, Video, Texts, 1968-1980*, Visual Studies Workshop Press: Rochester 1972, s. 69-80.

- FRIED Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press: Chicago 1980.
- FRIED Michael, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press: New Haven, London 2010.
- FRIEDBERG Anne, *Wirtualne okno. Od Albertiego do microsoftu*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, Michał Pabiś-Orzeszyna, Oficyna Naukowa: Warszawa 2012.
- GOMBRICH Ernst Hans, *Moment and Movement in Art*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1964, vol. 27, s. 293-306. <http://www.jstor.org/stable/750521> [data dostępu: 2.06.2014].
- GORDON Sarah, *Out of Sequence. Suspended and Spectacular Bodies in Eadweard Muybridge's Animal Locomotion Series*, „Spectator” 2008 (Fall), vol. 28.2, s. 10-22. <http://cinema.usc.edu/archivedassets/096/15629.pdf> [data dostępu: 2.06.2014].
- GREEN David, *Marking Time: Photography, Time and Temporalities of the Image*, [w:] *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, red. David Green, Joanna Lowry, University of Brighton: Brighton, s. 9-22.
- GRUENPETER Natalia, *Przedmieścia wyobrażone w fotografii Gregory'ego Crewdsona*, [w:] *Horyzonty wyobraźni. Fantazja i fantastyczność we współczesnej kulturze*, red. Jakub Kornhauser, Dagmara Zając, scriptum: Kraków 2012, s. 107-117.
- GRUENPETER Natalia, *Przemijanie i powtórzenie. Ikony popkultury w twórczości Sam Taylor-Wood*, „Kwadratura Koła”, Katowice 2011, s. 9-11.
- GUIDO Laurent, LUGON Olivier, *Introduction*, [w:] *Between Still and Moving Images*, red. Laurent Guido, Olivier Lugon, John Libbey Publishing: Herts 2012, s. 1-6.
- GUNNING Tom, *An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the (In)Credulous Spectator*, [w:] *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, red. Linda Williams, Rutgers University Press: New Brunswick 1995, s. 114-133.
- GUNNING Tom, *In Your Face: Physiognomy, Photography and the Gnostic Mission od Early Cinema*, [w:] *The Mind of Modernism: Medicine, Psychology, and the*

- Cultural Arts in Europe and America 1880-1940*, red. Mark S. Micale, Stanford University Press: Stanford 2004, s. 141-171.
- GUNNING Tom, *Never Seen This Picture Before. Muybridge in Multiplicity*, [w:] Philip Prodger, *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, Oxford University Press: New York 2003, s. 222-272.
- GUNNING Tom, *New Threshold of Vision. Instantaneous Photography and the Early Cinema of Lumière*, [w:] *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era*, red. Terry Smith, The University of Chicago: Chicago 2001, s. 71-100.
- GUNNING Tom, *Now You See It, Now You Don't: The Temporality of the Cinema of Attractions*, [w:] *The Silent Cinema Reader*, red. Lee Grieveson, Peter Krämer, Routledge: London 2004, s. 41-50.
- GUNNING Tom, *The 'Arrested' Instant: Between Stillness and Motion*, [w:] *Between Still and Moving Images*, red. Laurent Guido, Olivier Lugon, John Libbey Publishing: Herts 2012, s. 23-31.
- GUNNING Tom, *The Play between Still and Moving Images: Nineteenth Century "Philosophical Toys" and Their Discourse*, [w:] *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*, red. Eivind Røssaak, Amsterdam University Press: Amsterdam 2011, s. 27-43
- GUNNING Tom, *Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema*, [w:] *Cinema and the Invention of Modern Life*, red. Vanessa R. Schwartz, Leo Charney, University of California Press: Berkeley 1995, s. 15-45.
- GWÓZDŹ Andrzej, *Cud kina albo życie jako trik*, [w:] Tegoż, *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*, Oficyna Wydawnicza ATUT: Wrocław 2011, s. 15-46.
- GWÓZDŹ Andrzej, *Kino designu*, artykuł niepublikowany, dzięki uprzejmości autora.
- GWÓZDŹ Andrzej, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas: Kraków 2003.

Bibliografia

- GWÓZDŹ Andrzej, *Widzieć i być widzianym: techniki kulturowe wczesnego kina*, [w:] *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*, Oficyna Wydawnicza ATUT: Wrocław 2011, s. 49-71.
- HELMAN Alicja, *Współczesna myśl filmowa*, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Universitas: Kraków 1992, s. 7-19.
- HERBERT Stephen, *Animated Portrait Photography*, „History of Photography” 1989, vol. 13, no. 1, s. 65-78. www.dx.doi.org/10.1080/03087298.1989.10442169 [data dostępu: 2.06.2014].
- HERBERT Stephen, *Pierre-Jules-César Janssen*, [w:] *Who's Who of Victorian Cinema*, red. Stephen Herbert, Luke McKernan.
<http://www.victorian-cinema.net/janssen.htm> [data dostępu: 2.06.2014].
- HUTCHINGS Peter J., *Through a Fishwife's Eye. Between Benjamin and Deleuze on the Timely Image*, [w:] *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era*, red. Terry Smith, Chicago: University of Chicago Press 2001, s. 101-124.
- JACOBS Steven, *The History and Aesthetics of the Classical Film Still*, „History of Photography” 2010 (November), vol. 34, no. 4, s. 373-386.
<http://dx.doi.org/10.1080/03087291003673113> [data dostępu: 2.06.2014].
- KAKU Michio, *Hiperprzestrzeń. Wszechświaty równoległe, pętle czasowe i dziesiąty wymiar*, przeł. Ewa L. Łokas, Bogumił Bieniok, Prószyński i S-ka: Warszawa 2010.
- KITA Barbara, *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda*, Uniwersytet Śląski, Oficyna Wydawnicza Waclaw Walasek: Katowice 2013.
- KOEPNICK Lutz, *The Bearable Lightness of Being. People on Sunday (1930)*, [w:] *Weimar Cinema. An Essential Guide to Classic Films of the Era*, red. Noah Isenberg, Columbia University Press: New York 2009, s. 237-254.

- KOLB Alexandra, *'There was never anythin' like this!!!' Valeska Gert's Performances in the Context of Weimar Culture*, „The European Legacy” 2007, vol. 12, issue 3, s. 293-309.
- www.dx.doi.org/10.1080/10848770701286976 [data dostępu: 2.06.2014].
- KOŁAKOWSKI Leszek, *Wstęp*, [w:] Henri Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. Florian Znaniecki, Wydawnictwo Zielona Sowa: Kraków 2004, s. 5-25.
- KRACAUER Siegfried, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. Wanda Werstein, wstęp Alicja Helman, słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2008.
- KRAUSS Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field*, „October”, 1979 (Spring), vol. 8, s. 30-44. <http://www.jstor.org/stable/778224> [data dostępu: 2.06.2014].
- LALVANI Suren, *Photography, Vision and the Production of Modern Bodies*, State University of New York Press: Albany 1996.
- LANG Fritz, *The Future of the Feature Film in Germany (1926)*, przeł. Don Reneau, [w:] *The Weimar Republic Sourcebook*, red. Anton Kaes, Martin Jay, Edward Dimendberg, University of California Press: Berkeley 1995, s. 622-623.
- LECHOWICZ Lech, *Historia fotografii. Część I – 1839-1939*, Wydawnictwo PWSFTviT: Łódź 2012.
- LESSING Gotthold Ephraim, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. Henryk Zymon-Dębicki, Universitas: Kraków 2012.
- LISTER Martin, *The Times of Photography*, [w:] *Time, Media, Modernity*, red. Emily Keightley, Palgrave Macmillan: New York 2012, s. 45-65.
- LOWRY Joanna, *Modern Time: Revisiting the Tableau*, [w:] *Time and Photography*, red. Jan Baetens, Alexander Streitberger, Hilde Van Gelder, Leuven University Press: Leuven 2010, s. 47-64.
- LOWRY Joanna, *Portraits, Still Video Portraits and the Account of the Soul* [w:] *Stillness and Time. Photography and the Moving Image*, red. David Green, Joanna Lowry, Photoforum, Photoworks: Brighton 2006, s. 65-78.

Bibliografia

- LUBELSKI Tadeusz, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Historia kina. Tom 1. Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas: Kraków 2009, s. 77-136.
- MACDONALD Scott, *James Benning's 13 Lakes and Ten Skies, and the Culture of Distraction* [w:] *James Benning*, red. Barbara Pinchler, Claudia Slanar, Synema Publikationen: Vienna 2007, s. 218-231. <http://www.cine-fils.com/essays/james-benning.html> [data dostępu: 2.06.2014].
- MACDONALD Scott, *Michael Snow, Wavelength*, [w:] Tegoż: *Avant-Garde Film: Motion Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 28-36.
- MAJEWSKI Tomasz, *Produkcja wizualna i kryzys przedstawienia. Ikonografia hysterii Charcota*, [w:] *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. Eugeniusz Wilk, Iwona Kolasińska-Pasterczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków 2008, s. 123-134.
- MCMAHAN Alison, *Chez le Photographe c'est chez moi: Relationship of Actor and Filmed Subject to Camera in Early Film and Virtual Reality Spaces*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, red. Wanda Strauven, Amsterdam University Press: Amsterdam 2006, s. 291-308.
- MCQUIRE Scott, *The Media City: Media, Architecture and Urban Space*, Sage Publications: London 2008.
- METZ Christian, *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, przeł. Michael Taylor, The University of Chicago Press: Chicago 1991.
- METZ Christian, *Fotografia i fetysz*, przeł. Anna Oleńska, Sławomir Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 246-254.
- MICHAŁOWSKA Marianna, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM: Poznań 2012.
- MICHAŁOWSKA Marianna, *Fotografia i miasto – dyskurs spojrzenia*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Universitas: Kraków 2010, s. 413-429.

Bibliografia

- MILEAF Janine A., *Poses for the Camera. Eadweard Muybridge's Studies of the Human Figure*, „American Art” 2002 (Autumn), vol. 16, no. 3, s. 30-53. <http://www.jstor.org/stable/3109424> [data dostępu: 2.06.2014].
- MITCHELL W.J.T., *Czego chcą obrazy?*, przeł. Łukasz Zaręba, Narodowe Centrum Kultury: Warszawa 2013.
- MITCHELL W.J.T., *The Pictorial Turn*, [w:] Tegoż, *Picture Theory*, The University of Chicago Press: Chicago 1994, s. 11-34.
- MONDLOCH Kate, *Screens: Viewing Media Installation Art*, University of Minnesota Press: Minneapolis 2010.
- MULVEY Laura, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books: London 2009.
- MULVEY Laura, *Widz refleksyjny*, przeł. Marek Stuczyński, [w:] Tejże, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc, Laura Thompson, korporacja ha!art, era nowe horyzonty: Kraków, Warszawa 2010, s. 306-318.
- MULVEY Laura, *Widz zawłaszczający*, przeł. Marek Stuczyński, [w:] Tejże, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc, Laura Thompson, korporacja ha!art, era nowe horyzonty: Kraków, Warszawa 2010, s. 290-305.
- MUSSER Charles, *A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, red. Wanda Strauven, Amsterdam University Press: Amsterdam 2006, s. 159-179.
- MUSSER Charles, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press: Berkeley, Los Angeles 1991.
- NEAD Lynda, *Animating the Everyday: London on Camera circa 1900*, „Journal of British Studies” 2004 (January), vol. 43, no. 1, s. 65-90. <http://www.jstor.org/stable/10.1086/378375> [data dostępu: 2.06.2014].

Bibliografia

- NEIDICH Warren, *Blow-Up: Photography, Cinema and the Brain*, Distributed Art Publishers: New York, 2003.
- OSTASZEWSKI Jacek, *Słowo wstępne*, [w:] *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, red. Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2007, s. 5-9.
- PAULEIT Winfried, *Analiza filmu: paratekstualność i nowe pole refleksji*, przeł. Konrad Klejsa, [w:] *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. Andrzej Gwóźdź, Oficyna Naukowa: Warszawa 2010, s. 61-83.
- PENLEY Constance, *Preface*, [w:] Raymond Bellour, *The Analysis of Film*, Indiana University Press: Bloomington, Indianapolis 2001, s. ix-xviii.
- PENLEY Constance, *The Imaginary of the Photograph in Film Theory (1985)*, [w:] *The Cinematic*, red. David Company, Whitechapel: London 2007, s. 114-118.
- PETTERSON Palle B., *Cameras into the Wild: A History of Early Wildlife and Expedition Filmmaking, 1895-1928*, McFarland & Co: Jefferson 2011.
- POTOCKA Maria Anna, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Aletheia: Warszawa 2010.
- PRODGER Phillip, *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, Oxford University Press: New York 2003.
- RICE Shelley, *Parisian Views*, MIT Press: Cambridge, London 1997.
- RODIN Auguste, *Movement in Art*, [w:] Tegoż, *Rodin on Art and Artists, Conversation with Paul Gsell*, przeł. Romilly Fedden, Dover Publications: New York 1983, s. 32-44.
- RODOWICK David Norman, *A Short History of Cinema*, [w:] Tegoż, *Gilles Deleuze's Time-Machine*, Duke University Press: Durham 1997, s. 3-17.
- RØSSAAK Eivind, *Figures of Sensation: Between Still and Moving Images*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, red. Wanda Strauven, Amsterdam University Press: Amsterdam 2006, s. 321-336.

- RØSSAAK Eivind, *The Still/Moving Field: An Introduction*, [w:] *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*, red. Eivind Røssaak, Amsterdam University Press: Amsterdam 2011, s. 11-24.
- SALMI Hannu, *Europa XIX wieku. Historia kulturowa*, przeł. Agnieszka Szurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków 2010.
- SHIMAMURA Arthur, *Muybridge in Motion: Travels in Art, Psychology and Neurology*, „History of Photography” 2002, vol. 26, no. 4, s. 341-350. http://socrates.berkeley.edu/~shimlab/2002_Shimamura-Muybridge.pdf [data dostępu: 2.06.2014].
- SIEREK Karl, *Między krzesłami. „Łowca robotów”, książka, film*, [w:] *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. Andrzej Gwóźdź, Wydawnictwo Szumacher: Kielce 1994, s. 210-232.
- SIMMEL Georg, *The Aesthetic Significance of the Face*, przeł. Lore Ferguson, [w:] *The Body. Critical Concepts in Sociology*, red. Andrew Blaikie, Routledge: London 2004, s. 5-9.
- SITNEY P. Adams, *Structural Film*, [w:] Tegoż, *Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943-2000*, Oxford University Press: New York 2002, s. 347-370.
- SOBIESZEK Robert, *"Gymnastics of the Soul", The Clinical Aesthetics of Duchenne de Boulogne*, [w:] *Six Exposures. Essays in Celebration of the Opening of the Harrison D. Horblit Collection of Early Photography*, red. Hans P. Kraus, The Houghton Library, Harvard University: Cambridge 1999, s. 107-129.
- SOLNIT Rebecca, *Motion Studies: Time, Space & Eadweard Muybridge*, Bloomsbury: London 2004.
- SONTAG Susan, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Karakter: Kraków 2009.
- STREITBERGER Alexander, GELDER Hilde van, *Photo-filmic Images in Contemporary Visual Culture*, „Philosophy of Photography” 2010, vol. 1, no. 1, s. 51-56. <http://dx.doi.org/10.1386/pop.1.1.48/7> [data dostępu: 2.06.2014].

- THOMAS Ronald R., *Making Darkness Visible. Capturing the Criminal and Observing the Law in Victorian Photography and Detective Fiction*, [w:] *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination*, red. Carol T. Christ, John O. Jordan, University of California Press: Berkeley 1995, s. 134-168.
- TIETJEN Friedrich, *Loop and Life: A False Start into Protocinematic Photographic Representations of Movement*, „History of Photography” 2011, vol. 35, issue 1, s. 15-22.
- www.dx.doi.org/10.1080/03087298.2010.496210 [data dostępu: 2.06.2014].
- TOMLINSON John, *The Culture of Speed. The Coming of Immediacy*, SAGE Publications: London 2007.
- TORTAJADA Maria, *Photography/Cinema: Complementary Paradigms in the Early Twentieth Century*, [w:] *Between Still and Moving Images*, red. Laurent Guido, Olivier Lugon, John Libbey Publishing Ltd: Herts 2012, s. 33-46.
- TORTAJADA Maria, *The Cinematograph Versus Photography, or Cyclist and Time in the Work of Alfred Jarry*, [w:] *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era*, red. François Albera, Maria Tortajada, Amsterdam University Press: Amsterdam 2010, s. 97-114.
- VARDA Agnès, *On Photography and Cinema (1984)*, [w:] *The Cinematic*, red. David Company, Whitechapel: London 2007, s. 62-63.
- VAUGHAN Dai, *Let There Be Lumière*, [w:] Tegoź, *For Documentary: Twelve Essays*, The University of California Press: Berkeley, Los Angeles 1999, s. 1-8.
- VINEGAR Aron, *Ed Ruscha, Heidegger, and Deadpan Photography*, [w:] *Photography After Conceptual Art*, red. Diarmuid Costello, Margaret Iversen, Wiley-Blackwell: Oxford 2010, s. 29-49.
- WALL Jeff, *Frames of Reference*, „Artforum” 2003 (September), vol. 42. <http://www.americansuburbx.com/2008/01/theory-frames-of-reference-jeff-wall.html> [data dostępu: 2.06.2014].

Bibliografia

- WARD Ossian, *Time gentlemen please*, [w:] *Sam Taylor-Wood. Still Lives*, BALTIC Centre for Contemporary Art, Steidl: Gateshead, Göttingen 2006.
<http://www.whitecube.com/artists/taylorwood/texts/137/>
[data dostępu: 2.06.2013].
- WEINGARDEN Laura S., *Reflections on Baudelaire's Paris: Photography, Modernity and Memory*, [w:] *Writing and Seeing. Essays on Word and Image*, red. R.C. Homem, M. de Fátima Lambert, Rodopi: Amsterdam 2006, s. 145-155.
- WILLIAMS Linda, *Hard Core. Władza, rozkosz i „szaleństwo widzialności”*, przeł. Justyna Burzyńska, Irena Hansz, Miłosz Wojtyna, słowo-obraz terytoria: Gdańsk 2010.
- WITTMANN Mirjam, *Time, extended: Hiroshi Sugimoto with Gilles Deleuze*, „Image [&] Narrative” 2009, vol. X, issue 1.
http://www.imageandnarrative.be/Images_de_1_invisible/Wittmann.htm
[data dostępu: 2.06.2014].
- WOLLEN Peter, *Fire and Ice (1983)*, [w:] *The Cinematic*, red. David Company, Whitechapel: London 2007, s. 108-113.
- WOODS Alan, *Being Naked, Playing Dead: The Art of Peter Greenaway*, Manchester University Press: Manchester 1996.

Bibliografia internetowa

CAMPANY David, *Jason Dee. Between Cinephilia and Cineclasm*,
<http://davidcompany.com/jason-dee-between-cinephilia-and-cineclasm/>
[data dostępu: 2.06.2014].

CREWDSOON Gregory, *Sanctuary*, Gagosian Gallery,
(September 23, 2010 – October 30, 2010), wystawa.
<http://www.gagosian.com/exhibitions/september-23-2010--gregory-crewdsoun>
[data dostępu: 2.06.2014].

DEVICES OF WONDER. From the World in a Box to Images on a Screen, J. Paul Getty
Museum (November 13, 2001 – February 6, 2002), wystawa.
<http://www.getty.edu/art/exhibitions/devices/flash/> [data dostępu: 2.06.2014].

LANDSCAPES OF LONGING: Journeys Through Memory and Place, University
of Michigan Museum of Art, January 21 – April 2, 2006, wystawa.
<http://www.umma.umich.edu/news/archives/landscapes.html> [data dostępu: 2.06.2014].

LEGGÉ Elizabeth, *An Introduction to Digital Snow*,
<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2246>
[data dostępu: 2.06.2014].

MUYBRIDGE Eadweard, *Animal Locomotion. An Electro-Photographic Investigation
of Consecutive Phases of Animal Movements. Prospectus and Catalogue of Plates*, J.B.
Lippincott Company: Philadelphia 1887.
<http://www.archives.upenn.edu/faids/upt/upt50/muybridgee.html>
[data dostępu: 2.06.2014].

MUYBRIDGE Eadweard, *Muybridge in Kingston*, Kingston Museum,
<http://www.muybridgeinkingston.com> [data dostępu: 2.06.2014].

MUYBRIDGE Eadweard, *Eadweard Muybridge*, Kingston University London,
<http://www.eadweardmuybridge.co.uk> [data dostępu: 2.06.2014].

REYNOLDS Reynold, *Six Easy Pieces making of. Portrait of Reynold Reynolds*.
Dokumentacja wykonana podczas kręcenia *Six Easy Pieces*, reż. Alexander Czekalla.
<http://artstudioreynolds.com/artworks/secrets-trilogy/> [data dostępu: 2.06.2014].

SUGIMOTO Hiroshi, *Dioramas*, strona artysty.
<http://www.sugimotohiroshi.com/diorama.html> [data dostępu: 2.06.2014].

SUGIMOTO Hiroshi, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, February 16 – May 14,
2006, wystawa.

<http://www.hirshhorn.si.edu/collection/home/#collection=home&detail=http%3A//www.hirshhorn.si.edu/bio/hiroshi-sugimoto/&title=Hiroshi+Sugimoto>
[data dostępu: 2.06.2014].

SUGIMOTO Hiroshi, *Rothko/Sugimoto: Dark Paintings and Seascapes*, Pace Gallery,
London, October 04, 2012 – November 17, 2012, wystawa.

<http://www.pacegallery.com/london/exhibitions/11142/rothko-sugimoto-dark-paintings-and-seascapes> [data dostępu: 2.06.2014].

WILSON Jack, *14 minute psycho*, <https://www.youtube.com/watch?v=HH3HPa6EhA>;
BORS Chris, *24 Second Psycho*, <https://www.youtube.com/watch?v=c5NDdr7NJaw>
[data dostępu: 2.06.2014].

Spis ilustracji

Fig. 1. *Radio City Music Hall* z cyklu *Theaters* (Hiroshi Sugimoto, 1978)

Źródło: <http://www.sugimotohiroshi.com/theater.html> [data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 2. Rozszerzone pole fotografii

Źródło: George Baker, *Photography's Expanded Field*, [w:] *Still Moving: Between Cinema and Photography*, red. Karen Beckman, Jean Ma, Duke University Press: Durham 2008.

Fig. 3. *Woman turning around in surprise and running away*

(Tablica 73 z *Animal Locomotion*, Eadweard Muybridge, 1887)

Źródło: http://www.eadweardmuybridge.co.uk/muybridge_image_and_context/human_figure_in_motion/ [data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 4. *Getting into hammock*

(Tablica 261 z *Animal Locomotion*, Eadweard Muybridge, 1887)

Źródło: Sarah Gordon, *Out of Sequence. Suspended and Spectacular Bodies in Eadweard Muybridge's Animal Locomotion Series*, „Spectator” 2008 (Fall), vol. 28.2. <http://cinema.usc.edu/archivedassets/096/15629.pdf> [data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 5. *Jumping; Handspring; Somersault; Springing over a Man's Back*

(Tablica 522 z *Animal Locomotion*, Eadweard Muybridge, 1887)

Źródło: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=47348 [data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 6. *Bram Stoker's Chair* (Sam Taylor-Wood, 2005)

Źródło: http://whitecube.com/artists/sam_taylor-johnson/ [data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 7. Auguste Lumière (1888)

Źródło: http://www.institut-lumiere.org/patrimoine_index.html

[data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 8. *Wyjście ze statku uczestników Kongresu Fotografii w Lyonie*, kadr z filmu (Louis Lumière, 1895)

Fig. 9. *Chez le photograph*, kadr z filmu (Alice Guy, 1900)

Fig. 10. Inscenizacja w filmie *Photographe* (Louis Lumière, 1895)

Źródło: Alison McMahan, *Chez le Photographe c'est chez moi: Relationship of Actor and Filmed Subject to Camera in Early Film and Virtual Reality Spaces*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, red. Wanda Strauven, Amsterdam University Press: Amsterdam 2006.

Fig. 11. Inscenizacja w filmie *Photographing a Country Couple* (Edwin Porter, 1901)

Fig. 12. Inscenizacja w filmie *A Subject for the Rogue's Gallery* (A.E. Weed, 1904)

Fig. 13-14. *Subject for the Rogue's Gallery*, kadry z filmu (A.E. Weed, 1904)

Fig. 15. T. Sperry, *An Unwilling Subject. Photographing a Prisoner for the Rogue's Gallery at Police Headquarters* (1892)

Źródło: Ronald R. Thomas, *Making Darkness Visible. Capturing the Criminal and Observing the Law in Victorian Photography and Detective Fiction*, [w:] *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination*, red. Carol T. Christ, John O. Jordan, University of California Press: Berkeley 1995.

Fig. 16. Jacob A. Riis, *Photographing a Rogue, Inspector Byrnes looking on*

Źródło: j.w.

Fig. 17-18. *Emocje* – przezrocza do pokazów latarni magicznej (ok. 1750-1800)

Źródło: <http://www.museocinema.it/collezioni/LanternaMagica.aspx>

[data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 19. *Śniadanie dziecka*, kadr z filmu (Louis Lumière, 1895)

Fig. 20. *Dziecko i złote rybki*, kadr z filmu (Louis Lumière, 1895)

Fig. 21-22. *Ludzie w niedzielę*, kadry z filmu (Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, 1930)

Fig. 23-24. Valeska Gert w filmie *Ludzie w niedzielę*, kadry z filmu (Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, 1930)

Fig. 25-27. *Movie Audience* (Jeff Wall, 1979)

Źródło: <http://oaj.oxfordjournals.org/content/30/1/7/F3.large.jpg>

[data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 28. *Shirin*, kadr z filmu (Abbas Kiarostami, 2008)

Fig. 29-30. *What Happened on Twenty-Third Street, New York City*, kadry z filmu (Thomas A. Edison, 1901)

Fig. 31. *Rue de Pontoise de la rue St. Victor* (Charles Marville, 1865-1869)

Źródło: <http://www.charlesisaacs.com/exhibitions/large.php/12/3/8>

[data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 32 *Rue de Constantine* (Charles Marville, ok. 1861)

Źródło: <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2014/charles-marville>

[data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 33. *Sanctuary* (Gregory Crewdson, 2009)

Źródło: <http://www.fotopolis.pl/media/obrazki/09-Gregory-Crewdson-Sanctuary.jpg>
[data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 34. *Fall or Death of a Horse (Carriage Horse Fallen on the Street*, Charles Nègre, ok. 1855-1860)

Źródło: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=51617
[data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 35. *Boulevard du Temple* (Louis Daguerre, 1838)

Źródło: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg
[data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 36-38. *Berlin: symfonia wielkiego miasta*, kadry z filmu (Walter Ruttmann, 1927)

Fig. 39. *Łódź wypływająca z portu*, kadr z filmu (Louis Lumière, 1895)

Fig. 40. *La Grande Vague, Sète* (Gustave Le Gray, 1857)

Źródło: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/261941>
[data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 41. *Study of Clouds at Hampstead* (John Constable, 1830)

Źródło: <http://www.john-constable.org/Study-of-Clouds-at-Hampstead.html>
[data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 42. *A Study of Clouds* (Eadweard Muybridge, 1869)

Źródło: http://www.all-art.org/history658_photography3-2.html
[data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 43. *Pi-Wi-Ack (Shower of Stars), Vernal Fall, 400 Feet, Valley of Yosemite* (Eadweard Muybridge, 1872)

Źródło: <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/112739>

[data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 44. *Carribean Sea, Jamaica*, z cyklu *Seascapes* (Hiroshi Sugimoto, 1980)

Źródło: <http://www.sugimotohiroshi.com/seascape.html> [data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 45. *Dziesięć nieb*, kadr z filmu (James Benning, 2004)

Fig. 46. *Atlantic*, fragment (Michael Snow, 1966-1967)

Źródło: Anette Michelson, *About Snow*, October 1979 (Spring), vol. 8.

<http://www.jstor.org/stable/778229> [data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 47. *Mirror Blind Greta*, z cyklu *Blind Stars* (Douglas Gordon, 2002)

Źródło: <http://www.telegraph.co.uk/culture/3675333/Douglas-Gordon.html?image=7>

[data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 48. *James Cagney*, z cyklu *Self-Portraits of You + Me* (Douglas Gordon, 2006)

Źródło: <http://www.gagosian.com/exhibitions/july-24-2006--douglas-gordon>

[data dostępu: 2.06.2014].

Fig. 49-50. *Ludzie w niedzielę*, kadry z filmu (Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, 1930)