

Spis treści

Wstęp II

I. Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu 15

Andrzej Gwóźdź

Początki bez początku, czyli jak kino nie zostało odkryte 15

Po drodze do kina: lustro i spektakle cieni 21

Ku mechanizacji widzenia 28

Fantasmagorie, zabawki, automaty 35

Widzialność sformalizowana 43

Kino to projekcja 54

Świat na pokaz 58

Światło i ruch 63

Kino poza kinem 68

Chronologia 72

Propozycje lektur 74

II. Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf 77

Tadeusz Lubelski

Louis Lumière – wynalazca kinematografu 81

Louis Lumière – pierwszy autor kinematograficzny 94

Louis Lumière – pierwszy producent kinematograficzny 105

Georges Méliès – od sztuk magicznych do kinematografu 111

Georges Méliès – mistrz „kinematografu atrakcji” 122

Chronologia 135

Propozycje lektur 136

III. Początki kina amerykańskiego 137

Rafał Syska

Edison 140

Czasy Dicksona 140

Czasy White'a 145

Czasy Portera 148

<i>Inne wytwórnie trustu</i>	155
<i>Biograph</i>	155
<i>Vitagraph</i>	157
<i>Essanay</i>	161
<i>Selig</i>	164
<i>Kalem</i>	166
<i>Lubin</i>	168
<i>Motion Picture Patents Company</i>	171
<i>Nickelodeony</i>	174
<i>Hollywood</i>	177
<i>Star system</i>	179
<i>Wytwórnie niezależne</i>	182
<i>W orbicie Harry'ego Aitkena</i>	184
<i>Universal</i>	191
<i>Paramount</i>	193
<i>Fox</i>	197
<i>Metro Goldwyn Mayer</i>	199
<i>Inne wytwórnie</i>	202
<i>Amerykańskie kino narodowe</i>	203
<i>Kosmopolityzm</i>	204
<i>Idealizm</i>	206
<i>Western – gatunek wczesnego kina amerykańskiego</i>	207
<i>Zakończenie</i>	209
<i>Chronologia</i>	210
<i>Propozycje lektur</i>	211

IV. Trzy europejskie kinematografie narodowe *la belle époque* – Francja, Wielka Brytania, Włochy 213

Grażyna Stachówna

<i>Francja – menedżerowie i artyści</i>	214
<i>Pathé-Frères – pod znakiem galijskiego koguta</i>	214
<i>Gaumont – pod znakiem margerytki</i>	222
<i>Film d'Art – pod znakiem sztuki</i>	226
<i>Louis Feuillade – ten trzeci</i>	235
<i>Fantomas wkracza na ekran</i>	239
<i>Wielka Brytania – szkoła z Brighton</i>	250
<i>Włochy – historia na ekranie</i>	260
<i>Chronologia</i>	272
<i>Propozycje lektur</i>	273

V. David Wark Griffith: kino uczy się opowiadać 275

Michał Oleszczyk

- Opowiadać obrazem: filmy dla wytwórni Biograph (1908-1913)* 277
- Paradoksy historii: Narodziny narodu (1915)* 288
- Kolebka dziejów, kolebka kina: Nietolerancja (1916)* 296
- Wzloty i upadki: lata 1918-1929* 301
- Epilog: dwie próby dźwiękowe (1930-1931)* 308
- Filmografia* 310
- Chronologia* 312
- Propozycje lektur* 312

VI. Skandynawia 315

Tadeusz Szczepański

- Dania* 316
 - Imperium Olsena* 316
 - Konkurencja* 320
 - Asta Nielsen i inni* 322
 - August Blom, Forest Holger-Madsen i ich operatorzy* 325
 - Benjamin Christensen* 330
 - Z dala od rzeczywistości* 335
 - Zmierzch* 338
 - Autorskie kino Carla Theodora Dreyera* 341
- Szwecja* 350
 - Pionierzy* 350
 - Imperium Charlesa Magnussona* 356
 - Victor Sjöström* 361
 - Mauritz Stiller* 371
 - Georg af Klercker: w cieniu zapomnienia* 378
 - Efterklang* 384
- Chronologia* 388
- Propozycje lektur* 391

VII. Film niemiecki w epoce wilhelmińskiej i weimarskiej 393

Tomasz Kłys

- Kino wilhelmińskie* 395
- Ufa* 403
- Ekspresjonizm* 408
- Kino niemieckie doby Nowej Rzeczowości* 424
- Gatunki kina weimarskiego* 434
 - Kammerspiel* 434
 - Inne gatunki* 440

Weimarska krytyka i kultura filmowa 456
Chronologia 458
Propozycje lektur 461

VIII. Kino Rosji carskiej i Związku Sowieckiego 463

Joanna Wojnicka

Kino przedrewolucyjne 463
Emigracja 484
Wojna domowa; początki kina sowieckiego 496
Nowa Ekonomiczna Polityka i początki awangardy 504
Siergiej Eisenstein 519
Pudowkin i wytwórnia Mieźrabpom-Ruś 528
Realizm czy propaganda? 535
Aleksander Dowżenko, twórca kina ukraińskiego 539
Chronologia 542
Propozycje lektur 543

IX. Złoty wiek burleski 545

Iwona Sowińska

Przemysł rozrywkowy na przełomie XIX i XX wieku 545
Odmiany niemej komedii filmowej 547
Gag: molekula komizmu 550
Max Linder: pierwsza gwiazda kina 552
Mack Sennett, wytwórnia Keystone i „slapstick kalifornijski” 562
Charlie Chaplin daje gagowi duszę 570
Keystone: 1914 570
Essanay: 1915-1916 573
Mutual: 1916-1917 575
First National: 1918-1923 576
United Artists: od 1923 do końca epoki niemej 580
Harold Lloyd: świat się śmieje 585
Buster Keaton: człowiek pod presją 594
U boku Fatty Arbuckle'a 594
Droga do samodzielności 597
Buster 598
Zakończenie 614
Chronologia 615
Propozycje lektur 616

X. Hollywood: epoka jazzu 617

Łukasz A. Plesnar

- „Wielka Piątka” 618
- „Mała Piątka” 624
- Skandale obyczajowe i utworzenie MPPDA 627
- Cecil B. DeMille: król Hollywoodu 630
- Erich von Stroheim: twórca filmowego naturalizmu 633
- Lubitsch Touch 640
- Friedrich Wilhelm Murnau: *Kammerspiel w Hollywoodzie* 644
- Inni przybysze z Niemiec 647
- Skandynawska fala 652
- Miłość ponad wszystko: Gloria Swanson, Clara Bow, Rudolph Valentino i melodramaty 658
- Zachód stary i nowy: westerny 669
- Serce i szpada: filmy przygodowo-kostiumowe 673
- Wielkie widowiska biblijne, kryminały, filmy wojenne i horrory 676
- Chronologia 682
- Propozycje lektur 683

XI. Francuska szkoła impresjonistyczna 685

Iwona Kolasińska-Pasterczyk

- Louis Delluc, czyli *we władzy melancholii* 700
- Germaine Dulac, czyli jak „portretować” duszę kobiety 703
- Marcel L'Herbier – „poeta sztuki niemej” 707
- Abel Gance, czyli „czas obrazu” 719
- Jean Epstein – poszukiwanie efektu „nadwrażenia” 728
- Chronologia 735
- Propozycje lektur 735

XII. Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemym. 737

Alicja Helman

- Film abstrakcyjny 745
- Film dadaistyczny 749
- Film surrealistyczny 757
- Kino czyste 766
- Dokument liryczny 769
- Eksperymenty narracyjne 771
- Chronologia 774
- Propozycje lektur 776

XIII. Nieme kino dokumentalne 779

Jadwiga Hučková

- Prehistoria dokumentu* 779
- Robert Flaherty – tropiciel odległych enklaw* 782
- Dziga Wiertow – eksperymentator* 788
- Początki filmu montażowego i reportażu* 795
- Kontynentalna tradycja realistyczna: symfonie miast* 798
- Joris Ivens – konsekwentny lewicowiec* 802
- Brytyjska szkoła dokumentalna* 804
- Chronologia* 807
- Propozycje lektur* 807

XIV. Inne kinematografie 809

- Chiny – Alicja Helman 810
- Japonia – Krzysztof Loska 819
- Indie – Artur Majer 828
- Hiszpania – Iwona Kolasińska-Pasterczyk 834
- Turcja – Magdalena Bartczak 842
- Bałkany – Magdalena Bartczak 849
- Czechy i Słowacja – Jadwiga Hučková 859
- Polska – Tadeusz Lubelski 866

Noty o autorach 877

Indeks nazwisk 881

Indeks filmów 909

Wstęp

Przed kilku laty, po dłuższej przerwie, podjąłem się poprowadzenia na jednym z uniwersytetów dwuletniego wykładu z „Historii kina światowego”. Podobne wykłady, pod zbliżonymi tytułami („Historia filmu powszechnego” albo „Historia kina”) prowadzi się dziś na większości polskich uczelni humanistycznych, a także artystycznych. Zacząłem od przygotowania bibliografii dla studentów i zdębiałem. Nie miałem od czego jej zacząć. Zadzwoiłem do kilkorga znajomych, uprawiających ten proceder od lat i wszyscy potwierdzili mój kłopot. Nie mamy książki podstawowej! Trzeba konstruować obszerne spisy, mnożyć kserokopie z różnych tomów zbiorowych, sięgać do dawnych roczników czasopism. Podręcznika nie ma!

Kiedyś byliśmy – jako polskie piśmiennictwo filmowe – we wspaniałej sytuacji. Dysponowaliśmy wielotomową *Historią sztuki filmowej* Jerzego Toeplitza, który przystąpił do pisania tej książki na początku lat 50., kiedy zorientował się, że ... nie ma czego polecać do lektury studentom łódzkiej szkoły filmowej, a został właśnie jej rektorem. Ale jego księga, przez wiele lat ogromnie użyteczna, dziś przestała już wystarczyć. Nie tylko dlatego, że historia kina została w niej doprowadzona – w ostatnim, VI tomie – raptem do 1953 roku; także dlatego, że sama dziedzina wiedzy poczyniła – szczególnie w ciągu ostatnich trzech dekad – niezwykle postępy. Inaczej się ją uprawia, odkąd stała się dyscypliną akademicką i odkąd – zarazem – cywilizacyjny skok umożliwił uprawiającym ją badaczom o niebo łatwiejszy niż niegdyś dostęp do opisywanego materiału. Dla historyków filmu z pokolenia Jerzego Toeplitza i Georgesada Sadoula sprawdzenie jednego szczegółu w jakimś dawnym filmie było całym logistycznym problemem – z dotarciem do taśmy i zapewnieniem sobie ponownego obejrzenia filmu na ekranie. Dziś każdy adept dyscypliny ma zgromadzony komplet potrzebnych sobie tytułów w prywatnych zbiorach na płytach DVD.

Nowa pragmatyka uprawiania zawodu oznacza też inne niż niegdyś wymagania. Obecna historia filmu wymaga powrotu do źródeł, nowej interpretacji faktów wydobytych z archiwów pochodzących z dawnych epok, wzmożonego uwzględniania rozlicznych kontekstów kina. Tym samym przestaje też wystarczyć inny typ dawnych opracowań – historie gromadzone przez kronikarzy, opisujących filmy na bieżąco i wciąż na nowo montujących te opisy. U nas efektem takiej pracy, kumulowanej od wielu dziesięcioleci, jest rozbudowywana w kolejnych wydaniach o nowe fakty *Historia filmu* Jerzego Płażewskiego. I ta książka jednak – imponująca jako jednoosobowy wyczyn wszystko oglądającego krytyka – nie spełnia dzisiejszych kryteriów akademickiej historii kina.

Moment, kiedy zdałem sobie sprawę, że nie mamy w Polsce takiej książki, jest punktem wyjścia tomu, który Szanowny Czytelnik trzyma w ręce. Bo jednak na świecie takie książki powstają – od jednotomowego, prawie ośmiusetstronicowego podręcznika amerykańskiej pary filmoznawców, Kristin Thompson i Davida Bordwella *Film History. An Introduction* (drugie wydanie w 2002 roku), po wielotomowe zbiorówki w Niemczech i Francji. Trudno dziś jednak sobie wyobrazić, by napisania takiego podręcznika mógł podjąć się jeden autor. Co było możliwe jeszcze kilkadziesiąt lat temu, dziś przestaje być wykonalne. Toteż zespół filmoznawców, zgromadzony w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, wypracował w cyklu spotkań roboczych projekt czterotomowej książki zbiorowej, który powstanie w ciągu najbliższych kilku lat i w końcowym efekcie spełni wymagania takiego nowoczesnego podręcznika historii kina, jakiego dziś nam brakuje. Ma to być zatem książka korzystająca z nowego dostępu do źródeł, uwzględniająca przyjęte dziś kryteria ocen i najnowsze opracowania naukowe, która w formie kompetentnej, przystępnej narracji będzie uczyć rozumienia dziejów kina, a zarazem stanowić bazę lekturową dla wykładowców i studentów tego przedmiotu. Mamy nadzieję, że – będąc użyteczna jako podręcznik – książka taka może stać się zarazem ciekawą lekturą dla szerszego grona miłośników filmu.

Szybko zorientowaliśmy się, że zespół naszego Instytutu nie wystarczy i że w przypadku pewnych tematów musimy zapraszać do współpracy przedstawicieli innych ośrodków, w miarę możliwości – najlepszych w kraju specjalistów od poszczególnych okresów i nurtów z dziejów kina. Zapewne podczas pracy nad następnymi tomami taka potrzeba będzie się pojawiać jeszcze częściej. Według naszych zamierzeń tom II powinien obejmować tzw. kino klasyczne, tom III – kino epoki nowofalowej, tom IV

– kino współczesne. Spodziewamy się, że cały projekt zostanie ukończony w ciągu najbliższych pięciu lat.

Na razie oddajemy do rąk Czytelników tom pierwszy, poświęcony kinu niememu, zatem obejmujący nieco więcej niż pierwsze trzydzieści lat dziejów kina. Staraliśmy się, w gronie redaktorów przygotowujących tom, uwzględnić ogół najważniejszych zjawisk w jego obrębie. Rozpoczynamy zatem książkę – jak zwykle dzieje się w podobnych przedsięwzięciach – od omówienia prehistorii kina. Dwa rozdziały poświęcone są pionierom, odkrywającym i ustalającym język przyszłej sztuki: filmom Louis Lumière’a i Georges’a Mélièsa oraz utworom Davida W. Griffitha. Odrębne całości stanowią szkoły narodowe kina niemego: w dwu kolejnych ujęciach przedstawiamy dwie największe kinematografie epoki – amerykańską i francuską, w pojedynczych – potężne instytucje kina niemieckiego i rosyjskiego (to ostatnie w dodatku rozdwojone na kino Rosji carskiej i Związku Sowieckiego), a także Wielkiej Brytanii (ze szczególnym uwzględnieniem szkoły z Brighton), Włoch (z akcentem położonym na widowiska historyczne drugiej dekady) i Skandynawii (z naciskiem na duński melodramat i dzieła szkoły szwedzkiej). Osobne rozdziały poświęcone są trzem zjawiskom odrębnym, ponadnarodowym: burlesce jako gatunkowi, którego największa świetność przypadła właśnie na epokę kina niemego (ze szczególnym wszakże uwzględnieniem sztuki komików amerykańskich), awangardzie (tu najwięcej uwagi poświęcamy zjawiskom zachodzącym w kulturze Francji i Niemiec) oraz kształtującemu się filmowi dokumentalnemu. Ostatni rozdział zarezerwowany został na omówienie kinematografii narodowych, które w omawianym okresie nie stworzyły dzieł powszechnie znanych, z różnych względów mogą jednak zainteresować polskiego czytelnika (podobnie zamierzamy postępować w następnych tomach, przy czym można przewidywać, że niektóre kinematografie zamienią się miejscami).

Przyjęcie podobnej perspektywy kompozycyjnej, nastawionej z jednej strony na chronologię opisywanych zjawisk, z drugiej – na szkoły narodowe i gatunki, sprawiło, że niektóre problemy nie zostały tu uwzględnione w zadowalającym stopniu. Dla przykładu, nie dość uwagi poświęciliśmy zapewne specyfice językowej kina niemego, czy niepowtarzalnym konwencjom ówczesnego aktorstwa. W takim tomie jak nasz nie da się jednak napisać o wszystkim. Tak się zresztą szczęśliwie składa, że jednemu ze wspomnianych pominięć poświęcona została wydana w tym roku książka; myślę o rozprawie Piotra Skrzypczaka *Aktor i jego postać ekranowa*.

Aktorstwo ery kina niemego w teorii i refleksji krytycznej (Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009).

Jak zwykle w wydawnictwach zbiorowych, Czytelnik będzie miał okazję zetknąć się tutaj z różnymi temperamentami i sposobami prowadzenia narracji historycznofilmowej. Kilka spraw próbowaliśmy jednak ujednoczyć. Ustaliliśmy na przykład, że każdy z autorów skupi się wprawdzie na opisie wybranego obszaru procesu historycznofilmowego, w jego ramach wybierze jednak kilka ważnych filmów, którym poświęci osobną uwagę analityczną (siłą rzeczy nie mogło to dotyczyć rozdziału I, mającego odrębny charakter), że pod koniec rozdziału – dla większej jego przejrzystości – umieści wybór kluczowych dat, że w finale zaproponuje zestaw lektur uzupełniających. Mamy nadzieję, że tak skonstruowany tom nie tylko spełni swoje podstawowe zadania poznawcze, ale jeszcze przysporzy miłośników najdawniejszemu, fascynującemu okresowi dziejów kina, a miłośników dotychczasowych – nie zawiedzie.

Tadeusz Lubelski, Kraków, wrzesień 2009

I.

Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu

Andrzej Gwóźdź

Początki bez początku, czyli jak kino nie zostało odkryte

Na początku było „kino” jako miejsce obcowania z różnymi zjawiskami ekranowymi, dopiero potem, stosunkowo późno, powstał „film”. Albo raczej: były różne „kina”, do których film zaglądał w poszukiwaniu właściwego dla siebie miejsca, na długo (przynajmniej do roku 1906, kiedy to zaczął się utrwalac zwyczaj budowania stałych kin) nie wiążąc się z żadnym z nich, bo w wielu miejscach – wszędzie tam, gdzie czekali nań widzowie – było mu dobrze.

Ale kina i filmu nikt w pojedynkę, ani zespołowo nie wymyślił, ani nie wynalazł, być może zresztą – jak twierdzą niektórzy – „nigdy nie było [ono] wynalezione po raz pierwszy”¹. Prawo autorskie do filmu jako formy kina i kina jako miejsca przedstawień oraz medium filmu pozostaje anonimowe, choć warunki po temu stworzyła ostatecznie dziewiętnastowieczna kultura, zobowiązana długiej tradycji, która pracowała na nie przez setki, a może tysiące lat, nie zawsze zgodnie z domniemaną logiką postępu cywilizacyjnego i niekoniecznie w sposób teleologiczny. W tym sensie kino posiada nazbyt wiele przeszłości, by mieć jedno źródło, a idea

¹ Jean-Louis Baudry, *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*. Przeł. A. Helman, w: Alicja Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992, s. 78.

początku sankcjonuje na ogół perspektywę „wynałazku” i „wynałazców”, którą lepiej tu porzucić². Trudno zatem odmówić racji braciom Auguste’owi i Louisowi Lumière, którzy mieli powiedzieć, iż „kino to niegrzeczne dziecko, które ma wielu ojców, ale jedną matkę – czas”³.

Bo kino (i film) nie są jedynie wynalazkami, lecz stanowią rezultat złożonego, wielorako zdeterminowanego procesu technicznego, społecznego, ekonomicznego, generalnie – kulturowego, w obrębie którego zestaw wynalazków to tylko przypadek szczególnie materialności danej „praktyki znaczącej”⁴. Wynalazek zakłada przecież, że od chwili wynalezienia zostaje przyjęty jako norma, a tu pierwsze wcale nie zawsze stawało się powszechne i obowiązujące, tym bardziej ostatnie. Idea zaś roznieca kolejne pokłady myśli o kinie, prowadząc do swego rodzaju tektoniki zarówno materialności technokultury, jak i samej idei.

Trafnie przyjmuje się, iż tajemnica początków kina tkwi głównie w jego „niesprecyzowanej sytuacji [...], podążającego krętą ścieżką pomiędzy zabawą i nauką, spektaklem i eksperymentem badawczym, rozbiciem ruchu i jego rekonstrukcją, próbującego rozsupłać gordyjski węzeł wiedzy i snu, iluzji i rzeczywistości [...]]”⁵. Dlatego historia kina nie ma w istocie swoich pionierów (bo nie „składa się” z wynalazków), lecz jedynie „kontynuatorów” (skoro kształtują ją różne pokłady idei zapośredniczonej technicznie widzialności). Mówiąc inaczej – kino pozostaje anonimowe, a muzeum wynalazków świadczących na rzecz jego powstania nie będzie nigdy prawdziwym muzeum kina, lecz tylko witryną materialnych śladów kolejnych jego uwarstwień w postaci kolekcji narzędzi. I dlatego jedynie z zastrzeżeniem można przystać na opinie takie jak ta: „[...] Film nie jest żadnym zaskoczeniem – czymś na kształt gromu z jasnego nieba – lecz stanowi logiczną i przewidywalną kontynuację, efekt ekspansji ludzkiego doświadczenia percepcji, a także możliwości doznań, w obrębie których **lustro jawi się jako niezbędne ogniwo o trwałej sile oddziaływania**”⁶. Ale też jedynie ogniwo, a więc zracjonalizowany przypadek

² Por. Thomas Elsaesser, *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, edition text + kritik, München 2002, s. 47.

³ Patrz Gerhard Kemner, *Wer hat den Film erfunden? – Kriterien im Prioritätenstreit der Erfinder*, w: idem, Gelia Eisert (red.), *Lebende Bilder. Eine Technikgeschichte des Films*, Deutsches Technikmuseum – Nikolaische Verlagsbuchhandlung Beermann, Berlin 2000, s. 85.

⁴ Jean-Louis Comolli: *Technique et idéologie [2]. Caméra, perspective, profondeur de champ. II. Profondeur de champ: la double scène (suite)*, „Cahiers du Cinéma” 1971, nr 230, s. 57.

⁵ Edgar Morin, *Kino i wyobraźnia*. Przeł. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975, s. 24.

⁶ Vlastimil Zuska, *Film jako/i lustro. Analiza pewnej analogii*. Przeł. A. Car, w: Andrzej Gwóźdź (red.), *Czeska myśl filmowa. T. 2: Reguły gry, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007, s. 234.



Chińska perforowana kula metalowa – prototyp wszelkich aparatów projekcyjnych

określonej dynamiki materialności albo – mówiąc słowami Rudolfa Arnheima – ziszczenia „myśli, które wprawiły obrazy w ruch”⁷. Jak chociażby owe magiczne zwierciadła japońskie, które rzutowały obrazy na ścianę z uwypuklonych powierzchni, stanowiąc wraz z chińskimi kulami perforowanymi przykład wczesnych aparatów projekcyjnych.

Z drugiej strony przecież kino „wyroiło” się z ideologii widzialności o wiele późniejszej niż owe „archeologiczne” aparaty optyczne i techniki widzenia, choć z kolei wcześniejszej od instytucjonalnie pojmowanej kinematografii. Albo – jak chce Edgar Morin – przeistoczyło się z „chromosomów kinematografu”, który „już w chwili swych narodzin [...] zdecydowanie się wyparł swych technicznych, naukowych celów, [...]

⁷ Rudolf Arnheim, *Myśli, które wprawiły obrazy w ruch* (1933), w: idem, *Film jako sztuka*. Przeł. W. Wertenstein, WAiF, Warszawa 1961, s. 125 nn. Czasami zresztą chodzić tu może o bardzo precyzyjne podziały, jak w wypadku koncepcji rozróżniającej prahistorię kina od jego prehistorii, obydwie zaś przeciwstawiające czasom pionierskim, wczesnej historii i okresowi założycielskiemu (patrz Herbert Birett, *Lichtspiele. Der Kino in Deutschland bis 1914*, Q-Verlag, München 1994, s. 3). W podobnym duchu rozumuje także na przykład C.W. Ceram, *Archaeology of the Cinema*, London 1965. Wydaje się jednak, iż poza walorem porządkującym, ranga wyjaśniająca podobnego modelu opartej na idei nurtu głównego oraz „dopływów” pozostaje bardzo ograniczona.

pozwoił się porwać spektaklowi i stał się kinem”⁸. Bo film w znaczeniu „widowiska kinematograficznego” jest znacznie „młodszy” niż różne formy kinopodobne, które niekoniecznie lgnęły do kina, a kino nie od razu wiedziało, co z nim począć. I dlatego nie ma żadnego pra- czy prekina (chyba że w znaczeniu witryny ze zbiorem eksponatów wypełniających tzw. brakujące ogniwa lub odkrywających nowe). Jest jedynie archeologia idei, w obrębie której odczytujemy ślady inskrypcji wydarzeń i ruchów tektonicznych, które umożliwiły widzenie kinematograficzne – owa prascena technicyzacji widzenia za pomocą rozmaitych „instrumentów skopiecznych”⁹.

Zarówno film, jak i kino wyrosły z idei wyrażających ludzką potrzebę obcowania z innym takim samym ja, z potrzeby powtórzenia świata w obrazach, a więc z marzenia o podwojeniu. Owa potrzeba sobowótora wywoływała zarazem nieuchronnie także poznawcze ambicje: skonstruowania maszyny zdolnej rozwikłać problemy naukowe, jak w istocie pojmowali kinematograf bracia Lumière. Bo to ich aparat scalał w jedno dotychczasowe „wynalazki” i „zapowiedzi”, ale – co najważniejsze – połączył technikę z „maszyną społeczną” w coś, co można określić mianem „społecznej technologii”¹⁰, aktualnej w niezmienionej nieomal postaci po dziś dzień.

Ale początki kina wskazują często na zainteresowanie samą aparaturą jako ciekawostką naukowo-techniczną („kinematografem” w znaczeniu Morinowskim), większe niż filmem jako spektaklem. Bo kino to nie film, ale światło i ekran, a zatem raczej określony tryb aranżowania sytuacji nadawczo-odbiorczych niż pokazywania treści ekranowych. Istnieje wystarczająco wiele dowodów na zainteresowanie publiczności zasadami funkcjonowania samego aparatu projekcyjnego – z najbliższej okolicy i z Azji. Nierzadko przecież to właśnie owa instalacja była powodem fascynacji i zainteresowania, tak iż przekaźnikiem kina nie był

⁸ Edgar Morin, *Kino i wyobraźnia...*, s. 21, 19. Raczej jednak – sam się nie „wyparł”; to dominujące kody kultury zrepresjonowały w nim inne cele. Jak bowiem zauważył Elsaesser, nie istniał wówczas (jak i dzisiaj) „jeden aparat kinematograficzny”, ale cały kompleks rozmaitych, wzajemnie ze sobą konkurujących „aparatów”: obok typowo rozrywkowego – „aparat” naukowo-medyczny, nadzorująco-militarny oraz różne odmiany sensoryczno-monitorujące. Patrz Thomas Elsaesser: *Das Digitale und das Kino. Umschreibung der Filmgeschichte*, w: Daniela Kloock (red.): *Zukunft Kino. The End of the Reel World*, Schüren, Marburg 2007, s. 48–49.

⁹ Jean-Louis Comolli, *Maszyny widzialnego*, Przeł. A. Piskorz i A. Gwóźdź, w: Andrzej Gwóźdź (red.), *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, Universitas, Kraków 2001, s. 459. Patrz też T. Elsaesser: *Das Digitale...*, s. 43–49.

¹⁰ Stephen Heath, *The Cinematic Apparatus: Technology as Historical and Cultural Form*, w: Teresa de Lauretis, Stephen Heath (red.), *The Cinematic Apparatus*, Macmillan, London 1980, s. 5–6.

w pierwszym rzędzie „film”, ale sama maszyna projekcyjna, podobnie jak aparat rentgenowski czy, nieco wcześniej, fonograf¹¹. Z plakatów bardziej krzyczały i przywoływały na projekcje nazwy urządzeń: bioskop, kinematograf, vitaskop niż tytuły samych filmów. Nawet tam bowiem, gdzie owe aranżacje projekcyjne najbliższe były fotografii, jak w wypadku „obrazów mgielnych” czy diapozytywów wyświetlanych za pomocą laterny magiki, większa niż się wydaje była różnica dzieląca fotografię od „ruchomej fotografii”. Choć „ruchoma” to ona przecież nigdy nie była – już raczej uruchomiona dzięki aparatowi wprawiającemu w ruch źródło obrazu i prześwietlającemu ją źródłem światła. W tym sensie kino wzięło się z mechanicznej animacji ruchu (co na swój sposób zapowiedziały „książeczki” filmowe) i jako takie pozostaje zawsze animowane – jako miejsce eksploataowania energii kinematycznej zespalającej energię kinetyczną aparatu projekcyjnego z prędkością postrzeżeń optycznych¹². Ta niezbywalna kinetyka projektora (bliska wszelakim maszynom stanowiącym źródło ruchu) w połączeniu z „estetyką znikania”¹³ obrazów filmowych wpisuje się organicznie w stan świadomości dziewiętnastowiecznej technokultury, stanowiąc symbol epoki mechanizacji i elektryfikacji.

Wszystko, co pracowało na „kino”, wydaje się ważniejsze od „filmu”, ale większość tych „odkryć” została uporządkowana i zhierarchizowana pod presją idei postępu oraz ideologii prędkości na wznoszącej się linii udoskonaleń wedle wzorca teorii ewolucji – jako swego rodzaju przeszłość w tym, co aktualne. „Historia w takiej perspektywie jest w gruncie rzeczy tylko obietnicą ciągłości, jest świętowaniem stałego kroczenia naprzód pod znakiem humanizmu. To wszystko już było, choć w formie mniej wyrazistej. Wystarczy tylko lepiej się przyjrzeć. Stulecia są po to, by wygładzać i doskonalić wielkie archaiczne idee”¹⁴.

Ale na obecność kina jako technokultury projektowanego światła, jak i innych jego uwarstwień, nie „składa się” ciąg pomysłów kolejnych wynalazców, nawet nie „bohatera saga” subwersywnych wzorców zwiastujących jego nadejście (mimo że bez nich trudno wyobrazić sobie dynamikę stref pobocznych i obrzeży). Już choćby dlatego, że – jak za-

¹¹ Tom Gunning, *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, „Wide Angle” 1986, nr 3/4, s. 65–66.

¹² Patrz Paul Virilio, *Maszyna widzenia*. Przeł. B. Kita, w: Andrzej Gwóźdź (red.), *Widzieć, myśleć...*, s. 42.

¹³ Patrz idem, *Esthétique de la disparition*, Éditions Galilée, Paris 1980.

¹⁴ Siegfried Zielinski, *Archeologia mediów. O idei głębokiego czasu technicznie mediatyzowanego słuchania i widzenia*. Przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010 (w druku).

uważył Morin – „niepodobna zaliczyć kinematografu w jakiegokolwiek fazie jego narodzin bądź jego rozwoju do jednej tylko domeny: «snu» czy też «wiedzy»”¹⁵. O wiele bardziej stanowi o kinie chaos i bogactwo wariantów, tworzące złożone konstelacje aparatów i kształtowanych przez nie procesów mentalnych (oczywiście także, a może przede wszystkim na peryferiach głównych traktów), umożliwiających realizację pożądania za pomocą maszyny obrazowej: bo „jeśli aparat rzeczywiście produkuje obrazy, to przede wszystkim produkuje specyficzne podmioty – w tym zakresie, w jakim podmiot jest integralną częścią aparatu”¹⁶. Dlatego za proces wyłaniający kino spośród innych technologii widzenia odpowiedzialne są głównie warunki, w jakich te podmioty funkcjonują, czyli, mówiąc krótko, określony porządek widzenia – w tym wypadku związek projektowanego obrazu z odbiorcą usadowionym przed ekranem w miejscach publicznych. Bo aparaty, rzeczywiście, mogą jedynie „zwiąstować”, same jednak, bez udziału „maszyny społecznej”, która „puszcza” je w ruch, niewiele są w stanie zdziałać: „Narzędzie lub instrument pozostają na marginesie albo są mało wykorzystywane dopóty, dopóki nie istnieje maszyna społeczna lub zbiorowe usieciowienie zdolne do włączenia ich w swoje *phylum*”¹⁷.

W takiej perspektywie mniej ważne okazuje się to, co, kto i kiedy wynalazł bądź skonstruował – i w ogóle, cały ów dyskurs porządkujący wynalazki, nowinki itp. jako kroki milowe „na drodze” do powstania kina (a więc tak czy inaczej rozumiana pra- czy prehistoria kina). Liczy się natomiast głównie przybywanie idei kinowości jako pewnego konceptu kulturowego, opartego na rozumieniu kina jako maszyny pracującej w służbie „uprzemysłowienia widzenia”¹⁸: pokazywania wielu widzom w jednym miejscu (ale różnych lokalizacjach) tego samego, przemysłowo wytworzonego i przemysłowo zwielokrotnionego (zreprodukowanego) produktu-towaru, co oznacza zawsze także konkurencję „światła pośredniego” elektrooptyki wobec „światła bezpośredniego” natury¹⁹.

Jedno jest pewne: owa idea nabrzmiała w XIX wieku do tego stopnia, że musiała doprowadzić do scalenia techniki z magią w postaci maszyny wyświetlającej obraz na ekranie. Ową magią, którą kinematograf, wedle Morina, odebrał innej maszynie zrodzonej w tym samym czasie po

¹⁵ Edgar Morin, *Kino i wyobraźnia...*, s. 23.

¹⁶ Jean-Louis Baudry, *Projektor...*, s. 77.

¹⁷ Idem, *Maszyny widzialnego...*, s. 448.

¹⁸ Paul Virilio, *Maszyna...*, s. 39.

¹⁹ Paul Virilio, *L'inertie polaire*, Christian Bourgois, Paris 1990, s. 113.

to, by wznieść się w przestworza – samolotowi: bo to film właśnie „oddala się od ziemi, której wedle wszelkich pozorów miał być wiernym zwierciadłem”²⁰.

Po drodze do kina: lustro i spektakle cieni

Nie może więc chodzić o jakąś techniczną historię kina opartą na kolekcji aparatów do rejestracji i projekcji, ale o namysł nad antropologiczno-kulturowymi uwikłaniami strategii widzialności uruchomionymi przez te maszyny. A wtedy interesowałyby nas początki kina jako ekranowego medium postrzegania rzeczywistości, filmu zaś jako formy przynależnych mu obrazów technicznych na tym ekranie projektowanych (wyświetlanych), z właściwymi każdemu medium atrybutami: aparatem (aparatami) oraz produkowanymi przez nie warunkami postrzegania (w efekcie ideologiami widzialności). Bo przecież „kino nie istnieje w aspekcie technologicznym, by potem przekształcić się w taką bądź inną praktykę w aspekcie społecznym; jego historia jest łączną historią aspektu technologicznego i społecznego, historią, w której wyznaczniki nie są proste, lecz zwielokrotnione, wchodzące w interakcje, gdzie od samego początku obecny jest aspekt ideologiczny – bez kładzenia nacisku na redukcję aspektu technologicznego do ideologicznego czy też czynienia zeń wyłącznie warunku ideologicznej determinacji”²¹.

Kino i film wyłoniły się raczej z wielowiekowego procesu krystalizacji sposobów i technik obserwacji tego, co widzialne, naznaczonego symbiozą cienia i odbicia na tafli wody jako formą najbardziej archaicznej ideologii widzialności: owa prascena pragnienia podwojenia siebie samego jako Innego takiego samego, określana przez psychoanalityków mianem „pragnienia kina”²² właśnie, a stechnicyzowana na przełomie XII i XIII wieku w wynalazku kryształowego lustra. Zanim jednak około roku 1300 je wynaleziono, Chińczycy inscenizowali spektakle za pomocą odbić obrazów smoków, demonów, wynikających z interferencji zwierciadeł, uchodząc za prekursorów teatru katoptrycznego (od gr. *katoptrikós* – odbity w zwierciadle), który w starożytnym Egipcie na przykład rozwinął się do prawdziwego teatru „cudów”. To już wtedy, a nie dopiero w XIX wieku, „światło staje się znacznie mniej oczywiste, zmieniając się w coś w ro-

²⁰ Patrz Edgar Morin, *Kino i wyobraźnia...*, s. 19.

²¹ Stephen Heath, *The Cinematic...*, s. 6.

²² Jean-Louis Baudry, *Projektor...*, s. 76.

dzaju problemu i wyzwania dla wzroku”²³. Dzięki odbiciu lustrzanemu widzialność zyskała swoje pierwsze medium techniczne, prototypowe wobec tych wszystkich maszyn widzenia, które wymagały obecności „aktorów” podczas każdego aktu wystawiania, opartych zatem – jak chociażby przenośna scena pudełkowa – na uczestnictwie w spektaklu w czasie rzeczywistym.

Lustro powróci zresztą do archiwum kina kilkakrotnie, ale już jako wzorzec powtórzenia świata (odbicia) za pomocą naśladownictwa ikoniznego: najpierw w metaforze kina jako okna na świat, czerpiącej z idei czworoboku – otwartego okna Leone Battisty Albertiego, wyłożonej w traktacie *De Pittura* z roku 1435 (wydanym drukiem w roku 1540)²⁴ – w rzeczywistości już „pierwszego aparatu z ekranem”²⁵. Potem, w roku 1832, pod postacią obrazów fenakistiskopu Josepha Plateau, sankcjonującego rozdział źródła obrazu od miejsca jego prezentacji, i praksinoskopu Émile’a Reynauda (1877), z zaokrąglonym walcem lustrzanym wbudowanym w sam aparat – dwóch postaci aparatu stroboskopowego, imaginującego ruch wskutek mechanicznych obrotów tarczy z obrazkami: rozkawałkowany przez aparat ruch podlegał tu złożeniu w całość jako odbicie zwierciadlane właśnie. W ten sposób wdrożona została idea projekcji, choć nietechnicznej jeszcze, bo opartej na mimesis podwojenia w odbiciu.

W istocie zatem lustro to archaiczna maszyna podwojenia, skoro „wszystko nabiera nagle charakteru wizji, my zaś stajemy się prawdziwymi widzami, którzy nie wybierają tego, co widzą, lecz dla których wszystko jest tak samo ważne. Dostrzegamy zarówno różne zjawiska, jak również ich wzajemne relacje, które w innym wypadku umknęłyby naszej uwadze. Obraz w lustrze będzie więc należał bardziej do świata wyobrażeń; w lustrze powstaje coś na kształt rudymenarnego dzieła sztuki, albowiem lustro pomaga osiągnąć stan artystycznego postrzegania”²⁶.

²³ Jean-Louis Comolli, *Maszyny widzialnego...*, s. 449.

²⁴ Leone Battista Alberti, *O malarstwie*. Przeł. L. Winniczuk, opr. M. Rzepińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 19. Jako „płaskie lustro odbijające zgeometryzowaną przestrzeń sceny namalowanej z tyłu na nie mniej zgeometryzowanej przestrzeni promieniującej ze spoglądającego oka” opisuje lustrzaną metaforę okna Martin Jay, *Nowoczesne władze wzroku*. Tłum. M. Kwiek, w: Ewa Rewers (red.), *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999, s. 80.

²⁵ Lev Manovich, *Ku archeologii ekranu komputerowego*. Przeł. A. Piskorz, w: Andrzej Gwóźdź (red.), *Widzieć, myśleć...*, s. 178.

²⁶ Roger Fry, *An Essay in Aesthetics*, w: idem, *Vision and Design*, Meridian Books, Harmondsworth 1961, s. 24–25 (cyt. za Vlastimil Zuska, *Film jako...*, s. 237–238). Komentarz Zuski sprowadza ową



Przenośny praksinoskop teatralny Émile'a Reynauda z drugiej połowy lat 70. XIX wieku – kombinacja zootropu i przenośnej panoramy

Zarazem przecież „efekt zwierciadła” niesie ze sobą ewidentne ograniczenia owej spekulacyjnej analogii, w kinie bowiem – inaczej niż w wypadku syndromu Narcyza – „rzeczywistość ma swoje źródło poza odbiorcą; jeśli widz obejrzy się wstecz w stronę tego źródła, nie zobaczy nic poza strumieniem światła”²⁷. „Zwierciadło” ekranu kinowego reprezentuje zawsze gotowe obrazy (a nie samą rzeczywistość) w sztucznej przestrzeni kina, niezbędnej do tego, aby doszło do „symulacyjnego zastąpienia świata i rzeczywistości”²⁸; jest zatem maszyną symulacyjną, podczas gdy lustro maszyną mimetyczną, podwajającą w odbiciu to, co przed nim ustawiono. To ostatnie pozostaje zatem niezwykle ważne jako aktywny pokład uwarstwienia archeologii mediów obrazowych, ale także źródło metapsychologicznych uwikłań kina, choć w perspektywie genealogicznej dominuje inny „gest kina”:

lustrzaną analogię filmu do grupy zjawisk: ogniskowania uwagi w ograniczonym polu percepcji, wzmocnienia aktywności imaginacyjnej oraz poruszenia emocjonalnego (patrz idem, *Film jako...*, s. 239).

²⁷ Jean-Louis Baudry, *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego*. Przeł. A. Helman, „Powiększenie” 1995, nr 1, s. 10.

²⁸ Götz Großklaus, *Postrzeganie kinematograficzne*. Przeł. A. Gwóźdź, w: Andrzej Gwóźdź (red.), *Współczesna niemiecka myśl filmowa: Od projektora do komputera. Antologia*, Wyd. Naukowe „Śląsk”, Katowice 1999, s. 125.

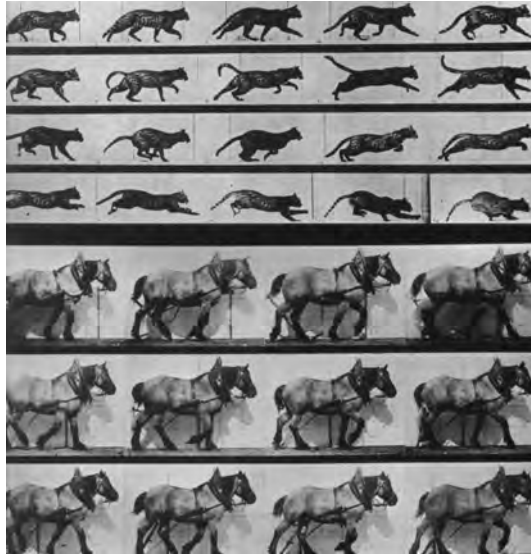
„Genealogia filmu każe sytuować go na linii: fresk – malarstwo – fotografia, wideo natomiast na linii: powierzchnia wody – szkło powiększające – mikroskop – teleskop. Film jest z pochodzenia narzędziem artystycznym: reprezentuje, podczas gdy wideo jest narzędziem epistemologicznym: prezentuje, spekuluje i filozofuje”²⁹. Ta różnica między „reprezentacją” mediów „naśladowczych” a „spekulacją” przekazników „badawczych” jest wedle Flussera nie tylko funkcjonalnej, ale wręcz ontologicznej natury: film nie jest odbiciem świata (jak technologie „wideo” jego penetrowania), lecz maszyną reprezentacji. I choć autor nie całkiem ma rację (seryjne fotografie Étienne-Jules’a Mareya, chronofotografia Eadwearda Muybridge’a czy wynalazek kinematografu braci Lumière były przecież głównie „narzędziami epistemologicznymi” służącymi analizie ruchu), to trafnie z pewnością kreśli wektor rozwoju kina jako X muzy. Tak czy owak, „kino zrodziło się nie tylko z badań nad ruchem istot dwunożnych, czworonożnych i ptaków, ale także – z analiz specyficznego uroku rzucanego przez obrazy, cienie i odbicia. Ten urok właśnie stworzył aparat przeznaczony wyłącznie dla spektaklu”³⁰. I – dodajmy od razu – ów „urok” decydował o popularności archaicznych projektorów, jak owe perforowane, poruszane kule metalowe z dawnych Chin, które rzutowały filigranowe wzory na ścianę wskutek umieszczonej we wnętrzu świecy, zapowiadając w ten sposób teatru cieni.

Należałoby zatem dostrzec w kinie „reprezentujące” (malarskie) lustro, lokujące się pomiędzy Flusserskimi odnogami reprezentacji i epistemologii, takie, w którym stadium reprezentującego (malarskiego) cienia zintegrowało się ze stadium „poznawczego” odbicia, a nie wyparło je. Rychło więc dojdziemy do wniosku, że „kino” w swojej rudymenarnej postaci to nade wszystko aparat cieni, którego efekt u odbiorcy polegał i nadal polega na pomieszaniu percepcji mentalnych z percepcjami rzeczywistości, albo, mówiąc dokładniej, tkwi w traktowaniu przedstawień jako percepcji.

„[...] Setki tysięcy ludzi cieszą się z nowego rodzaju rozrywki, nowej przyjemności, wywołanej przez stary środek wyrazu: cień. [...] Nie wiemy, skąd najpierw wyroiły się te świetliste cienie różnych barw, migocące olśniewającą urodą na rozpiętym płótnie; z Indii czy z Chin rozprzestrzeniły się po Archipelagu Malajskim, dotarły do Syjamu, Samarkandy,

²⁹ Vilém Flusser, *Gest wideo*. Przeł. A. Gwóźdź, w: Andrzej Gwóźdź (red.), *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*. Universitas, Kraków 1997, s. 232.

³⁰ Edgar Morin, *Kino i wyobraźnia...*, s. 70.



Seryjne fotografie Eadwearda Muybridge'a

Arabii, Syrii, Palestyny, Persji, Egiptu, Tunisu i Turcji – ale aż do dzisiaj te drobne postacie z pergaminu występują licznie i rozbudzają szybkimi ruchami czułą fantazję widzów³¹ – pisał w 1908 roku prekursor czeskiej myśli filmowej Václav Tille. A Lotte Reiniger, prekursorka filmu wycinankowego, wśród głównych cech teatru cieni wskazuje na „mistyczne powinowactwo ze zmarłymi”, „ukryte występowanie za parasolem projekcyjnym”, „staranną oszczędność ruchu”³² – spośród których dwie pierwsze noszą ewidentne cechy projekcji filmowej. Indonezyjski

³¹ Václav Tille, *Kinema*. Przeł. J. Zarek, w: Andrzej Gwóźdź (red.), *Czeska myśl filmowa*, t. 1: *Obrazy, obrazki, obrazeczki*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 49. Czeskiemu autorowi odpowiada współczesny badacz kinowych początków: jako pierwszą datę z „prahistorii” wpisuje on do swojego kalendarium tysięczny rok przed narodzeniem Chrystusa, wskazując na wschodnioazjatyckie pokazy cieni ruchomych figurek wyciętych ze skóry. Ale już w tekście głównym obniża tę granicę do czasów malarstwa epoki kamienia łupanego, w tamtej epoce lokując „najwcześniejszą możliwość zatrzymania i «zaprezentowania» innym widzianego” (Herbert Birett, *Lichtspiele...*, s. 9). Do epoki lodowcowej jako źródła kina sięga też na przykład Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films. Textband*, Olms, Hildesheim–New York 1979, s. 1956, s. 14–20 (oraz tom z ilustracjami – tegoż: *Der Weg des Films. Bildband*, Olms, Hildesheim–New York 1979); por. także opinię Władysława Jewsiewickiego, który pisze, że „pradziejów kinematografii można się doszukiwać w najstarszej epoce kultury ludzkiej [...]. Najpierwotniejszą fazą rozwojową kinematografu było rysunkowe przedstawienie postaci zwierząt i ludzi w ruchu, końcową zaś – oddanie na ekranie wizualnego złudzenia ruchu” (Władysław Jewsiewicki, *Prehistoria filmu*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1953, s. 11, 17).

³² Lotte Reiniger, *Schattentheater Schattenpuppen Schattenfilm. Eine Anleitung*, texte verlag, Tübingen 1981, s. 16.

teatr wayang (od jawańskiego „wayang”, co oznacza właśnie „cienie”, ale w znaczeniu „duchów”) prezentowany był na ogół nocą (lub przez kilka kolejnych nocy) pod gołym niebem (a zatem w naturalnej „«czerni» kina”³³), jak kino plenerowe, i niekoniecznie w zgodzie z zasadami greckich spektakli cieni towarzyszących obrzędowi magicznemu w jaskiniach, bo mężczyźni siadali zwykle za ekranem, kobiety zaś – przed nim. Ekran oświetlały błyski lampy oliwnej, przydając spektaklom spirytystycznej aury. Cienie europejskie (zwane na ogół ze względu na powiązania z tradycją chińską „cieniami chińskimi”), które w XVII wieku przez Włochy i Francję przysły do Anglii i Niemiec, skrzętnie ukrywały mechanizmy poruszające figurami, oferując inny typ iluzji niż pozbawiona tego rodzaju tabu sztuka orientalnych teatrów cieni. Poza tym na ogół same kulisy były tu już obrazem cieniowym, na którego tle w ciągu dnia występowano w promieniach słońca, a wieczorem w blasku świec. Od 1770 roku stały teatr cieni François Dominique’a Séraphina funkcjonował w Wersalu, a na początku ostatniej dekady XIX wieku cienie demonstrował sam Georges Méliès, między innymi dzięki magii widm przeobrażając kinematograf w spektakl filmowy³⁴. Na ogół, jak we wczesnych kinach, stanowiły one element „multimedialnego” programu – obok numerów variétés, prezentacji różnych dziwactw czy zwierzęcych harców. Ale udomowienie cieni w czasach wiktoriańskich czyniło z nich zarazem rozrywkę zapowiadającą domestyfikację laterny magiki – coś w rodzaju pierwszego „kina” domowego.

Jedno jest pewne: to w teatrach cieni kształtowała się idea aparatu pracującego aktywnie na rzecz zastępowania percepcji efektem rzeczywistości (nawet jeśli czasami, jak na Jawie, zakłócana dekomponowaniem platońskiego porządku), zakodowana niczym pamięć kina w opisie jaskini Platona. Choć przecież nie o postrzeganiu filmowym jest tu mowa, a jedynie o pewnych koniecznych warunkach tworzących niezwykłą aurę takiego przeżycia postrzeżeniowego, dzięki któremu widz wyobraża sobie, iż niczym demiurg panuje nad obrazem³⁵.

³³ Roland Barthes, *Wychodząc z kina*. Przeł. Ł. Demby, w: Wiesław Godzic (red.), *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1993, s. 156.

³⁴ Patrz Edgar Morin, *Kino i wyobraźnia...*, s. 70–80.

³⁵ Anne Friedberg mówi w tym wypadku o „pozycji wyobrażonej wizualnej wszechmocy” podmiotu – patrz Anne Friedberg, *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneur/flâneuse*. Przeł. M. Murawska, M. Pabiś, T. Sukiennik, N. Żurowska, w: Tomasz Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 67.



Jawajski teatr cieni

[...] Oto ludzie są niby w podziemnym pomieszczeniu na kształt jaskini. Do grotty prowadzi od góry wejście zwrócone ku światłu, szerokie na całą szerokość jaskini. W niej oni siedzą od dziecięcych lat w kajdanach; przykute mają nogi i szyje tak, że trwają na miejscu i patrzą tylko przed siebie; okowy nie pozwalają im obracać głów. Z góry i z daleka pada na nich światło ognia, który się pali za ich plecami, a pomiędzy ogniem i ludźmi przykutymi biegnie górą ścieżka, wzdłuż której widzisz murek zbudowany równoległe do niej, podobnie jak u kuglarzów przed publicznością stoi przepierzenie, nad którym oni pokazują swoje sztuczki. [...] Wzdłuż tego murku ludzie noszą różnorodne wytwory, które sterczą ponad murek; i posagi, i inne zwierzęta z kamienia i z drzewa, i wykonane rozmaicie i, oczywiście, jedni z tych, co je noszą, wydają głosy, a drudzy milczą³⁶.

I to taki właśnie sposób usadowienia obserwatora, z wszelkimi restrykcjami jakim on podlega, ustalił kanoniczną dla kina formułę projekcji kinematograficznej jako podstawy sensu: postrzegania obrazu filmowego z pozycji uwięzionego ciała podmiotu jako „widzialnej części całej techniki”, tłumiącej obecność aparatury na rzecz obecności tego, co ona wytwarza³⁷. Dlatego „kino” rozumiane jako miejsce spektakli światłocieniowych demonstrowanych dla określonej widowni wydaje się równie wiekowe jak różne inscenizacje projekcyjne, albo nawet szerzej

³⁶ Platon, *Państwo z dodaniem siedmiu ksiąg Praw*, t. 2, księga VII. Przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki, PWN, Warszawa 1994, s. 57.

³⁷ Jean-Louis Comolli, *Maszyny widzialnego...*, s. 451.

– jak wszelkie gry świetlne mające za podstawę jakąkolwiek inscenizację światła i cienia (co zwykle na jedno wychodzi) – z zegarem słonecznym, jako rodzajem ekranu, włącznie (czas jest tu przecież efektem projekcji światłocienia „wskazówek” zegara). Czymś w rodzaju „kina” były już średniowieczne katedry „wyświetlające” na swych ścianach projekcje witraży – pierwsze bodaj tak masowe medium oparte na zasadzie kamery obskury: rzutowania cieni powstałych w wyniku ich prześwietlenia przez jasność do wnętrza. W całej rozciągłości można zatem przyjąć opinię Morina, iż zmierzając „od groty do groty, począwszy od grot jawajskich, poprzez groty z misteriiów helleńskich, groty mityczną Platona aż do współczesnych, ciemnych sal kinowych – wszędzie natrafiamy na ruchome, fascynujące, elementarne cienie należące do świata widm”³⁸.

Ku mechanizacji widzenia

Ale kino nie „wzięło się” przecież ani z odbicia w lustrze, ani z magii cieni, lecz wychylnęło z hybrydowej konstelacji faktów, zjawisk, aparatów i sposobów ich użytkowania, uwikłanej przemożnie w „dziewiętnastowieczną obsesję na punkcie optyki”³⁹, potwierdzającą prawdziwość maksymy braci Lumière na temat scalającej roli epoki w procesie wyłaniania się kina. Znakomicie wpisywał się w nią pewien rodzaj postrzegania o neurofizjologicznym rodowodzie, oparty na bezwładności siatkówki oka, a odkryty jeszcze w połowie XVIII wieku przez Patrice’a d’Arcy’ego jako tzw. efekt stroboskopowy (gr. *strobos* – wir), zidentyfikowany pod postacią zjawiska pozytywowego powidoku, tzn. kontynuacji wrażenia widzenia dwóch faz ruchu jako ruchu ciągłego⁴⁰. Jak pisał w 1916 roku Hugo Münsterberg (o czym już osiemdziesiąt lat przed nim wiedział

³⁸ Edgar Morin, *Kino i wyobraźnia...*, s. 58.

³⁹ Anne Friedberg, *Mobilne...*, s. 60.

⁴⁰ Subiektywne zjawiska wzrokowe stanowiące o „protokinematograficznych” cechach postrzegania opisał czeski przyrodznawca i fizjolog Jan Evangelista Purkyně w pracy *Beiträge zur Kenntnis des Sehens in subjectiver Hinsicht (Przyczynki do poznania widzenia w aspekcie subiektywnym)*, wydanej w Pradze w 1819 roku (s. 166–176). Autor wyjaśnia je jako rezultat procesów neurofizjologicznych, tzn. jako konstruktywny akt widzenia i myślenia oparty na „imaginacji i pamięci oka”, jak brzmi tytuł stosownego fragmentu (Jan Purkyně, *Prolegomena do nauki o wzroku jako zjawisku subiektywnym*, przeł. I. Kędzierski, w: Andrzej Gwóźdź (red.), *Czeska myśl filmowa. T. 1: Obrazy...*, zwłaszcza s. 44–47). W roku 1865 roku ogłosił on artykuł pt. *Kinesiskop*, w którym zapowiedział konstrukcję i wielostronne zastosowanie w nauce i sztuce aparatu opartego na zasadzie podwójnego stroboskopu (zwanego także phorolytem). Por. też Jonathan Cray, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, Mass.–London 1990, s. 97 nn.

Plateau), „każdy obraz poszczególnej pozycji pozostawia w oku powidok aż do czasu, gdy następny obraz z lekko zmienioną pozycją skaczącego zwierzęcia lub maszerujących mężczyzn staje się widoczny, a jego powidok trwa do czasu, aż nadejdzie trzeci. Powidoki są «odpowiedzialne» za fakt, że wszystkie przerwy są niewidoczne, podczas gdy sam ruch wynika wprost z przechodzenia jednej pozycji w drugą”⁴¹. W ten sposób zwrócono uwagę na trzeci obok przestrzeni i czasu interwał – „światła”⁴², wprowadzając go w nowoczesny paradygmat nie tylko optyki, ale i neuropsychologii.

Źródłem opartych na prędkości zmian faz ruchu – czyli wyraźnie już „dromoskopicznej widzialności”⁴³ – jest tu za każdym razem rotacja wypełnionego ilustracjami dysku ze szczelinami, a efekt oglądać można jako odbicie lustrzane (jak u Plateau) bądź na pasku papieru wewnątrz samego aparatu (jak w obrotowym walcu dostępnym dla wielu obserwatorów jednocześnie, zwanym zootropem, skonstruowanym przez Williama George’a Hornera w roku 1834). Ponieważ jednak, zgodnie z zasadą nieskończonej pętli, ostatnia faza ruchu nakłada się na pierwszą, jego iluzja sprowadza się do wcale nie filmowego efektu dreptania w miejscu, krótko mówiąc – powrotu do wiadomego punktu wyjścia. Niezwykła popularność tych instrumentów, czasami już rozbudowanych maszyn skopicznych (choć na ogół przecież w roli zabawek) – mimo że różniły się one z reguły pierwszym członem nazwy (fenakistiskop bądź fenakistoskop albo phenakistoskop, z gr. *phenax* – złudzenie; zootrop/zoetrop, z gr. *zoe* – życie; tachyskop, z gr. *tachys* – szybko; praksinoskop, z gr. *praxis* – działanie; kalejdoskop, z gr. *kalos* – ładny, *eidōs* – forma), bo drugi najczęściej odsyłał do „widzenia” (z gr. *skopein*) lub „zmiany” (z gr. *tropos*) – doprowadziła w skali dotąd niespotykanej do triumfu mechanizm widzenia wywiedziony z nieciągłości obrazów. Szczególnie kalejdoskop (skonstruowany przez szkockiego fizyka Davida Brewstera w 1815 roku zupełnie w duchu mechanizacji, a więc uprzemysłowienia sztuki), wskutek rujnowania części składowych kompozycji obrazowych – w przeciwieństwie do innych przyrządów skopicznych, utrwalających niezmiennie obrazy – stanowił symbol dezintegracji i rozproszenia podmiotu, kulminujących w nowym doświadczeniu kinetycznym ówczesnego dandysa⁴⁴.

⁴¹ Hugo Münsterberg, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*. Przeł., opr. przypisy i opatrzyła wstępem A. Helman, Łódzki Dom Kultury, Łódź [1990], s. 57.

⁴² Paul Virilio, *L'inertie...*, s. 119.

⁴³ *Ibid.*, s. 80.

⁴⁴ Patrz: Jonathan Crary, *Techniques of the Observer...*, s. 113–116.



Widz fenakistiskopu przed lustrem (1881)

Wszystkie te urządzenia pozostają zobowiązane raczej logice „rzutu oka” (*glaunce*), typowej dla halucynogennych zabawek optycznych, niż kontemplatywnemu spojrzeniu (*gaze*)⁴⁵ w ekran reprezentacji. To pozwala je sytuować w obrębie cailloisowskich gier typu *ilinx* (od gr. – wir wodny), zmierzających do tego, aby „uczestnik osiągnął swego rodzaju spazm, trans lub upojenie, wobec których rzeczywistość nagle traci swe prawa”⁴⁶, takich zatem, które lokują się w bezpośrednim sąsiedztwie wiru stroboskopowego. Na ogół jednak (przestrzega Jonathan Crary przed nazbyt daleko idącymi analogiami z kinem) „chodzi raczej o dialektyczny związek inwersji bądź opozycji, w którym to cechy wcześniejszych urządzeń zostają zanegowane bądź ukryte”, a wyrażający się choćby w tym, iż przyrządy te, służąc rozrywce, stanowiły zarazem przedmiot badań naukowych nad upodmiotowionym widzeniem⁴⁷ (podobnie jak później kinematograf braci Lumière).

Co jednak ciekawe, zasada wytwarzania obrazów oparta na rotacji zobrazowanych faz ruchu poprzedzielanych szczelinami ignorowanymi przez oko, to przecież zarazem podstawa funkcjonowania tzw. tarczy Paula Nipkowa z roku 1883 – wirującego dysku stanowiącego o istocie mechanicznej telewizji (w rzeczywistości jedynie obrazowej telefonii przewodowej), umożliwiającej wprawdzie analizę i transmisję obrazów w postaci sygnałów elektrycznych, ale niedysponującej jeszcze użyteczną

⁴⁵ Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven–London 1983, s. 94.

⁴⁶ Patrz: Roger Caillois, *Gry i ludzie*, Przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997, s. 30–31.

⁴⁷ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer...*, s. 110, 112.



Elektryczny szybkowidz (elektrotachyskop) Ottomara Anschütza z 1887 roku: 23 fazy obrazu oświetlane światłem z rury Geisslera oglądane przez wziernik dawały wrażenie ruchomego obrazu

techniką ich odbioru, która pozwalałaby na ich złożenie w całość. Dlatego też fenakistiskop Plateau rozumiany być może jako wspólna zapowiedź zarówno kina, jak i telewizji (jeśli oczywiście pominąć tak zasadniczą różnicę jak ta, że obraz filmowy jest fotograficznym analogonem rzeczywistości, telewizyjny zaś jej symbolem sprowadzonym do mozaiki punktów⁴⁸); podobnie zresztą jak dwutarczowy „phorolyt” (kinesiskop) Jana Evangelisty Purkynęgo. Również szybkowidz Ottomara Anschütza, choć od innej strony, antycypował telewizję: obrazy powstawały w skrzynce, do której widz spoglądał przez okular, gdzie na miniekranie oglądał serię diapozytywów dających efekt ruchu. Zapewne zatem telewizja nie wyniknęła z kina jako jego bardziej zaawansowana spadkobierczyni⁴⁹, ale i film trudno traktować jako efekt „niedokończonej” telewizji, jako wynalazek w pół drogi; przeciwnie – „jego powstanie było skutkiem technologicznego kompromisu i stanowiło objazd do w pełni wyobrazonego

⁴⁸ Dzięki aparaturze dokonującej analizy i syntezy obrazu powiodło się w roku 1891 wytworzenie i przekaz obrazów drogą telegraficzną. W sześć lat później Karl Ferdinand Braun wynalazł lampę katodową, która stała się zaczątkiem telewizji, a w roku 1898 Kazimierz Prószyński opisał w miesięczniku „Wszecławiat” tzw. telefot, pozwalający przysyłać obrazy na odległość. Dlatego niektórzy stawiają telewizję obok latarni magicznej i filmu jako jeden z trzech równorzędnych porządków rozwojowych idei ruchomych obrazów. Por. Paolo Cherchi Usai, *Origins and Survival*, w: Geoffrey Nowell-Smith (red.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, New York 1996, s. 6.

⁴⁹ Zwraca na to uwagę Thomas Elsaesser, *Filmgeschichte...*, s. 289.

oraz wyartykułowanego medium nie tylko obrazu i ruchu, ale i symultaniczności”⁵⁰.

W każdym z tych urządzeń, niezależnie od zmian i udogodnień, jakim nieustannie podlegały, mamy do czynienia z ewidentnie już kinematograficzną zasadą wymazywania różnic między obrazami. Są to także instrumenty optyczne – w przeciwieństwie do spektakli cieniowych – ujawniające w polu widzenia użytkownika swoją maszyneryę: „pojedyncze obrazy jako takie znikają, by mogły pojawić się ruch i ciągłość. Lecz ruch i ciągłość są widzialną ekspresją (można by powiedzieć projekcją) relacji między obrazami, są derywowane z nieciągłości obrazów”⁵¹. Ale to również szkoła widzenia, skoro „oko, «podmiot» jest uwolnione (w tym sensie jak chemiczna reakcja uwalnia substancję) przez operację, która transformuje sukcesywne, dyskretne obrazy (izolowane nie mają one znaczenia jako jednostki) w ciągłość, ruch, znaczenie; z przywróceniem ciągłości następuje przywrócenie znaczenia i świadomości”⁵².

Toteż mimo że nie było jeszcze „filmów” w znaczeniu utrwalonej fotochemicznie serii „ruchomych obrazów” (choć istniały już „impregnacje” zobrazowanych faz ruchu utrwalone na trwałym podłożu), wynikała z nich praktyka książeczki stroboskopowej – swego rodzaju hybrydy kultury druku z kulturą (mechanicznie animowanego) obrazu, rychło przekształconej w aparat zwany filoskopem (od gr. *phileo* – lubię) – dała nad wyraz prosty i efektowny rezultat: „filmu” z materialną podstawą bytową książki. Max Skladanowski ciął poszczególne kadry zarejestrowane za pomocą bioskopu i składał je w książeczki, które mieściły się w dłoni albo w kieszeni (dlatego nazywano je w Niemczech „kinem w dłoni” – *Daumenkino*) i na tym, a nie na filmach „ekranowych”, dorobił się pieniędzy. Jeśli w tym kontekście spojrzeć na pierwsze pokazy filmów braci Maxa i Emila Skladanowskich w berlińskim Wintergarten pierwszego listopada 1895 roku okaże się, że były one efektem uporczywej drogi, jaką film przebył z kultury książki (druku) do kultury ruchomego obrazu i wskazywały na zasadę kina jako „białego sześcianu”⁵³. Bo (podobnie

⁵⁰ William Uricchio, *Czy kino miało być telewizją?*. Przeł. E. Stawowczyk, „Kino” 1998, nr II, s. 20.

⁵¹ Jean-Louis Baudry, *Ideologiczne skutki...*, s. 8.

⁵² Ibid. Owe archaiczne maszyny widzenia nie zniknęły od razu po tym, jak pojawiło się kino: przez jakiś czas (niekiedy zresztą bardzo długi) – współistniały obok kina jako dowód jego uwikłania także w muzeum przyrządów optycznych: mutoskop funkcjonował nawet do roku 1990 w berlińskim parku rozrywki w dzielnicy Treptow, nie wspominając już o nieustannej obecności książeczek z filmami „kieszonkowymi”.

⁵³ Podział na „black box” („czarną skrzynkę”) i „white cube” („biały sześcian”) wprowadził Lev Manovich dla odróżnienia tradycyjnej ciemni kina od nowych, pozakinowych miejsc eksploatacji filmu



Kadry z reklamowego filmu „kieszonkowego” Maxa Skladanowsky’ego *Liebig-Fleischextrakt* (1896); w roli głównej córka twórcy filmu Gertrud

jak w innych variétés) podczas projekcji programu filmowego nie wygaszano światła, więc kino to nie zawsze była „czarna skrzynka” (co jednak pogarszało jedynie sytuację bioskopu braci Skladanowskich, oferującego marne pod względem jakości projekcji obrazy)⁵⁴.

Film jako forma kina, nachodząc na kulturę druku przyjął zresztą jego parametry: linearność struktury i przyczynowo-skutkowość opowieści, następstwo powodowane logiką ciągu, najpierw rozerwanego (analizowanego), w projekcji ponownie scalanego (syntetyzowanego). Krótko mówiąc – stał się „potężnym i najpełniejszym wyrazem techniki fragmentaryzacji wprowadzonej przez druk”⁵⁵. Marshallowi McLuhanowi kazało

(muzea, galerie) – por. np. Lev Manovich, *Poetyka augmentowanej przestrzeni*. Przeł. A. Nacher, w: Ewa Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta. Antologia przekładów*, Universitas, Kraków 2009 (w druku).

⁵⁴ Por. Andrzej Gwóźdź, *Życie jako trik, czyli gra świetlna Wima Wendersa „Bracia Skladanowsky”*, w: Tadeusz Szczepański, Sylwia Kołos (red.), *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2007, s. 216–229.

⁵⁵ Marshall McLuhan, *Film: świat na szpulce*, w: idem, *Wybór pism. Przekazniki, czyli przedłużenie człowieka. Galaktyka Gutenberga. Poza punktem zbiegu*. Przeł. K. Jakubowicz, opr. J. Fuksiewicz, WAiF, Warszawa 1975, s. 146.



Użytkownik kinetoskopu na rycinie z epoki

to nawet wyrokować na temat wspólnoty obydwu przekazników: „Filmowy świat płynnych form łączy czynnik mechaniczny z organicznym; film wykazuje także podobieństwo z techniką druku. [...] Widz kinowy (podobnie zresztą jak czytelnik książki), który uznaje zasadę następstwa obrazów za rzecz racjonalną, przyjmuje wszystko, co mu pokazuje kamera”⁵⁶.

Z drugiej strony, „filmami” były już pętle fotografii oglądanych począwszy od roku 1893 w aparacie wziernikowym Edisona, zwanym kinetoskopem (jak w siedemnastowiecznych przenośnych panoramach pudełkowych). Nawet wcześniej (tyle że w sensie dyspozytywu) kartoteki obrazkowe mutoskopu (dosłownie: „zmiennicza widzenia”) Hermana Caslera i Lauriego Dicksona, rówieśnika projekcji braci Lumière – innego rodzaju automatycznego pudła, z mechanicznie, bo za pomocą korbki (po wrzuceniu monety) uruchamiającego walec zawierający 800-1000 zdjęć fotograficznych, dających iluzję ruchu oglądanego przez mały wziernik, przypominający okular mikroskopu, ułożonych zgodnie z zasadą filoskopu. Ale do tego potrzebna była już taśma – materialna podstawa rejestracji i utrwalenia obrazów ruchu (jako formy ekonomii utasławienia w ogóle) – dzięki której można byłoby te rejestracje trwale zapisać

⁵⁶ Ibid., s. 136, 137.

i utrwalić. Jej najbardziej zaawansowaną postać stanowiła taśma celuloidowa 35 mm, wprowadzona na rynek w roku 1889 przez The Eastman Company z Rochester, choć opatentowana już dwa lata wcześniej przez Hannibala Goodwina na bazie wcześniejszych wynalazków taśmy nitratowej braci Johna W. oraz Isaiaha S. Hyattów z lat 70. XIX wieku.

Fantasmagorie, zabawki, automaty

Kinetoskop (opatentowany w roku 1889) stanowił w istocie zaawansowaną formę mutoskopu – automatu uruchamianego przez jeden nickel, tyle że zamiast walca z papierowymi zdjęciami stosowano w nim pętlę taśmy filmowej. W zasadzie jednak mutoskop wyczerpywał zasadniczą formułę funkcjonowania tego pierwszego: obydwie były przecież przede wszystkim automatami do zabawiania „ruchomą fotografią” (przez jakiś czas zresztą konkurowały ze sobą na rynku) i dla obydwu ciągle aktualna pozostawała zasada peep-showu w pudle-automacie (kinetoskopy grupowano w pomieszczeniach zwanych nickelodeonami, mutoskopy zaś wypełniały rozliczne miejsca publiczne – od hal dworcowych, halli hotelowych, po restauracje). Pomysł niemieckiego producenta czekolady Ludwiga Stollwercka z połowy lat 80. XIX stulecia, aby obok automatów do sprzedaży czekolady ustawić aparaty oferujące animacje obrazków (wcześniej były to już m.in. lunety, dynamometry i maszyny do drażnienia lekkim prądem) nie był więc wcale tak odległy, jak by się to mogło wydawać⁵⁷. Owa konwergencja mediów i zmysłów da już niebawem znać o sobie w kinie jarmarcznym – obok kin variétés i kin sklepowych – jednej z formacji wczesnego kina, oferującego programy-seanse złożone z wielu rozmaitych „numerów” składających się na bogaty program multimedialny scenariusza jarmarcznego: od gabinetów rentgenowskich, poprzez pokazy dziwów natury, rozmaite doświadczenia kinestetyczne, po kinematograf.

Podobnie jak Stollwerck, Edison był głównie przedsiębiorcą, eksploatatorem sprzętu, oczywiście wynalazcą także. Bo jako „wynalazca” (lepiej: konstruktor) scalił w kinetoskopie rozmaite „wynalazki” stroboskopowe, wyposażając go w zupełnie już kinematograficzną zasadę rejestracji fotograficznej, a co najważniejsze – przydał swojej maszynie

⁵⁷ Patrz Martin Loiperdinger, *Film & Schokolade. Stollwercks Geschichte mit lebenden Bildern*, Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt/M. 1999.



Pierwszy salon kinetoskopowy otwarty na Broadwayu w roku 1894

takiej sankcji organizacyjno-ekonomicznej, jaka miała się okazać charakterystyczna dla przemysłu kinematograficznego: włączył ją w proces produkcyjny, którego kulminację stanowiło urządzone w roku 1893 w West-Orange na wzór „czarnej skrzynki” atelier „Black Maria”, skąd pochodziły pierwsze filmiki o długości 17 metrów (15–20 sekund projekcji, choć czas demonstracji wydłużało powtarzanie ich w pętli). Wszystko wskazuje na to, że Edison nie rozpoznał jeszcze waloru rynkowego projekcji filmowej sądząc, iż publiczność opowie się raczej za sprywatyzowanym oglądem filmu w pudle automatu, co zresztą podpowiadał mu interes ekonomiczny – zyski czerpane z hal z automatami. Jako taki zatem kinetoskop nie awansował do rangi „technologii społecznej”, wskazując raczej na swoje miejsce w obrębie „technologii stosowanej”⁵⁸, bliskiej zresztą idei telewizji: jeden widz przed pudłem z ruchomymi obrazami. Uprzemysławiając jej technologię, Edison wkrótce jednak uprzemysłowił i sam spektakl, współtworząc kino jako typ „praktyki znaczącej”. Wskutek przejścia konstrukcji fantoskopu (fantaskopu) Thomasa Armata i Charlesa Francisa Jenkina⁵⁹ (firmowanej jako vitaskop) rozstrzygnął bowiem

⁵⁸ Stephen Heath, *The Cinematic...*, s. 5.

⁵⁹ Urządzenie o nazwie fantaskop pojawia się już jednak rok wcześniej w artykule Jenkina z 1894 roku o znamienym tytule *Transmitting Pictures by Electricity (Obrazy transmitowane za pomocą elektryczności)*, dowodząc niezbitnie, że telewizja nie wyrosła z kina jako późniejsza wobec niego, ale



Vitaskop – aparat projekcyjny Thomasa Alvy Edisona z roku 1896

na długi czas sporną kwestię dotyczącą tego, gdzie pokazywać filmy – w domu czy w miejscach publicznych (salach projekcyjnych): pierwsza projekcja za pomocą vitaskopu w nowojorskim Koster & Bial's Music Hall 23 kwietnia 1896 roku, na której pokazano plenerowy film Roberta Paula, brytyjskiego pioniera kina, okazała się wielkim sukcesem.

Ową potrzebę oglądania przez okno lub podglądania przez „dziurkę od klucza”, ustanawiającą voyeurystyczną ideologię skopofilii, realizowały, począwszy od XVII wieku, rozliczne urządzenia perspektywiczne w postaci rozmaitych przenośnych „widowisk optycznych”, pokazywane przez wędrownych demonstratorów w formie pudeł do zaglądania (oglądania, podglądania) – spadkobierczyń skrzynek z przedmiotami i domków dla lalek – czasami rozwinięte do formy inscenizacji parateatralnych (choć wykorzystywane już dwa wieki wcześniej przez Albertiego – *nomen omen* ideologa perspektywicznego okna, które użyczyło kinu swojej ramy dla jego przestrzennej reprezentacji)⁶⁰.

z równoległych wobec niego idei oraz eksperymentów z przenoszeniem obrazów na odległość (patrz Patrice Flichy, *Fernsehen. Die soziotechnische Entstehungsgeschichte eines Objektes*, w: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (red.): *Licht und Leitung*, Universitätsverlag, Weimar 2002, s. 129–130).
⁶⁰ Por. Wojciech Sztaba, *Die Welt im Guckkasten. Fernsehen im achtzehnten Jahrhundert*, w: Harro Segeberg (Hrsg.), *Die Mobilisierung des Sehens: zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, Wilhelm Fink, München 1996, s. 109. W Polsce dla jednych i drugich przyjęła się nazwa katarinki (patrz Władysław Banaszkiwicz, Witold Witczak, *Historia filmu polskiego*. T. I: 1895–1929, WAiF, Warszawa 1989, s. 16–18).

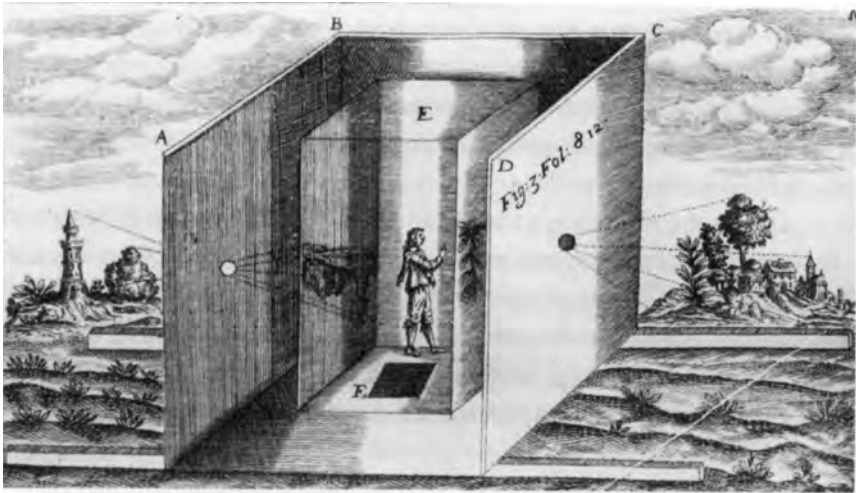


Skrzynia z obrazkami (przenośna panorama) – typowa rozrywka jarmarczna i uliczna XVIII i XIX wieku; fragment sztychu z 1798 roku ukazuje skrzynię przeznaczoną dla trzech widzów jednocześnie

Ich paradygmatyczną formę określiła kamera obskura (zwana także „ciemnią optyczną”, opisana już ponad tysiąc lat przed naszą erą), w której dokonało się skrzyżowanie struktury dyskursywnej z praktykami materialnymi (przedmiotem technicznym)⁶¹, prototypowa dla renesansowej idei racjonalnego widzenia, sankcjonującej uwolnienie oka od obserwatora na rzecz jego rozproszenia w nieruchomym aparacie (obiektywnej) reprezentacji. Ale tu zamiast promienia światła do skrzynki padało spojrzenie voyeura, natrafiając tam na gotową już bądź właśnie inscenizowaną scenkę, a jej nowoczesną formą okazały się automaty do oglądania ruchomych scenek obrazowych: od roku 1887 szybko widz Anschütza (najpierw mechaniczny, potem elektryczny – jeden i drugi denuncjujący źródło i mechanizm wprowadzania obrazów w ruch w postaci widocznego za szybą szafy „koła życia”)⁶², następnie mutoskop oraz kinetoskop Edisona. Jak każde automaty, tak i te „zostały wynalezione po to, by mogły automatycznie funkcjonować, to znaczy autonomicznie względem

⁶¹ Patrz Jonathan Crary, *Techniques of the Observer...*, s. 31.

⁶² To właśnie w kontekście rotujących obrazów Anschütza użyto po raz pierwszy w roku 1890 określenia „żywe fotografie”, które na długo przylgnęło do kina jako jedna z jego nazw własnych (patrz Martin Loiperdinger, *Lebende Photographien. Bildautomaten und Kinematographen vor 1900*, w: Uli Jung, Martin Loiperdinger (red.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 1: *Kaiserreich 1895–1918*, Reclam, Stuttgart 2005, s. 39).



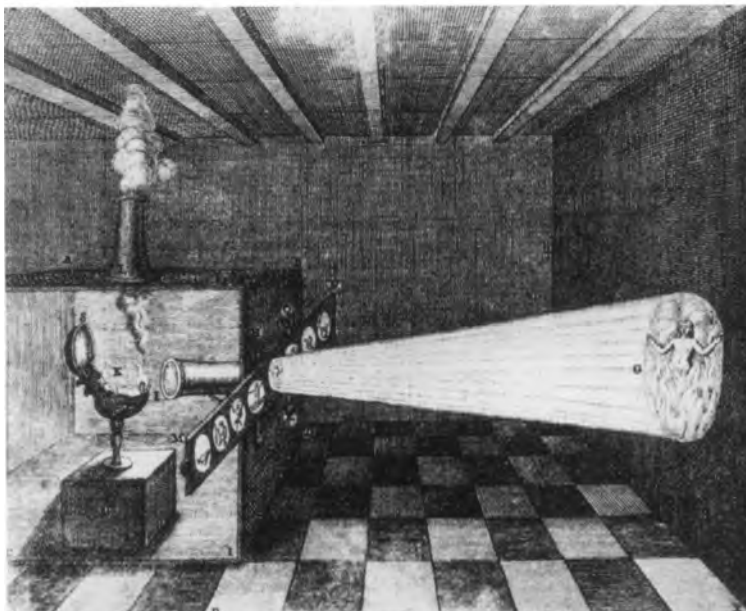
Jedna z pierwszych znanych ilustracji kamery obskury – przenośna *camera obscura*; widoczny rysownik we wnętrzu przestrzennej ciemni optycznej (wg dzieła Athanasiusa Kirchera *Ars Magna Lucis et Umbre*, 1671)

przyszłej, ludzkiej interwencji”⁶³. Inaczej niż ma to miejsce w wypadku projekcji, która pozwalała na regulację tempa, tak iż można było ingerować w przebieg samej akcji, narzucając filmowi inny dla każdej projekcji rytm.

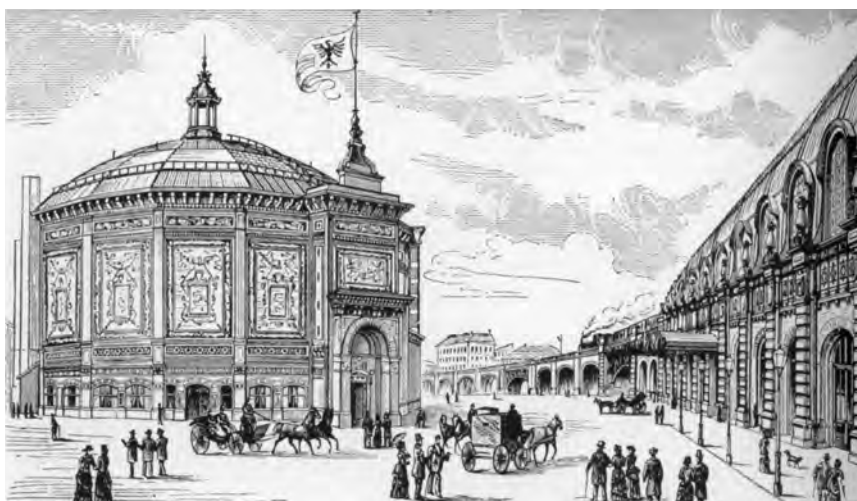
Ale spoglądanie do pudła z wachlarzem malowanych lub drukowanych obrazków (nawet jeżeli mogło to uczynić jednocześnie kilka osób), to też nie „prekino”, choć dzięki tym aparatom potrafiono już imitować efekt ruchu, jednak tylko w sposób mechaniczny (poprzez zamianę obrazków lub animowanie ruchu przedmiotów) albo – jak w panoramach cesarskich (owych późnych miejskich kapsułach do podglądania) – wywoływać efekt stereoskopii. To przede wszystkim symbioza iluzji malarstwa i symulakrum przedstawienia scenicznego – rodzaj miniaturowej sceny pudełkowej, czasami bardzo już zaawansowanej ze względu na mechanikę efektów, dalekiej jednak od idei „kinematograficznego” spojrzenia przez ramę okna. Raczej coś w rodzaju przenośnej panoramy, w formie zmieniających się programów do oglądania w pudłach – jako rodzaj widzialnej Księgi Świata (*Orbis pictus*) realizującej jawne intencje dydaktyczne⁶⁴. Wprawdzie widowiska na swój sposób multimedialne, ale przecież dalekie od efektu głębi ekranu, choć droga do stałych panoram

⁶³ Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*. Przeł. J. Maniecki, ASP w Katowicach, Katowice 2004, s. 64.

⁶⁴ Por. Wojciech Sztaba, *Die Welt...*, s. 107.



Latarnia magiczna (wg dzieła Athanasiusa Kirchera *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1671)



Tak zwana Panorama Sedańska w pobliżu Alexanderplatz w Berlinie (1883) pełniła głównie funkcje patriotyczno-propagandowe

i dioram była już niedaleka – pierwszą panoramę uruchomi w Londynie w 1791 roku Robert Barker.

W epoce baroku owe pudła sankcjonujące gapiostwo jako zasadę widzialności zostały zmechanizowane w postaci maszyn do produkcji obrazów, uwikłanych w mechanikę sceny barokowej, jak chociażby przypisywana jezuitcie Athanasiusowi Kircherowi (ale znana już w XV wieku Leonardowi da Vinci) *laterna magica* (latarnia magiczna) – prototyp wszelkich aparatów projekcyjnych do rzutowania obrazów świetlnych w ciemnych pomieszczeniach, wyczerpująco opisana przez Kirchera w dziele *Ars Magna Lucis et Umbrae* (*Wielka sztuka światła i cienia*) z roku 1646. Oparta na zasadzie prześwietlania źródłem światła (najpierw świecy, lampy naftowej, światła wapiennego, w końcu żarówki) przeszkody w postaci obrazka, najczęściej na szkłe, przyjmowała na ogół wyraźnie „prekinowy” charakter. Zwłaszcza od czasu, kiedy jej funkcjonowanie oparte było na zasadzie przenikania rozmaitych obrazów (tzw. obrazy mgielne), niejednokrotnie z mechanicznie poruszonymi elementami (co udoskonaląły aparaty wieloobiektywowe), z ruchomym projektorem umożliwiającym dynamiczne operowanie obrazami postaci i przedmiotów (bo przecież jeszcze nie planów) oraz na kombinacji płaskiego ekranu z zasłonami dymnymi, w czym specjalizowali się począwszy od końca XVIII wieku demonstratorzy rozmaitych fantasmagorii, uprawiający rodzaj psychodelicznego „teatru mechanicznego”⁶⁵. Rola owych multimedialnych pokazów świetlnych w tworzeniu aury dla przyszłego kina (a przynajmniej jego walorów symulacyjnych, rozwiniętych w dziewiętnastowiecznych panoramach i dioramach) jest nie do przecenienia, dzięki nim bowiem widz, zanurzając się w rzeczywistość duchów, demonów i szkieletów nieomal muskających jego ciało, ćwiczył się w immersji, stanowiącej o jednym z porządków odbioru filmu w kinie.

Jedno jest pewne: w „thaumaturgicznej konstrukcji”⁶⁶ (od gr. *thauma* – cud) latarni magicznej (jak ją zwał sam Kircher) dokonana się swoista synteza kamery obskury i teatru katoptrycznego w jedno (meta)medium, prefigurujące zarazem prototyp sali kinowej: ciemnia staje się pomieszczeniem, w którym ma miejsce projekcja, a aparat wyświetlający zostaje umieszczony w kabinie i pozostaje niewidoczny dla widzów⁶⁷. Nie może

⁶⁵ Por. Gerhard Kemner, *Projektionskunst – von der Laterna magica zum Kinoprojektor*, w: idem, Gelia Eisert (red.), *Lebende Bilder...*, s. 21 nn. Jeszcze w pierwszej dekadzie XX wieku produkowano latarnie magiczne będące kombinacjami projektorów do wyświetlania diapozytywów i filmów 35 mm.

⁶⁶ Siegfried Zielinski, *Archeologia mediów...*

⁶⁷ *Ibid.*, s. 22 nn.



Przedstawienie fantasmagorii *Duch doktora Peppera* Johna Henry'ego Peppera, dyrektora Politechniki Londyńskiej (1863) – jedno z najpopularniejszych zastosowań latarni magicznej

zatem specjalnie dziwić fakt, iż do „cudu” jako ideologii widzialności odwołają się jeszcze prawie dwieście lat później, bo w roku 1825, John Ayrton Paris oraz William Fitton, niezależni prawdopodobnie od siebie konstruktorzy rudymen tarnej postaci stroboskopu, jakim był thaumatrof – zabawka optyczna, której efekt brał się z nakładania wrażeń płynących z obracania tarczy z dwoma obrazkami dookoła środkowej osi, stapiających się wówczas w jeden obraz (ptak i klatka = ptak w klatce).

Iluzja latarnianej magii ma więc wyraźnie parasceniczny charakter i jarmarczny rodowód (często zresztą obrazy kamery obskury projektowano na rodzaj scenki umieszczonej w zainscenizowanych ramach). Ze względu na projekcję jako niezbywalny element przedstawienia stanowi ona jednak ewidentny przykład strategii (i sztuk) projekcyjnych, toteż – jako przynależna jednemu i drugiemu porządkowi – ukrywa swoją maszynierię, w przeciwieństwie do większości urządzeń konstruowanych w pierwszej połowie XIX wieku, które demonstrowały sposób jej funkcjonowania w symbiozie z ciałem obserwatora i ze względu na wytwarzaną dzięki aparatowi iluzję, propagując ideę „seansu”.

Wszystkie te optyczne aparaty, zabawki, maszyny uświadamiały, iż wrażenie ruchu („film”) powstaje w umysłach widzów jako rezultat triku optycznego (okłamywania oka), co stanowi nieodzowny fundament widzenia kinematograficznego w aspekcie kinetycznym, ale długo jeszcze nie będzie kinem. Wprawdzie „umysł zatriumfował nad mate-



Spektakl latarni magicznej wędrownego demonstratora (według Freemana i Schenaua na rycinie z roku 1855)

rią”⁶⁸, to nie odnalazł odpowiedniego dla siebie przedłużenia w postaci nowoczesnej jaskini platońskiej, choć zmysły zostały już wystarczająco „wydłużone”, by podołać temu wyzwaniu dzięki różnym technologiom oferującym widzenie zapośredniczone przez ingerencję maszyny pomiędzy okiem a źródłem obrazu.

Widzialność sformalizowana

W szczytowej fazie rauszu optycznego zainterweniowała w ten porządek fotografia, głównie jako technika zapisu obrazu na światłoczułej kliszy (bo optyczne warunki jej funkcjonowania były już spełnione od czasów kamery obskury). Leżącą u jej podstaw potrzebą odwzorowania świata poprzez jego reprodukcję stanowiła najbardziej aktywną „technologię stosowaną” epoki, wyłaniającą „ruchomą fotografię” jako społeczną

⁶⁸ Hugo Münsterberg, *Dramat kinowy...*, s. 137.

technokulturę reprezentacji, a to dzięki niej właśnie miało się dokonać „przedłużenie XIX stulecia w wiek XX za pomocą innych środków”⁶⁹, opartych na zasadzie reprezentacji fotograficznej. Nastąpiła epoka „publicznej reprezentacji”⁷⁰ zreprodukowanej fotograficznie widzialności. Powoli, acz skutecznie dokonywało się zarazem zwycięstwo „efektu rzeczywistości” nad nią samą, autorytetu świata zreprodukowanego nad jego prototypem. Fotografia zaczyna zdobywać sobie prym w oswojaniu widzialności świata w obrębie różnych porządków widzenia opartych na akcie wystawiania i demonstrowania (nieuchronnie więc i fragmentaryzacji oraz rozczłonkowania tego co widzialne): „Domeną obiektywu staje się optyczne zawładnięcie światem: pojawia się fotograficzny skryba”⁷¹.

Do tego konieczne było jednak nie tylko rozpoznanie światłoczułości chlorku srebra, co dokonało się jeszcze w 1727 roku wskutek odkrycia Johanna Heinricha Schulzego i na czym budowały eksperymenty Nicéphore’a Niépce’a i Louis Daguerre’a z pierwszej połowy XIX wieku, ustalające zasadę fiksacji obrazu za pomocą światła dzięki substancji światłoczułej na metalowej płytce (1839). Równie, a może i bardziej istotna okazać się miała technologia talbotypii, dopełniająca wynalazek dagerotypii o znacznie poręczniejszą i zupełnie już „filmową” technikę reprodukcji za pomocą papierowych odbitek, co się dokonało w roku 1841. Dopiero bowiem dzięki owemu mariażowi optyki z chemią fotografii stały się „kartkami, które mogą przechodzić z rąk do rąk”⁷² i w ten sposób zasypać rynek obrazami-towarami ludzi, pejzaży i wydarzeń, zaspokajając lokowaną w nich potrzebę reprezentacji. W konsekwencji zatem stać się społecznie użyteczne w takim sensie, w jakim społeczeństwo jest „napędzane przez reprezentację”⁷³.

To zaś oznacza usytuowanie fotografii w obrębie logistyki i ekonomii zapośredniczonego technicznie postrzegania: zarówno fotografii seryjnych Muybridge’a (począwszy od lat 70. XIX wieku), stanowiących skrzyżowanie efektu eksperymentalnej psychologii z fizjologią, jak i chronofotografii Mareya (od następnej dekady wieku)⁷⁴. Widomą technologią

⁶⁹ Patrz Lorenz Engell, *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, Campus, Frankfurt/M.–New York–Paris 1992, s. 9–40.

⁷⁰ Paul Virilio, *Maszyna...*, s. 44 nn.

⁷¹ Walter Benjamin, *Mała historia fotografii*. Przeł. J. Sikorski, w: idem: *Antoł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 122.

⁷² Vilém Flusser, *Ku filozofii...*, s. 48.

⁷³ Jean-Louis Comolli, *Maszyny widzialnego...*, s. 447.

⁷⁴ Zdjęcia seryjne – odwrotnie niż chronofotografia – powstawały wskutek sumowania pojedynczych zdjęć z wielu kamer, a nie serii zdjęć uzyskanych z jednej kamery. Jednak już w latach 1882–1894



Pierwsza trwała fotografia Josepha-Nicéphore'a Niépce'a, ukazująca widok podwórka (1826)

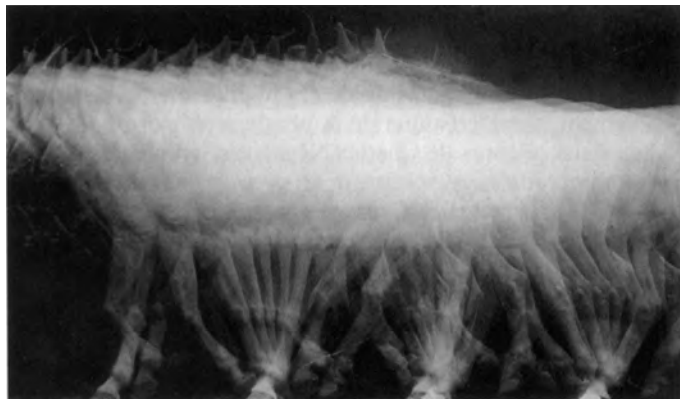
sankcjonującą ów syndrom pozostaje „strzelba fotograficzna” Mareya z roku 1882 (uprzedzona wynalazkiem „rewolweru fotograficznego” Pierre'a Janssena sprzed ośmiu lat), w sposób nieomal poglądowy ustanawiająca kompromis między bronią a aparatem fotograficznym, z czasem wykorzystująca także taśmę filmową: dwanaście fotografii seryjnych na sekundę pozwalało rozłożyć na przykład lot ptaków. Ów „prastary gest paleolitycznego myśliwego skradającego się w tundrze”⁷⁵, zespalający wzrokocentryczną funkcję oka z taktylną funkcją naciskającego spust palca (niezależnie od tego, czy chodzi o strzelbę, czy o mareyowski chronofotograf), zyskiwał na znaczeniu dzięki różnym kombinacjom z „kołem życia”, bo do aparatu rejestrującego dodawał maszynę projekcyjną (jak chociażby fonoskop Georges'a Déménýego, 1891, zestawiający te maszyny widzenia nadto z fonografem Edisona)⁷⁶.

Wprawdzie bez fotochemicznej fiksacji obrazów, a także ich reprodukcji nie byłoby kina, to jednak w naturze samej fotografii nie ma niczego z naczelnej jego zasady, o jakiej stanowi iluzja ruchu na ekranie. Przeciwnie, fotografia od samego początku traktowana była jako próba zatrzymania, zabalsamowania powłoki świata w jego świetlnej formie – technika czynienia z procesu stanu rzeczy. Z drugiej jednak strony owo zamrożenie ruchu pracuje nieuchronnie na rzecz unieruchomienia para-

Marey zdejmował chronofotografie za pomocą jednej kamery i rotującej płyty fotograficznej, pozwalającej na wielokrotne naświetlenie, a więc zatrzymywanie różnych faz ruchu. Na temat tych wynalazków patrz spostrzeżenia klasyków myśli filmowej – Hugo Münsterberg, *Dramat kinowy...*, s. 32–34 oraz Rudolf Arnheim, *Myśli...*, s. 131 nn.

⁷⁵ Vilém Flusser, *Ku filozofii...*, s. 38.

⁷⁶ Dlatego nazwa „fonoskop”, bo w roku 1892 Déméný pokazał w zbliżeniu głowę, a usta wymawiały „Je vous aime”, co miało być czytelne dla widzów (patrz Friedrich Kittler, *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Merve, Berlin 2002, s. 219).



Chronofotografia Étienne'a-Jules'a Mareya *Étude de la Marche du cheval* (1886, Cinemathèque française)

metru czasu, zatrzymania go w „locie” po to, by możliwe było obiektywne prześledzenie faz ruchu właśnie. W sensie technologii postrzegania fotografia nie stoi zatem u początków kina, natomiast jako mechanika rejestracji – niewątpliwie tak. Może zresztą jako taka mogła się ona była przyczynić do mariażu filmu ze sztukami plastycznymi (sztuką w ogóle), ale tak się nie stało, bo film został rychło zdominowany przez narracyjny imperatyw opowiadania historii.

Niemniej przecież to, „jak człowiek chodzi, to jedna sprawa. Ale skąd postać przychodzi i dokąd zmierza, stanowi zupełnie inne pytanie”⁷⁷. Podobna opinia jednak ani Mareya, ani Muybridge’a nie interesowała, bo ci zainteresowani byli głównie efektem poznawczym rozczłonkowania, a jeśli już spektakularnością jego powtórnej syntezy, to ze względu na efekt poznawczy wyłącznie. Jednak właśnie z próby podłożenia odpowiedzi na to drugie pytanie, ale i wynikającego stąd ryzyka, wzięło się kino. Warto bowiem pamiętać o słowach fizyka Arago, które jako rzecznik wynalazku Daguerre’a wypowiedział na forum Izby Deputowanych w 1839 roku: „Ilekróć wynalazcy jakiegoś nowego instrumentu zastosują go do obserwacji przyrody, nadzieje, jakie z nim wiązali, zawsze okazują się drobnostką wobec szeregu następnych odkryć, którym instrument ten dał początek”⁷⁸.

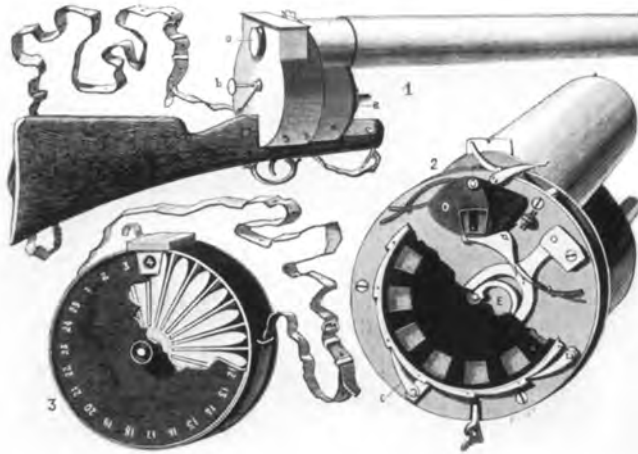
Dopiero jednak w epoce kina, głównie dzięki badaniom Maxa Wertheimera (1912), także samemu postrzeganiu nadano rangę aktywności

⁷⁷ Lorenz Engell, *Sinn und Industrie...*, s. 29.

⁷⁸ Walter Benjamin, *Mata historia...*, s. 107.



Pierwsza przenośna kamera filmowa, tzw. strzelba fotograficzna Mareya z 1882 roku (12 zdjęć na sekundę w odstępach $1/720$ sekundy), jako nośnika używająca szklanych płyt, zastąpionych w roku 1888 taśmami papierowymi



Mechanizm strzelby fotograficznej: 1) widok ogólny, 2) zamek strzelby i migawka, 3) zapasowe pudełko ze światłoczułą płytą szklaną na 25 zdjęć

kognitywnej, nie tylko złudzenia optycznego. Jak się bowiem okazało, „powidoki kolejnych obrazów nie wystarczają do wytworzenia substytutu ciągłości zewnętrznego bodźca: warunkiem niezbędnym jest raczej wewnętrzne działanie umysłu, które łączy oddzielne fazy w pojęcie akcji ciągłej”⁷⁹. Nawiązując do chronofotografii Mareya (wizualizującej ruch w postaci linii łączącej różne punkty na zdjęciu, swego rodzaju diagramu), Wertheimer ujawnił bowiem diagramatyczny efekt *phi*, wyprowadzając iluzję ruchu jedynie z triku oka ku pracy mózgu, co współcześni badacze podbudowali hipotezą mówiącą o tym, iż rzeczywistość odzwierciedloną na filmie postrzegamy wedle tych samych reguł co rzeczywistość potoczną⁸⁰. To głównie dzięki niemu już tak prosto nie interpretujemy tego zjawiska, kojarząc je raczej ze skomplikowanymi procesami poznawczymi zachodzącymi w mózgu – „nie tyle z łączeniem, ile z tworzeniem logicznego kształtu w wymiarze czasu”⁸¹. Trudno nie zauważyć, iż seans w zaciemnionej sali kina bardzo temu sprzyja, czyniąc z projekcji rodzaj laboratorium wzroku. W tym samym zresztą czasie ów „kinematograficzny mechanizm myślenia” fundamentem swojej filozofii ewolucji uczynił Henri Bergson, twierdząc, iż niezależnie od tego, „czy chodzi o myślenie o stawaniu się, czy też o jego wyrażenie, czy nawet o postrzeżenie, nie czynimy zgola nic innego, tylko wprowadzamy w ruch rodzaj kinematografu wewnętrznego”⁸². Mówiąc inaczej, kino mamy wbudowane w swój aparat poznawczy, a fantomy ekranowe jedynie ten wewnętrzny mechanizm naśladują.

W istocie jednak to odmienna, choć komplementarna wobec inscenizowania ruchu, idea legła u podstaw kina jako praktyki opartej na tzw. ruchomych obrazach. Wprawdzie „fotografia jest nieruchomą i niemą powierzchnią, która cierpliwie czeka na to, aby być rozproszoną w postaci reprodukcji”⁸³, to kino przecież nie jest do szuflady czy do albumu. Odpowiedź na pytanie: „Co to jest kino?” (pierwotne wobec pytania: „Co to jest film?”) zwraca nas bowiem ku temu, co stanowi niezwywalny element kina jako formacji ruchomych obrazów udostępnianych w jednym miejscu licznej publiczności: ku projekcji świetlnej utrwalonej na materialnym podłożu (błonie światłoczułej) serii fotografii. To z pewnością ma

⁷⁹ Cyt. za: Hugo Münsterberg, *Dramat kinowy...*, s. 62.

⁸⁰ Patrz Joachim Paech, *Medienwissenschaft*, w: Klaus Sachs-Hombach (red.), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt/M. 2005, s. 87–89.

⁸¹ Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*. Przeł. J. Mach, WAiF, Warszawa 1978, s. 388.

⁸² Henri Bergson, *Ewolucja twórcza*. Przeł. F. Znaniecki, Wyd. Zielona Sowa, Kraków 2005, s. 245.

⁸³ Vilém Flusser, *Ku filozofii...*, s. 48.

na myśli Edgar Morin, kiedy twierdzi, iż „fotografia spełniła rolę chemicznego świętego Jana Chrzciciela kinematografu, który dopiero wyzwolił obraz z więzów, jakimi był spętany, oczyścił go z narośli fetyszyzowania, w jakich zastygała radość z prywatnego posiadania zdjęcia, obdarzył go ruchem – a więc życiem”⁸⁴.

Już począwszy od roku 1879 Muybridge dokonywał w swoim zoopraksografie kombinacji umieszczonych na szklanych diapozytywach fotografii seryjnych z fenakistiskopem Plateau (ten zaś wprzód zastąpił w swoim aparacie malunki zdjęciami fotograficznymi), wprowadzając je w ten sposób w porządek projekcji⁸⁵. Powstał rodzaj fotograficznego kina opartego na wyświetlaniu 12 do 20 obrazów na sekundę, które połączyło zresztą także „strzelbę fotograficzną” z ekranem: mechanika dekonstrukcji świata za pomocą jego „zdejmovania” (analiza) została zrekonstruowana w postrzeżeniowofizjologicznym procesie składania go na nowo (synteza) podczas projekcji.

To bowiem projekcja światła upostaciowanego wprawionymi w ruch zdjęciami fotograficznymi legła ostatecznie u podstaw wszelkich form obcowania z „ruchomymi obrazami” za pomocą ekranu przyjmującego na siebie światłocieniowe wyglądy. Nie ma kina bez ekranu i światła – miejsca wy-świetlenia tego, czym wprzód na-świetlono światłoczuły celuloid. To jedna, „techniczna”, by tak rzec, strona zagadnienia. Ale jest jeszcze druga: nie ma kina bez widza symulującego określoną sytuację podmiotową, uwikłanego w „metapsychologiczną fikcję snu”⁸⁶, bo to ona dopiero funduje wrażenie rzeczywistości. Tu już jednak „nie wystarczała gotowość kamery, projektora czy kliszy z obrazami. Co więcej, one już tam były, mniej lub bardziej gotowe, w mniejszym lub większym stopniu wynalezione znacznie wcześniej przed formalnym wynalazkiem kina, na pięćdziesiąt lat przed Edisonem i braćmi Lumière. Istniała konieczność stworzenia, uformowania czegoś innego – maszyny filmowej, niekoniecznie będącej kamerą, filmem, projektorem, nie stanowiącej jedynie kombinacji przyrządów aparatów, technik. A która wszak pozostaje maszyną: dyspozytywem spajającym ze sobą różne układy: technologiczne, ekonomiczne, ideologiczne”⁸⁷.

Chodzi w głównej mierze o kwestię usadowienia (ale także usieciowienia) zasady projekcji w obrębie różnych praktyk kulturowych,

⁸⁴ Edgar Morin, *Kino i wyobraźnia...*, s. 68.

⁸⁵ Gelia Eisert, *Fotografie – Die Welt im Kasten, chemisch fixiert...*, s. 37.

⁸⁶ Jean-Louis Baudry, *Projektor...*, s. 83

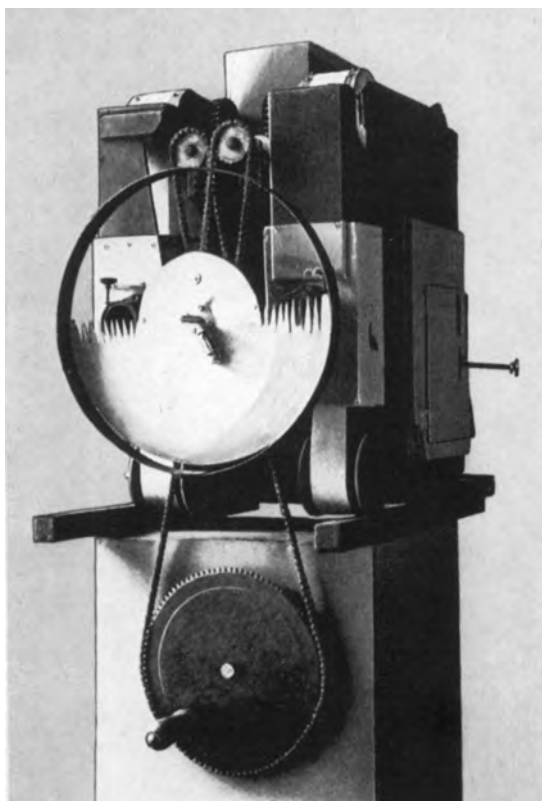
⁸⁷ Jean-Louis Comolli, *Maszyny widzialnego...*, s. 448.

materialnych i niematerialnych. Technika bowiem zawsze jest kulturowa w tym sensie, że to obowiązujące kody kultury w ostateczności limitują granice akceptowalności samych „odkryć” – jedne z nich awansują do dominujących, inne marginalizują się bądź zostają wykluczone z tego pochodzenia. I podobnie „jak nie istnieje «naturalne» widzenie poprzedzające mediację kulturową”, tak „nie istnieje żadna wewnętrznie wyższa władza wzroku”⁸⁸. Dlatego cała „historia” (nie tylko „prehistoria” czy „archeologia”) kina jest w ostatecznym rozrachunku historią technik i kultur projekcyjnych: serii napięć i kompromisów pomiędzy myślą techniczną a praktykami włączającymi tę myśl w określone projekty prezentacyjne.

Spośród aparatów projekcyjnych na przykład biograf Caslera, reprezentujący „kinematograficzną” postać mutoskopu, stoi w innym porządku zapośredniczonej technicznie widzialności niż chociażby bioskop braci Skladanowskich albo Lumière’owski kinematograf czy bardziej nawet zaawansowany pleograf Kazimierza Prószyńskiego z roku 1894 (nie wspominając już o nieprojekcyjnych maszynach widzenia, jak pudło muto- czy kinetoskopu), ale wszystkie trzy formacje aparatów pracują na rzecz kina jako medium demonstrowania na ekranie zapisu upostaciowanego w obrazkach światła, choć w różnych celach i za pomocą nieco odmiennych środków: tzw. bioskop 1 (bo później był jeszcze, wykorzystujący już krzyż maltański, tzw. bioskop 2) jako podwójny projektor (aby zredukować miganie obrazu) do wyświetlania zreprodukowanych scenek variétés w tradycji performance’ów projekcyjnych; aparat francuskich braci i polskiego inżyniera jako prototypowa forma zintegrowanego sprzętu do rejestracji, montażu i projekcji filmów, ale zobowiązana przecież głównie naukowej idei analizy i syntezy ruchu.

Choć tzw. wielcy „przegrani” w tym towarzystwie, bracia Skladanowscy, nałożyli na kino obokległą scenę variétés, pokazując w swoich filmach to, co można było i tak w lepszej jakości zobaczyć tuż obok (nie rozumiejąc zatem, iż sama projekcja światłocieni nie obroni idei projekcji kina, jeśli wraz z nowym przeżyciem nie idzie w parze nowy typ postrzegania), to przecież z „archeologicznego” punktu widzenia, nie byli oni wcale gorsi od swych konkurentów – pracowali po prostu na nieco innym pokładzie skamieliny kina, na który trafnie zwracał uwagę Siegfried Kracauer:

⁸⁸ Martin Jay, *Nowoczesne władze...*, s. 93.



Bioskop Maxa Skladanowsky'ego – podwójny aparat projekcyjny użyty podczas pokazów w berlińskim Wintergarten 1 listopada 1895

Dwuwymiarowość filmu generuje iluzję fizycznego świata bez żadnej potrzeby dopełnienia braków. Jeżeli jednak sceny rozgrywające się w rzeczywistości fizycznej przedstawiane są razem z filmem, to zostaje on zredukowany jedynie do płaskiej powierzchni, a jego oszustwo zostaje odkryte. Bliskość akcji, która ma głębię przestrzenną niszczy przestrzenność tego, co wyświetlane na ekranie. Przez swoje istnienie film żąda, aby świat, który ukazuje, był światem jedynym; powinien być wydarty wszelkiemu trójwymiarowemu otoczeniu, inaczej jako iluzja jest zniszczony⁸⁹.

Ta iluzja bierze się z określonej ideologii widzialności, której przynajmniej od końca XIX stulecia patronuje zasada „prześwietlenia tego co

⁸⁹ Siegfried Kracauer, *Kult dystrakcji. O berlińskich kinoteatrach (1926)*. Przeł. M. Karkowska, w: Tomasz Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu...*, s. 213.



Stereoskop, oparty na zasadzie odkrytej przez Charlesa Wheatstone'a w 1830 roku, stanowił w XIX wieku główny przyrząd do oglądania fotografii

widzialne”⁹⁰, ale która nieuchronnie wymagała (i wymaga nadal) synchronizacji techniki i „maszyny społecznej”, włączającej technikę w określone strategie społeczno-kulturowe. W takim sensie kinetoskop „wygrał” wprawdzie „cywilizacyjnie” (czytaj: pod względem technokulturowym) z mutoskopem, ale „przegrał” chociażby z fonografem, choć to mutoskop przemieniony w projektor o nazwie biograf spowodował zarządzanie produkcją i dystrybucją filmów na zupełnie już kinematograficzny sposób (skupione w American Mutoscope and Biograph Company z wieloma siostrzаныmi firmami w Europie)⁹¹.

Dlatego – powtórzmy raz jeszcze – ani lustro, ani średniowieczne kościoły, ani maszyny stroboskopowe z całą pewnością nie należą do prehistorii kina, nie wystarczają też do utworzenia jego mitu fundacyjnego, choć wskazują na określone fazy wyłaniania się projektu kina z idei ruchomych, projektowanych na płaszczyznę jako cienie obrazów, zarejestrowanych wprzód na światłoczułym nośniku. Bo kina nie da się po

⁹⁰ Paul Virilio, *La vitesse de libération*, Éditions Galilée, Paris 1995, s. 113.

⁹¹ Słusznie bowiem twierdzi Comolli, iż „kino narodziło się od razu jako maszyna społeczna, nie wzięło się z samego wynalazku odpowiedniego sprzętu, lecz raczej z eksperymentalnej supozycji i weryfikacji, z założenia i potwierdzenia jego społecznej opłacalności: ekonomicznej, ideologicznej i symbolicznej” (Jean-Louis Comolli, *Maszyny widzialnego...*, s. 448).



Kobiety oglądające zdjęcia za pomocą stereoskopu, na zdjęciu z epoki Drugiego Cesarstwa (1852–1870)

prostu wystawić na pokaz jako czegoś, co było „przed”. Na pewno to jednak w epoce renesansu zrodziło się ostatecznie przekonanie o konieczności symbiozy nauki i techniki, stanowiące podstawę owego scjentyzmu estetycznego, który dla omawianego procesu okazał się nieodzowny, skoro doprowadził do zindustrializowanej automatyzacji zapisu dźwięku i obrazu. W tym duchu nazywano na przykład najpopularniejszą w XIX wieku obok fotografii formę imaginacji obrazowej, jaką stanowił stereoskop (oparty na zasadzie odkrytej przez Charlesa Wheatstone’a w roku 1830), „zabawką filozoficzną” (Geoffrey Batchen), bo „seans stereoskopowy był, z jednej strony, dialogiem oczu, z drugiej, zinternalizowanym dyskursem wielowarstwowego, konwersacyjnego umysłu. Szczegół stereogramu przyciągał wzrok, dyskursywna natura umysłu skłaniała do przemieszczania się”⁹², zgodnie z zasadą widzialności opartą na ideologii katalogowania świata: „Widzieć to wiedzieć”⁹³. Warto też pamiętać o tym, iż stereoskopy przez cały nieomal XIX wiek stanowiły urządzenie odbiorcze dla fotografii, tworząc wraz z nią wczesny przykład konwergencji

⁹² Patrz Michał Witkowski, *Medium stereoskopu i doświadczenie natury w kulturze modernizmu*, w: Tomasz Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu...*, s. 134.

⁹³ Patrz *ibid.*, s. 138.

mediów i przypominając nieco w tym względzie nieuchronność późniejszego związku filmu z projektorem. Wymazując jednak perspektywiczny porządek kamery obskury (a więc także nierozdzielność związku obserwatora z przedmiotem) i zastępując go prymatem bliskości (taktylności) samego przedmiotu, stereoskop usankcjonował rozdział oka i obrazu na rzecz zdecentrowanego spojrzenia obserwatora⁹⁴.

Ale kino to przecież system reprezentacji świata oparty na wykorzystaniu zasady projekcji obrazu perspektywicznego w ramie ekranu, zdominowany przez ideologię perspektywicznej mimesis, osadzony w innym porządku ontologicznym niż świat rzeczywisty, bo ustanowionym przez „kokon kinematograficzny”⁹⁵. Jeśli więc o kinie stanowi projekcja na ekran filmu zarejestrowanego na taśmie filmowej albo, innymi słowy, synteza kinetycznej energii projektora i energii świetlnej (z czasem coraz powszechniej: elektrycznej) żarówki, to nie jest ono zjawiskiem tak archaicznym jak jego składowe, z których jedynie płaszczyzna projekcyjna (ekran) wraz z wyświetlanym na niej z „aparatu” cieniem tworzą pierwotną, archaiczną ośnowę kina. Zwłaszcza jeżeli uznamy, że istotą tej projekcji jest współuczestnictwo widzów w opartym na zreprodukowanej środkami fotograficznymi reprezentacji wydarzeniu społecznym, jakim jest komercyjny seans filmowy usytuowany w ciemnym pomieszczeniu.

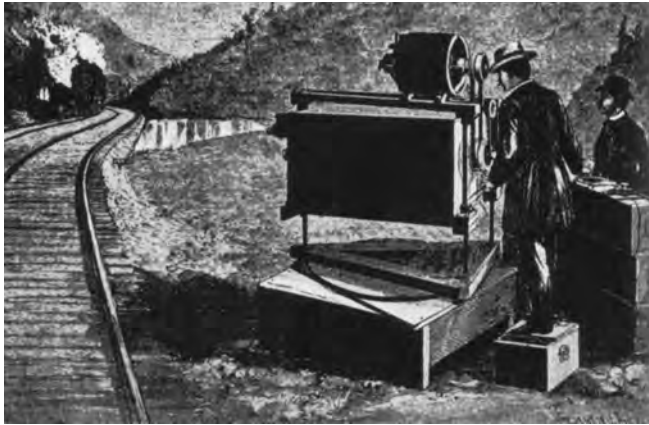
Kino to projekcja

Idea projekcji jako niezbywalnej formuły takiego spektaklu towarzyszyła zresztą od początku większości aparatów optycznych, tak iż niemal każdy z nich miał swoją „późną” wersję w postaci hybrydowego aparatu łączącego stroboskop z jakąś formą maszyny projekcyjnej. Dopiero jednak mutoskop wyewoluował w kierunku wczesnej kinematografii – syntezy handlu i spektaklu: osobnej kamery (mutograf) i osobnego aparatu projekcyjnego (biografu), inaugurujących jeden z porządków fundacyjnych X muzy⁹⁶.

⁹⁴ Patrz Jonathan Crary, *Techniques of the Observer...*, s. 127 nn.

⁹⁵ Roland Barthes, *Wychodząc...*, s. 158.

⁹⁶ Tu już można mówić o produkcji i dystrybucji, skoro „filmy” dla mutoskopu kręcono na nieperforowanej taśmie specjalną kamerą, tzw. mutografem, miały specyficzny format (obrazy o formacie 5,1 cm na 6,3 cm powiększono dwu-, trzykrotnie), a kamerze przyporządkowano wkrótce aparat projekcyjny o nazwie biograf (patrz: Gelia Eisert, *Optische Spielereien – von der Wahrnehmung bewegter Bilder*, w: Gerhard Kemner, Gelia Eisert (red.), *Lebende Bilder...*, s. 44).



Mutograf – przenośna elektryczna kamera filmowa amerykańskiej firmy Biograph-Mutoscope z roku 1896, skonstruowana przez Williama K.L. Dicksona

Chodziło przecież o to, aby już na oczach widzów (i z ich udziałem) scalić w jedno ciągle wrażenie ruchu tego, co uprzednio rozkawałkował aparat rejestrujący, zgodnie z zasadą wyczerpująco opisaną przez Plateau: obraz trwający sekunde, ale rozłożony na co najmniej 16 faz ruchu i powtórnie złożony „na oczach” widza sprawia, że oko postrzega te fazy łącznie, jako jeden ciągły ruch.

Jest tak, jakby w kulturę widzialności nieuchronnie wpisany został imperatyw wyświetlania, wykorzystujący światło jako medium ekranowe i sankcjonujący związek ekranu z odbiorcą za pomocą takiego właśnie, ekranowego, „reżimu odbioru”⁹⁷. W tym duchu austriacki oficer artylerii Franz von Uchatius połączył w 1845 roku fenakistiskop z latarnią magiczną w projekcyjny „aparat obrazów mgielnych”, z którym kuglarz Ludwig Dobler w latach 50. XIX stulecia objeżdżał całą Europę: bateria skierowanych na ekran, ustawionych w kręgu 12 latarni magicznych wypełnionych diapozytywami ukazującymi rozmaite fazy ruchu i podświetlanych jedna po drugiej światłem wapiennym, dawały na ekranie iluzję ruchu. Zasadę tę zrozumiał już i fachowo opisał w pierwszej połowie lat 30. XIX wieku wiedeński profesor geometrii Simon von Stampfer, jeden z konstruktorów „tarcz czarodziejskich” (jak nazywano urządzenia stroboskopowe), przewidując ich zastosowanie jako naukowego instrumentu do badania ruchu, a w sposób poglądowy zademonstrował von Uchatius,

⁹⁷ Lev Manovich, *Ku archeologii...*, s. 169.

przebiegając z pochodnią od jednego aparatu do drugiego, by podświetlić szybkę z obrazkiem fazy ruchu.

I od tej chwili najpóźniej przychodzi sytuować archeologię kina w obrębie „praktyk ekranowych”⁹⁸, dla których warunki projekcji współtworzyły efekt „kina”. To, co wydarzyło się 25, 29, 30 listopada 1894 roku (a więc nieomal na ponad rok przed paryską projekcją braci Lumière), inaugurowało kino z jego komercyjną otoczką: oto widz mógł uczestniczyć w publicznych, płatnych projekcjach fikcyjnych scenek z elektrotachyskopu, wyświetlanych na ekranie o wymiarach 6 na 8 metrów z podwójnego projektora (po osiem faz ruchu każdy)⁹⁹. To jedna z pierwszych upublicznionych za pieniądze hybryd kina jako praktyki projekcyjnej dla wielu widzów i skrzynki z obrazkowymi „wizjami” dla jednego widza – kto wie, czy nie zapowiedź aparatu projekcyjnego, w znaczeniu, jakie przydajemy dzisiaj nowoczesnym rzutnikom multimedialnym. Tyle że instytucjonalizując kino, pomyłono instytucję tele-komunikowania z miejscem kinemato-grafizowania świata w obrazach: projekcje odbyły się bowiem w budynku poczty berlińskiej przy Artilleriestrasse, podobnie jak czterdzieści cztery lata później publiczne transmisje telewizyjne z olimpiady w Berlinie, rzutowane na ekran w specjalnie urządzonych „izbach telewizyjnych”. Może zresztą nie była to pomyłka, a jedynie dawało znać o sobie niezdecydowanie co do statusu ruchomych obrazów?

Ale „kino” – od zawsze – wymagało przede wszystkim seansu i grupy osób zgromadzonych w jednym miejscu o tym samym czasie, by wspólnie uczestniczyć w wyświetlanym na ekranie spektaklu wprowadzanych w ruch za pomocą aparatury technicznej światłocieni. I stąd właśnie, z owego „przyklejenia” widza do promienia światła dobywającego się z projektora, z magii widma przechwytywanego przez ekran, brała się i bierze nadal fascynacja kinem, ale także nieodrodna mu erotyzacja¹⁰⁰.

W ten sposób kształtował się rodzaj projektora – maszyny swego rodzaju nowego iluminizmu: luminocentryzmu¹⁰¹ – opartego na prędkości wyświetlanego na ekranie światłocienia. W drugiej połowie XIX wieku powstaje wiele podobnych, opartych na zasadzie hybrydyzacji, aparatów do projekcji przezroczy lub innych malunków, a później fotografii, łączących efekt stroboskopii z zasadą wyświetlania. Aż do roku 1888, kiedy

⁹⁸ Patrz Charles Musser, *Toward a History of Screen Practice*, „Quarterly Review of Film Studies” 1984, nr 1, s. 59–69.

⁹⁹ Patrz C.W. Ceram, *Archaeology...*, s. 82, 89.

¹⁰⁰ Patrz Roland Barthes, *Wychodząc...*, s. 158.

¹⁰¹ Paul Virilio, *La vitesse de libération*, Éditions Galilée, Paris 1995, s. 16.



Teatr optyczny Émile'a Reynauda wyświetlający „film” rysunkowy *Biedny pierrot* za pomocą tzw. drugiego praksinoskopu projekcyjnego z 1888 roku, wykorzystującego dwa aparaty projekcyjne: do rzutowania tła (D) i do projekcji obrazków z taśmy rysunkowej (B); 500 rysunków na 36 metrach taśmy dawało piętnastominutową projekcję

to Reynaud włącza do projekcji praksinoskop, wkrótce już ewoluujący w stronę „teatru optycznego”, w którym od roku 1892 demonstrowane będą filmy wyświetlane z malowanych na foliach scenek (potem także sfotografowanych). Konstrukcja tego „teatru” polegała na łączeniu ze sobą kilku latarni magicznych, których projekcje podlegały różnym przekierowaniom za pomocą lusterek, dając w efekcie tylną projekcję. W ten sposób dokonała się symbioza teatru i sztuk optycznych. Ale już myślano o zaanektowaniu dla projekcji całej przestrzeni widowni: na przykład wskutek sprzężenia ze sobą dziesięciu projektorów 70 mm, pozwalających na uzyskanie efektu pełnej panoramy – w 1900 roku Raoul Grimoin-Sanson antycypował w ten sposób ideę poli wizji Abła Gance’a, ale także zasadę polikina Laszlo Moholy-Nagya¹⁰², kompletnej instalacji wynoszącej dotyk światła do istoty gry świetlnej.

Choć „kino”, jak widzieliśmy, to nie zawsze była tylko „czarna skrzynka”, czasami także „biały sześcian”. Jako dziecko oraz medium elektryczności ma ono w triumfalnym pochodzie elektryfikacji kultury przełomu XIX i XX wieku – obok technologii komunikowania na

¹⁰² Patrz Laszlo Moholy-Nagy, *Kino symultaniczne albo polikino*. Przeł. A. Gwóźdź, „Iluzjon” 1986, nr 1, s. 46–47.

odległość i rentgena – swój niekwestionowany udział. Nie może zatem dziwić, iż kina jarmarczne (w znaczeniu miejsc projekcji, a nie jakości pokazywanych filmów, bo ta niekoniecznie była „jarmarczna”) inscenizowały prawdziwe spektakle elektryczności, demonstrując swoje maszyny świetlne, niczym tajemnicze maszyny, podobnie jak cyrki demonstrują pomiędzy spektaklami swoje zwierzęta. W tych miejscach, w których nie było dostępu do prądu z sieci elektrycznej, w ruch szły agregaty produkujące węglowe światło łukowe, oświetlając feerią świateł także fasady samych „kin”. I film „w kinie”, i samo „kino” stanowiły pospołu kompleksowy spektakl świetlny. W tym sensie nie są one w ogóle czymś wykraczającym poza XIX stulecie (bo żadnego kina przed tym „prawdziwym” kinem nie było), ale tworzą zjawisko zawładnięte przez „szaleństwo widzialności”¹⁰³ końca XIX wieku, choć, jak widzieliśmy, znacznie wcześniej „zapowiedziane” już wskutek spełnienia kulturowej potrzeby skopofili.

Świat na pokaz

Ale do powstania kina potrzeba było innych jeszcze „zwiastowań” albo – jak kto woli – „odkryć”: już nie tyle wynalazków technicznych, co raczej doświadczeń postrzeżeniowo-kinestetycznych, które usankcjonowałyby je jako „społeczną technologię – „kino-maszynę zdolną spojść w jedno jej fazy rozwoju, adaptacje, transformacje, przeszerogowania, praktyki, których jest źródłem, łącząc ze sobą aspekty instrumentalny i symboliczny, technologiczny i ideologiczny, istniejącą dwuznaczność pojęcia **aparatu**”¹⁰⁴. Bo „natura” kina wcale nie jest i nigdy nie była jedna, tym bardziej jednorodna. W istocie może wcale jej nie było, skoro oprócz nieprzebranego bogactwa urządzeń i praktyk optycznych kino kształtowała wielość strategii i doświadczeń antropologiczno-cywilizacyjnych, a wśród jednych i drugich dominowała z jednej strony oparta na zasadzie ikonicznego podwojenia ideologia mimesis (obecna w większości urządzeń optycznych i na swój sposób skonsumowana w fotografii), z drugiej – zasada symulacji, wymazująca różnicę między rzeczywistością a ekranem.

Różnych form owej uspołecznionej maszynerii (opartej na porządku rzeczy) sankcjonującej maszynę widzenia (wyznaczającą porządek

¹⁰³ Jean-Louis Comolli, *Maszyny widzialnego...*, s. 449.

¹⁰⁴ Stephen Heath, *The Cinematic...*, s. 7.

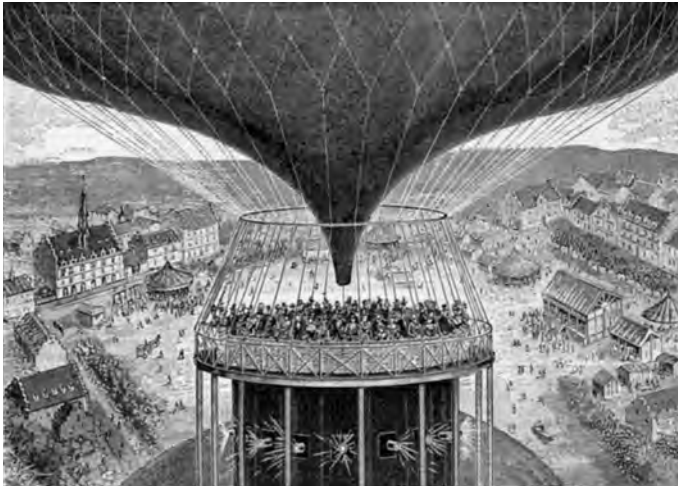
widzialności) należałoby poszukiwać głównie w określonych zjawiskach i procesach społeczno-kulturowych dziewiętnastowiecznej cywilizacji. Spośród nich zwłaszcza w tych, które zaowocowały wieloma nieznanymi doznaniem, takimi jak nowe doświadczanie przestrzeni podczas podróży nowoczesnymi środkami lokomocji (i triumf maszyn prędkości w ogólności), czy też w niebywałej popularności rozmaitych wystaw, parków rozrywki, skumulowanej w strategiach estetyzacyjnych panoram i dioram, wielkich domów handlowych, w wystawianiu na pokaz nieznanych przestrzeni i podniecających wydarzeń wreszcie – w miejscach rzeczywistych bądź „przesuniętych” do parków rozrywki. Słowem – to czas, kiedy kwitnie „handel zmysłowym szokiem”¹⁰⁵, a miasto zamienia się w permanentny spektakl widzialności, ale również taktylności, czerpiących z wszechobecnej mobilności jego mieszkańców. Zwłaszcza Wystawy Światowe (także parki rozrywki) „tworzą ramy, dzięki którym ich wartość użytkowa schodzi na plan dalszy. Otwierają świat zwidów, do którego człowiek wstępuje, by pozwolić się zabawiać. Przemysł rozrywkowy ułatwia mu to, wynosząc go do poziomu towaru. Człowiek poddaje się manipulacjom tego przemysłu, rozkoszując się wyobcowaniem od siebie samego i innych”¹⁰⁶.

Niepoślednią rolę w tym procesie odegrała Wystawa Światowa w Paryżu 1900 roku, a to za sprawą dwóch urządzeń, które wprowadzały dziewiętnastowieczne „-ramy” w nowy, ultrasymulacyjny, a zarazem mocno immersyjny kontekst widowiskowy. Cinéorama Raoula Grimoin-Sansona dawała wrażenie oglądanego z balonu krajobrazu: widzowie znajdowali się w koszu balonu, pod którym dziesięć projektorów rzutowało na cylindryczny, obejmujący pełne pole widzenia ekran ręcznie kolorowane filmy zdejmowane podczas rzeczywistych lotów. „Program rozpoczął się od wycieczki lotniczej z placu de la Concorde w Paryżu, po czym widzowie «lądowali» kolejno w Nicei, aby zobaczyć nicejski karnawał, w Barcelonie – walkę byków, w Algierii – zawody konne itp.”¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Ben Singer, „Sensacyjność” a świat wielkomięskiej nowoczesności, w: Tomasz Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu...*, s. 175.

¹⁰⁶ Walter Benjamin, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*. Przeł. H. Orłowski, w: idem, *Aniël historii...*, s. 324.

¹⁰⁷ Patrz Georges Sadoul, *Cuda kina*. Przeł. I. Nomańczukowa, WAiF, Warszawa 1961, s. 194–195. Friedberg wskazuje na pierwszy lot balonem ponad sto lat wcześniej (1783), „dzięki czemu mifośnicy tej rozrywki odkryli punkt widzenia radykalnie odmieniający widok krajobrazu”, oraz na „«kult rozległości» w malarstwie, gdzie skala była częścią szerszej idei iluzjonistycznej immersji” jako przynależne do ideologii reprezentacji malarstwa panoramicznego, opartego na nowym rozumieniu horyzontu i perspektywy (Anne Friedberg, *Mobilne...*, s. 72).



Cinéorama Raoula Grimoin-Sansona pokazana po raz pierwszy na paryskiej Wystawie Światowej w 1900 roku

Bracia Lumière zaś (choć ich kinematograf praktycznie był już gotowy) w swojej maréoramie kierowali spojrzenie widza z pokładu zainscenizowanego w szczegółach pływającego statku, oferując pełny zestaw doznań kinestetycznych: od jego kołysania po sztorm, z efektami wizualnymi zachodu słońca albo nocy na pełnym morzu, włącznie. W ten sposób ruch turystyczny (zainaugurowany w 1855 roku przez Thomasa Cooka – prekursora zorganizowanej turystyki) zyskał mocne wsparcie w postaci inscenizacji symulacyjnych, kumulujących w strategiach rozrywkowych zidentyfikowane przez Georga Simmla „**natężenie podniet nerwowych**, wynikające z szybkich, nieustannych zmian zewnętrznych i doznań wewnętrznych”¹⁰⁸. Zastanawiające jednak, iż kino nie wychyliło się wówczas w stronę owego symulacyjnego realizmu, ale kierunek jego rozwoju wytyczyły iluzjonistyczne fantasmagorie Mélièsa z jednej, oraz kinematograf braci Lumière, z drugiej strony.

Uprzemysłowienie, a co za tym idzie: utowarowienie doświadczenia przestrzeni zaczyna dotykać także innych zjawisk w sferze konsumpcji, słowem: całej (miejskiej przecież) nowoczesności, dla której charakterystyczny staje się nadmiar wrażeń sensorycznych. Kontekst, w którym wzrasta kino, po raz kolejny aktywizuje zasadę *thaumy* – cudu, a od *thaumy* do traumy droga zaiste niedaleka.

¹⁰⁸ Georg Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*. Przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 115.

W innym, spożywczym scenariuszu tych przemian takim „cudem” okazały się konserwy, rozrywające do niepoznaki związek przyczynowo-skutkowy między końcowym produktem (abstrakcyjną masą mięsną) a jego pochodzeniem (samym zwierzęciem), tak iż w ekstraktach mięsnych, w sproszkowanych zupach i budyniach, w konserwach mięsnych (wszystko wynalazkach drugiej połowy XIX stulecia) owe źródła zostają całkowicie wymazane, stając się całkowicie nierozpoznawalne¹⁰⁹. A kostka bulionowa firmy Maggi dokładnie w roku pierwszej projekcji braci Lumière święci triumfy owego ujednoczonego za pomocą technologii przemysłowych rozczłonkowania, czy raczej „opróżnienia” (czytaj: wyabstrahowania), związku między pochodzeniem produktu a samym ekstraktem, kulminującego w ponownym złożeniu w nową całość (towar) ingredientów: grę fragmentów i całości, która stanowić będzie w XIX stuleciu o kinematograficznym wzorcu zachowań wobec świata¹¹⁰.

A czymże jest projekcja filmowa wystawiająca świat na pokaz w postaci jego zreprodukowanych obrazów, jeżeli nie jedną z owych do cna zracjonalizowanych handlowych praktyk wystawienniczych, opartych na zdominowaniu przez spojrzenie innych form kontaktu, w strategiach utasmowienia doznań wymuszająca konstruowanie związków z wyizolowanych fragmentów?¹¹¹

Wiek XIX wymyślił i usankcjonował wiele form wystawiania na pokaz – od domu handlowego po Wystawy Światowe, owe „miejsca pielgrzymek do fetysza towaru”¹¹². O znaczeniu pasaży w większym stopniu stanowi przecież idea ekspozycji niż koncepcji architektonicznej, bo zarówno pasaż, jak i panoramy wpisują się w ten sam wystawienniczy tryb reprezentacji dziewiętnastowiecznej, o czym świadczy to, że ich pojawienie się przypada na apogeum budowy panoram. Co więcej, same panoramy także stanowią jeden z etapów scenariusza konsumpcyjnego

¹⁰⁹ Rzecz ciekawa – jeden z „kieszonkowych” filmów reklamowych Maxa Skladanowskiego z roku 1896, zatytułowany *Liebig-Fleischextrakt (Ekstrakt mięsny Liebiga)* – poświęcony został właśnie temu produktowi, tak jakby kino chciało dać wyraz swemu uwikłaniu w trendy konsumpcyjne epoki.

¹¹⁰ Lorenz Engell, *bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte*, VDG, Weimar 1995, s. 10 nn.

¹¹¹ Benjamin zauważył, iż „nadszedł czas, kiedy nowe, pilne zapotrzebowanie na podniety zaspokoili film. Szokujące wrażenie staje się w filmie zasadą rytmu recepcji” (Walter Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire’a*. Przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5, s. 83). Współcześnie na ową współbieżność zwrócił uwagę Lev Manovich wskazując, iż logika kina wywodzi się z logiki masowej produkcji w epoce industrialnej, zorganizowanej wokół linii produkcyjnej, która przypomina ruch projektora, a pojedyncze klatki nasuwają myśl o produkowanych w równych interwałach elementach pozostających do złożenia całości (Lev Manovich, *Cinema and Software*, w: Lev Manovich, Andreas Kratky, *Soft Cinema: Navigating the Database*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2005, s. 1–2).

¹¹² Idem, *Paryż...*, s. 324.

ówczesnego spacerowicza, a do niektórych z nich (jak do dzisiejszych multikin) wchodziło się prosto z galerii pasaży. Jedne i drugie oświetlane były przez światło padające ze szklano-żelaznego sklepienia, jedne i drugie świadczyły na rzecz „rosnącej od połowy XIX wieku miłości do akwarium”¹¹³ – zamkniętych szklanych przestrzeni, wewnątrz których rozgrywały się spektakle rzeczy i światła. Podobnie jak pasaże, domy towarowe nasilają więc zasadę prezentacji towarów jako spektaklu przedmiotu i oświetlenia, swego rodzaju inscenizacji ich wartości wymiennej, a w widzu/konsumencie potrzebę zaglądania i oglądania. Krótko mówiąc – „miasto daje do patrzenia”, a „upowszechnienie widzialnego staje się jednym z projektów nowoczesności”¹¹⁴. Nie bez racji zatem porównuje się również kina z supermarketami, a obydwie łączy z bazylikami w rodzaju rzymskiego Panteonu, reprezentującymi ich dwojaką funkcję jako „hali targowej (supermarketu) z jednej strony i kościoła (kina), z drugiej”, choć – w przeciwieństwie do supermarketu – kina mają wąskie wejścia i szerokie wyjścia¹¹⁵.

Wszystko to nie może pozostać bez wpływu na strukturę i funkcjonalność miast: w miarę dotąd spójny mikroorganizm reprodukujący skutecznie uwarstwienie społeczne mieszkańców rozpada się na sekwencje „węzłów”, wyznaczających nowy typ recepcji przestrzennej – doświadczanie miejskości wymaga teraz nieustannego „montowania” różnorodnych wrażeń w ruchu, składania w całość rozdzielnych mikrodoznań. Generalnie chodzi o „korelacje między mobilnością a wizualnymi i audialnymi wrażeniami miejskimi z jednej strony oraz mobilnością a takimiż wrażeniami w przypadku kina – z drugiej”¹¹⁶. Bo kino i miasto od zawsze są zdane na siebie. „Jeśli uwzględnimy architektoniczny i społeczny kontekst taki, jak pasaże, domy towarowe, hale wystawowe – owe beczasowe przestrzenie, które pobudzają do *flânerie* – możemy połączyć jej dziewiętnastowieczne spożytkowywanie, polegające na przemianianiu «doświadczenia w towar», z wyłonieniem się kinowego «wehikułu czasu», który rozszerzył ten rodzaj mobilności w wirtualny sposób”¹¹⁷.

¹¹³ Marek Bieńczyk, *Przezroczyść*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 100.

¹¹⁴ *Ibid.*, s. 103, 107.

¹¹⁵ Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt/M. 1994, s. 119–120.

¹¹⁶ Martin Shiel, *Film i miasto w historii i teorii*. Przeł. A. Nacher, w: Ewa Rewers (red.), *Miasto w sztuce...*

¹¹⁷ Anne Friedberg, *Mobilne...*s. 101.

Światło i ruch

Ale dziewiętnastowieczna miejskość eksperymentuje z innym jeszcze, niekinematograficznym „wehikułem czasu”, takim, w obrębie którego zarówno „kanał, przekaz, jak i odbiór przynależą do aparatów wykorzystujących elektryczność w sensie fizykalnym”¹¹⁸, a nie – jak w kinie – stanowiących jedynie formę energii świetlnej służącą do prześwietlania taśmy, skoro te obrazy już tam są. Za każdym razem chodzi o przekazywanie symultanicznego komunikowania „na odległość”, w gruncie rzeczy zatem o składowe telekomunikacji: telegrafię, telefonię, telegrafię obrazową (kombinację telefonu i transmisji obrazowej), radio, telewizję wreszcie (wszystko zresztą efekty uboczne technologii militarnych)¹¹⁹, nie zaś konserwowania świata w obrazach.

Być może należałoby więc przystać na opinię, wedle której „to raczej telewizja, a nie film, zajmowała główne miejsce w horyzoncie oczekiwań dziewiętnastego wieku”, skoro „doświadczenie symultaniczności na odległość było stosunkowo popularne w momencie wprowadzenia kina (w Stanach Zjednoczonych w 1885 istniało blisko milion telefonów), a przedłużenie idei symultaniczności na film i telewizję było już całkowicie wyobrażalne i opisywane w mediach”¹²⁰. Dlatego pytania w rodzaju: „Czy kino miało być telewizją?” są w pełni uzasadnione, ale jeśli postawić je w trybie warunkowym; odpowiedź brzmiałaby wtedy: kino mogło być telewizją, gdyby – z technokulturowego punktu widzenia – istniała społecznie użyteczna technologia odbioru obrazu wysyłanego na odległość. Tego jednak tarcza Paula Nipkowa jako aparat nadawczy nie spełniała i długo jeszcze spełnić nie mogła.

Ważniejsze jednak wydaje się to, że jako praktyka kulturowa kino lepiej odpowiadało na potrzeby perfekcyjnej reprezentacji ikonoczno-akustycznej, ulokowane w ideologii reprodukcji świata w obrazach i dźwiękach (choć niekoniecznie w celach rozrywkowych głównie)¹²¹ i mimo konkurencyjnego „snu” o postępie cywilizacyjnym za pomocą teletechnologii te właśnie potrzeby określiły istotę przymusu społecznego, który wyłonił kino jako dominujący system reprezentacji. W tym sensie

¹¹⁸ Wolfgang Hagen, *Zur medialen Genealogie der Elektrizität*, w: Rudolf Maresch, Niels Werber (red.), *Kommunikation, Medien, Macht*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1999, s. 133.

¹¹⁹ Por. *ibid.*, s. 133–173 oraz Thomas Elsaesser, *Filmgeschichte...*, s. 23–24.

¹²⁰ William Uricchio, *Czy kino...*, s. 21.

¹²¹ Por. Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1979, s. 61–67.

pojawia się ono jakby i „za wcześniej” (pod względem swojej formy – filmu), i „za późno” (ze względu na swoją anachroniczną pozycję w dziejach sztuk projekcyjnych, zwłaszcza wobec stanu zaawansowania laterny magiki)¹²². Ale dlatego właśnie „w duchu” epoki pozostaje bardziej wynalazek fonografu Edisona kombinującego obraz z dźwiękiem niż kinetografu; i dlatego jego automat kinetoskopowy został zamierzony jedynie jako „aneks” do fonografu (pierwotna nazwa brzmiała zresztą: „kinetofonograf”), wskazując na techniczną podległość wobec aparatu słyszenia, ale także na fakt zakładanej od samego początku idei syntezy widzialności ze słyszalnością (jeszcze za pomocą słuchawek).

Kino – jako maszyna widzialności za pomocą odbicia świata w światłocieniach – jest zatem być może spóźnione jako typ „wizji monokularnej” reprezentowanej przestrzeni, z pewnością jednostronne, bo oparte na normach „absolutnego oka” perspektywy renesansowej zachodniego malarstwa sztalugowego¹²³ (na przykład wobec nowych prądów w malarstwie zrywających z ideologią powtórki świata w obrazach, takich jak kubizm czy surrealizm). Należy jednak niewątpliwie do tej samej „historii elektryfikacji kultury”¹²⁴, co przedsięwzięcia związane z technologiami komunikowania na odległość – telewizzenia i telesłyszenia. Choć pęd ku rozrywce powodowany podległością wobec literatury (a zwłaszcza teatru) w początkowej fazie jego istnienia kazał mu się do tej genealogii nie przyznawać. Naczelna zasada tych mediów (podobnie, jak i kina) wynikała bowiem ze spotkania fotografii z elektrycznością, ale – jak widzieliśmy – odmiennie funkcjonalizowaną.

Tym bardziej, że kino wytwarza specyficzny, paradoksalny towar: niematerialne światłocienie, propagując późny kult solarny, choć jako instytucja projekcyjna pobiera od samego początku opłaty za zajmowane miejsca, wcale nie za same „wyświetlenia”, podobnie jak wszystkie pozostałe sztuki sceniczne, z teatrem na czele. A zatem „projekcja, która z jednej strony jest «przedwczesna» (eksperymenty wieku XVII, latarnia magiczna Kirchera), z drugiej «spóźniona» (intensywne prace nad projektorami w latach 1893–1896, od fantaskopu do biografu), musi w tym samym czasie łączyć ze sobą w określony sposób handel i spektakl wraz z ich powiązaniem”¹²⁵. Widomy to dowód borykania się kina z naturą spektakularności i niezdecydowania co do istoty tejże. Bo siada się

¹²² Por. Thomas Elsaesser, *Filmgeschichte...*, s. 47.

¹²³ Jean-Louis Baudry, *Ideologiczne skutki...*, s. 6, 7.

¹²⁴ Wolfgang Hieckethier, *Am Anfang...*, s. 376.

¹²⁵ Stephen Heath, *The Cinematic...*, s. 7.



Salon fantaskopowy

„w ciemnej jaskini na kartezyjskich, tzn. geometrycznie uporządkowanych i arytmetycznie ponumerowanych krzesłach”¹²⁶, co oznacza także gwarancję (i ograniczenie do) jednego zafiksowanego punktu spojrzenia na linearną historię.

Chodzi przecież o widzialność typu symulacyjnego, zainaugurowaną w mniej lub bardziej archaicznych parateatralnych strategiach wystawienniczych – począwszy od obnośnych panoram dawnych wieków, aż do wysublimowanych cylindrycznych panoram i dioram końca XVIII i całego XIX wieku. Wszystkie one, posługując się efektem bardziej agory niż jaskini platońskiej, okazały się istotne jako inskrypcje kina. Przede wszystkim panoramy zakładały widza uwikłanego w stały punkt widzenia – względnie mobilnego (bo spacerującego) wobec niezmiennej inscenizacji; inaczej dioramy – tu widz był unieruchomiony względem inscenizacji ruchomej. Czasami, jak w dioramie Louis Daguerre’a (notabene ucznia malarza panoram Prévosta) otwartej w 1822 roku na paryskiej Rue Sanson, sama owa mobilność została zmechanizowana, bo nawet widownia była ruchoma i niczym karuzela kręciła się wokół własnej osi, tworząc z widowni i inscenizacji jedną maszynę widzenia (podobnie było później w niektórych kinach z wyszynkiem, gdzie obchodzono ekran z kuflem piwa w rękę, zataczając krąg między aparatem projekcyjnym a ekranem – z przodu i od tyłu). Zarówno panorama, jak i diorama, mobilizując spojrzenie względnie statycznego odbiorcy sprawiały, że owa „mobilność» spojrzenia stawała się coraz to bardziej «wirtualna»”,

¹²⁶ Vilém Flusser, *Gesten...*, s. 120.

a „widz stawał się coraz bardziej statyczny i pasywny, gotowy do odbioru wirtualnych, skonstruowanych rzeczywistości umieszczonych naprzeciw jego/jej nieruchomego ciała”¹²⁷. A kiedy w roku 1839 diorama Daguerre’a spłonęła, ten opatentował dagerotypię – co kazało Benjaminowi wysunąć tezę mówiącą o tym, iż „twórcy panoram – za pośrednictwem fotografii – zapowiadają nadejście filmu, niemego i dźwiękowego”¹²⁸.

A zatem nie tyle model panoptikonu ulokowany w perspektywie jaskini platońskiej (i szerzej – w matrycy więzienia), ile zasada spojrzenia panoramicznego na wystawiony na pokaz świat, z względnie stałym punktem widzenia na platformie, strukturuje tożsamość widza w kinie, i co nie mniej ważne – instaluje nowy typ praktyk, już nie tyle iluzorycznych, co przede wszystkim symulacyjnych, opartych na zasadzie „więcej niż rzeczywistości”. Tam zaś, gdzie pojawia się symulacja, nieuchronnie wkracza na scenę dotyk, co oznacza, że punkt, w którym wchodzi się do panoramy, jest „punktem przebywania”, a nie „punktem widzenia”¹²⁹. Bo ten punkt „nie jest ode mnie odseparowany, lecz zawiera mnie; nie jest on perspektywiczną wizją rzeczywistości, lecz miejscem określonym przez precyzję i złożoność moich kontaktów ze światem”¹³⁰.

Dlatego też, podobnie jak w kinie, atrakcyjność tych przedstawień brała się w mniejszym stopniu ze stopnia podobieństwa do świata rzeczywistego, tkwiła raczej w ich sztuczności: widz utożsamiał się bardziej z porządkiem odbioru w zamkniętym pomieszczeniu niż z demonstrowanymi wizualnie scenami, a walory symulacyjne aparatu brały górę nad iluzją rzeczywistości (czemu oczywiście bardziej sprzyjała konstrukcja dioram niż panoram). „I właśnie to połączenie pojęcia zamkniętego **miejsca** z pojęciem **podróży** obecne jest do dziś w seansie kinowym”¹³¹ – wnioskuje Anne Friedberg.

Symulacyjne (ale i wyraźnie somatyczne) walory owej rekontekstualizacji podróży – jej zamknięcie w kapsule kina wraz z zaawansowanym modelem kinowych atrakcji w kompletnym symulakrum kolei – wcielała wzorcowo w życie zainicjowana pokazem w Saint Louis podczas Wystawy Światowej w roku 1904 sieć kin Hale’s Tours (nazwana tak od pomy-

¹²⁷ Ibid., s. 81.

¹²⁸ Walter Benjamin, *Paryż...*, s. 321.

¹²⁹ Derrick de Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*. Przeł. W. Sikorski, P. Nowakowski, red. Ch. Dewdney, ZNI „MIKOM”, Warszawa 1995, s. 181–183.

¹³⁰ Ibid., s. 182.

¹³¹ Anne Friedberg, *Mobilne...*, s. 83. Na temat związków pleoramy z początkami turystyki patrz *ibid.*, s. 80–81.

śłodawcy i wystawcy, wcześniej strażaka George'a Hale'a¹³², znana też jako Hale's Tours and Scenes of the World bądź Hale's Tours Cars of the World), inscenizująca prototypowy, bo kolejowy, dyspozytyw kina. Oto, nasyciwszy się wprzód kulinarnymi nowościami – hot dogiem, mrożoną herbatą i lodowym różkiem – obejrzawszy chociażby spektakl gaszenia pożaru prezentowany przez Hale'a, widzowie wchodzili do kin zaaranżowanych w formie wagonów kolejowych, by w asyście przebranych za konduktorów bileterów, w łoskocie toczących się po torach kół i pisku hamulców oglądać filmowe atrakcje zdjęte z różnych środków lokomocji, głównie z pędzących parowozów (czasami z tylnych platform pociągów), często jeszcze komentowane przez recytatora¹³³. Ową symbiozę dyspozytywu kolei i kina zapowiadała w sposób nieomal poglądowy pokazana nieco wcześniej na paryskiej Wystawie Światowej w roku 1900 panorama kolei transsyberyjskiej, dając widzowi wyobrażenie podróży pociągiem z wirtualnego okna wysymulowanego wagonu na liczącej 10 tysięcy kilometrów trasie z Moskwy do Pekinu – czterdziestopięciominutowej jazdy nieruchomą koleją, z ruchomym krajobrazem w tle.

Tego rodzaju *phantom rides* stanowiły pomost łączący symulacyjne walory kina z hiperkinetycznymi atrakcjami jarmarczными¹³⁴ (zwłaszcza tymi oferowanymi przez różne zjeżdźalnie bądź przejażdżki w wagonikach w szaleńczym tempie) i zanim około roku 1907 zostały one wchłonięte przez narracje fabularne, stanowiły ważny etap na drodze do opanowywania przyjemności kina jako doświadczenia somatycznego przede wszystkim, w tradycji immersyjnej cinéoramy zatem, a nie iluzji latarni magicznej.

I tylko krok dzielił pociąg od nowocześniejszego automobilu, bardziej poręcznego, bezproblemowo wnikającego do tkanki miast, w którym Virilio trafnie dostrzegał „broń prędkości”, a w „sztuce deski rozdzielczej” samochodu – „zapoznaną formę gry wojennej”¹³⁵, zastępującą mężczyznom satysfakcje polowania lub pojedynku. Niekiedy owe *phantom ri-*

¹³² Strażak George C. Hale był także konstruktorem systemu alarmowego, kombinującego ze sobą telefon i gramofon po to, aby informacje o pożarze mogły docierać do kwatery głównej straży pożarnej zakomunikowane ludzkim głosem – zupełnie w trendzie epoki, przysparzającej nowym technologiom nieomal natychmiastowej sankcji użyteczności społecznej.

¹³³ Por. Raymond Fielding: *Hale's Tours, Ultrarealism in the Pre- 1910 Motion Picture*, w: John L. Fell (red.), *Film Before Griffith*, University of California Press, Berkeley 1983, s. 116–130. Jak wskazuje autor, wiele znakomości amerykańskiego przemysłu filmowego (m.in. Sam Warner, Adolph Zukor) związanych było z tzw. „Pleasure Railways”, które stanowiły komercyjną postać wystawowych Hale's Tours.

¹³⁴ Patrz Ben Singer, „Sensacyjność”..., s. 174.

¹³⁵ Patrz Andrzej Gwóźdź, *Rzeczywistość obrazu – obraz rzeczywistości, albo jak wczesne kino za-właszczało świat w obrazie*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 4, s. 11–12.



Wnętrze Hale's Tours (początek XX wieku)

des łączone były z tzw. widokami (*views*), co burzyło wprawdzie jednorodność punktu widzenia odbiorcy („widoki” pokazywały świat sfilmowany na ogół z bocznych okien pojazdu), ale stanowiło nieodzowny krok na drodze od kina atrakcji do kina narracyjnego, od immersji do iluzji.

Kino poza kinem

Trafnie bowiem rozumowano, iż „widz musi dysponować czymś w rodzaju doświadczenia widzenia filmowego w obrębie doświadczenia potocznego, aby mógł zaakceptować jego modelowe powtórzenie”¹³⁶ w kinie. Dyspozytywowa struktura widzenia (porządek widzenia) ulega bowiem zmianie nie tylko w przejściu między tzw. rzeczywistością a kinem, i nie jedynie w samym kinie, ale także w obrębie porządku rzeczy jako takiego. Dlatego postrzeganie filmowe jest nieuchronnie uwikłane nie tylko w zapośredniczoną przez aparat technikę obserwacji rzeczywistości pre-filmowej, lecz także w sam „porządek rzeczy” w zmieniającym się, tzn. kulturowo uwarunkowanym „porządku widzenia”, który oddziałuje na

¹³⁶ Joachim Paech, *Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert*, w: Christa Blümlinger (red.), *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Sonderzahl, Wien 1990, s. 34.

ten pierwszy. Wtedy o porządku widzenia stanowi układ, w którym „obydwa systemy wchodzą ze sobą w interakcje w sposób produktywny z semantycznym punktu widzenia”¹³⁷.

Tak właśnie było z doświadczeniem podróży koleją, która począwszy od połowy XIX wieku oferowała nowe przeżycie postrzeżeniowe, antycypując postrzeganie kinematograficzne¹³⁸. „Kinematograficzne”, to znaczy uprzemysłowione zarówno wskutek industrialnego charakteru podstawowego aparatu (pociągu), ale i samego porządku widzenia (dyspozytywu). Jako idealny wręcz „aneks” do widzenia panoramicznego w epoce panoram i dioram (tu – stały punkt widzenia odbiorcy zasiadającego w ruchomej maszynie na zmienny ekran krajobrazu za oknem pociągu, tam – relatywnie zmienny punktu widzenia w obrębie platformy na statyczną inscenizację) podróż koleją inaugurowała takie przeżycie postrzeżeniowe, które symulowało mobilność (przemykający za oknem krajobraz) dla unieruchomionego w przedziale ruchomego pociągu pasażera. Oto ruch pociągu w przestrzeni jawił się pasażerowi ruchem samej tej przestrzeni, a „obrazowym ekwiwalentem postrzeżeniowym tempa ruchu stawało się pasmo krajobrazu z rozmytymi konturami, w którym pierwszy plan mieszał się z dalszymi. Co więcej – ów podróżny (widz) montował nieustannie wrażenia wzrokowe zza okna wagonu w pasmo scen: idea taśmy kinematograficznej, podlegającej prawu szeregowania i montowania „poszczególnych obrazów wedle linii rzeczywistego ruchu pociągu, linii wyznaczonej biegiem szyn”¹³⁹, jest tu u swoich początków.

Ale w ostatniej dekadzie XIX stulecia to jarmarki głównie stanowiły miejsce, w którym testowano innowacje, wypróbowywano rozmaite „ideologie widzialności”, zabawiano się filmowymi trikami oszukującymi wzrok, eksperymentowano z fizjologiczną wytrzymałością oka i emocjonalnymi granicami umysłu¹⁴⁰. To te miejsca właśnie były siedliskiem filmowych atrakcji, do tego stopnia nawet, iż w historiografii kina przyjęła się termin „kino atrakcji” na oznaczenie owego przyjaznego widzom nurtu eksperymentowania z naturą „żywych fotografii”. Przyjaznego – znaczy respektującego ich horyzont oczekiwań co do natury tych obrazów. Jako takie „kino atrakcji” (jarmarków, ale i variétés) lokuje się więc na przeciwnym biegunie „kina narracyjnej integracji” (typowego dla okresu

¹³⁷ Ibid., s. 36.

¹³⁸ Götz Großklaus, *Postrzeganie...*, s. 119–126.

¹³⁹ Ibid., s. 121.

¹⁴⁰ Patrz Martin Loiperdinger (red.), *Travelling Cinema in Europe: Sources and Perspectives*, Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt/M.–Basel 2008.

późniejszych stałych lokali kinowych) w takim stopniu, w jakim performatywność zostaje w nim przeciwstawiona psychologizowaniu, akt demonstrowania i pokazywania – narracyjnej spójności, a ekshibicjonizm – diegetyczności¹⁴¹. Upraszczając nieco sprawę, moglibyśmy „kino atrakcji” porównać do kina triku w takim mniej więcej sensie, w jakim mówi się dziś o kinie triku cyfrowego (choć to już niemal samodzielny gatunek), a więc do poetyki, w której ekscesy widzialnego dominują nad perspektywą dziurki od klucza, znosząc rozmaite tabu widzialnego (na przykład te wyrażające się w różnych formach fatyczności, jak chociażby spojrzenie do kamery czy demonstrowanie aktu pokazywania jako gestu skierowanego do widza).

Kino jarmarczne jednak to nie synonim rodzaju, gatunku, stylu filmowego czy porządku odbioru, ani – tym bardziej – dezawuujący synonim wczesnego kina; już raczej określenie praktyki filmowej, która usankcjonowała sposób funkcjonowania filmu w paradygmacie ludycznym (w tym także poza samymi jarmarkami), równoległe z paradygmatem scenicznym (wodewilowym), typowym dla variétés, czy epistemologicznym, charakteryzującym pokazy filmów rentgenowskich lub – w ogóle „dydaktycznych” – w środowiskach naukowych bądź dla celów poglądowych wśród przygodnych widzów¹⁴². Zwłaszcza filmy jarmarczne przechodziły do aranżowanych na potrzeby projekcji kinematograficznych sal wynajmowanych przez przejezdnych zwykle (rzadziej wiążących swą aktywność z jednym miejscem) demonstratorów – zdecydowanie częściej niż z variétés na jarmarki (dlatego też filmy Skladanowskich nie były tam pokazywane)¹⁴³.

Ale wiek XIX – dokładnie ten sam dzień, w którym bracia Lumière uruchomili swój płatny kinematograf w kawiarni Grand Café na paryskim Bulwarze Kapucynek – przyniósł ze sobą spełnienie innej jeszcze idei widzialności, polegającej nie na podglądaniu świata, ale na prześwietlaniu ludzkiego wnętrza zastępującym powierzchniowe odbicia światła od przedmiotów obrazem światłocienia jako efektem prze-

¹⁴¹ Por. Tom Gunning, *The Cinema...*, s. 63–70.

¹⁴² Prekursor kina rentgenowskiego, szkocki lekarz John Macintyre, równoległe z pokazami swojego filmu *Dr. Macintyre's X-Ray Film* (film rentgenowski doktora Macintyre'a, 1896) przed audytorium Glasgow Philosophical Society w kwietniu 1897 roku, wyświetlał go w tym samym roku także podczas wieczorku dla pań w siedzibie londyńskiej Royal Society, dając niezbity dowód przyjemności wzrokowej, jaka wiązała się z kinem promieni „X” (patrz: Ramón Reichert, *Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens*, transcript, Bielefeld 2007, s. 179).

¹⁴³ O różnych atrakcjach kina jarmarczno patrz Andrzej Gwóźdź, *Rzeczywistość obrazu...*, s. 7–16.

nikania na wskroś¹⁴⁴. Wówczas to Wilhelm Conrad Röntgen przekazał przewodniczącemu fizykalno-medycznego towarzystwa w Würzburgu pracę zatytułowaną *Über eine neue Art von Strahlen (O pewnym nowym rodzaju promieni)*. Wynalezione przez niemieckiego fizyka promienie „X” inaugurowały nowy rodzaj wrażeń wizualnych, zgłębiających tajniki organizmu wskutek poddania go oddziaływaniu prześwietlających promieni, i stanowiły kolejny etap na drodze „postępu” fotografii przenikającej tabu niewidzialnego.

I to też było kino – wystawiane na jarmarkach i bardzo tam popularne, czasami nawet popularniejsze od filmu, na pewno konkurencyjne wobec niego, błyskawicznie zresztą awansujące do jednej z wczesnych form filmowych. Pod koniec lat 90. XIX wieku to właśnie „aparat rentgenowski [notabene rówieśnik psychoanalizy i kina w jednym] był uważany za lepszy atrakcjon niż kinematograf i jarmarczne kinematografy wypełniały się jedynie wówczas, kiedy w przerwach między filmami demonstrowano «promienie X i obrazy ludzkich wnętrzości»”¹⁴⁵. Widomy to dowód na to, jak szybko utopia techniczna, przechodząc fazę urzeczywistnienia, zadomowiła się zarówno w naukowym dyskursie okołomedycznym, jak i w obrębie kultury popularnej. Płyta (klisza) fotograficzna (i taśma filmowa), zmetaforyzowana jako „mądra siatkówka”¹⁴⁶, zdaje się konkurować z ludzkim okiem, a fenomen fotograficznego światłocienia odgrywa nadal zasadniczą rolę.

Droga od kina do filmu, a z pewnością do kinematografii jako zinstytucjonalizowanej formy symbiozy kina i filmu w postaci masowej rozrywki i masowego przekąznika (co dokonało się po ustabilizowaniu kin stałych około roku 1908), była długa. Niemniej – z punktu widzenia technokultury, jaką kino reprezentuje (albo inaczej: swojej parahistorii, o której stanowi rewolucja przemysłowa XIX stulecia) – należy ono mimo wszystko do XIX wieku, dokonując jego przedłużenia w XX stulecie za pomocą środków innych niż społeczno-polityczne¹⁴⁷. Nie ono jedno przecież. Kinematografia

¹⁴⁴ Por. tamże..., s. 1–12.

¹⁴⁵ Patrz Jurij Cywjan, *Rentgen, chirurgia, mikroskop w semiotyce wczesnego kina (Próba postawienia zagadnienia)*. Przeł. B. Żyłko, w: Tadeusz Szczepański, Bogusław Żyłko (red.), *Cudowny Kinema. Rosyjska myśl filmowa, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001, s. 216 (wewnętrzny cytat pochodzi z Żorż Sadul [Georges Sadoul], *Wsieobszczaja istorija kino*. T. I, Moskwa 1958, s. 18); patrz też Lisa Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995, zwłaszcza rozdz. V zatytułowany *Decomposing the Body: X Rays and the Cinema*, s. 107–142.

¹⁴⁶ Ibid., s. 41.

¹⁴⁷ Patrz Lorenz Engell, *Sinn...*, s. 9 nn.

jest bowiem produktem społeczeństwa przemysłowego, ale i narzędziem jego kontestacji; wyrazem rewolucji technicznej, ale i jej napędem.

Chronologia

- ok. 1030 p.n.e.:** w astronomicznym dziele Abu Ali Asana (Al-Hazena) po raz pierwszy zostaje opisana kamera obskura
- 1000 p.n.e.:** projekcje cieni rzutowanych przez ruchome skórzane figurki w Azji Wschodniej
- 206. p.n.e.–220:** powstają chińskie teatry cieni
- ok. 1300:** zostaje wynalezione kryształowe lustro
- 1646:** Athanasius Kircher w dziele *Ars Magna Lucis et Umbrae (Wielka sztuka światła i cienia)* opisuje laternę magiczną
- 1727:** Johann Heinrich Schulze odkrywa światłoczułość chlorku srebra
- 1750:** Patrice d'Arcy odkrywa bezwładność siatkówki oka
- 1770:** rozpoczyna działalność stały teatr cieni François Dominique'a Séraphina w Wersalu
- 1783:** Jean-François Pilâtre de Rozier odbywa pierwszy lot balonem z Paryża do Butte aux Cailles
- 1791:** pierwsza panorama w Londynie Roberta Barkera
- 1798:** pierwsze fantasmagorie Etienne Gasparda Robertsona w Paryżu
- 1815:** David Brewster konstruuje kalejdoskop
- 1819:** Jan Evangelista Purkyně w pracy *Beiträge zur Kenntniss des Sehens in subjectiver Hinsicht (Przyczynki do poznania widzenia w aspekcie subiektywnym)* opisuje „protokinematograficzne” cechy subiektywnego widzenia
- 1822:** Louis Jacques Mande Daguerre uruchamia dioramę w Paryżu
- 1825:** John Ayrton Paris oraz Henry William Fitton konstruuja, prawdopodobnie niezależnie od siebie, thaumatrop; między miejscowościami Stockton a Darlington w Anglii zostaje uruchomiona pierwsza linia kolejowa
- 1830:** Charles Wheatstone odkrywa zasadę stereoskopii, którą publicznie zademonstruje dopiero po ośmiu latach
- 1832:** Joseph Antoine Ferdinand Plateau w Gandawie, Simon von Stampfer w Wiedniu konstruuja niezależnie od siebie „koło życia” (zwane fenakistiskopem bądź stroboskopem)
- 1834:** William George Horner przeobraża fenakistiskop w jego ulepszoną formę – zootrop
- 1839:** Francuska Akademia Nauk ogłasza wynalazek fotografii (dagerotypii) Louis Jacques'a Mandé Daguerre'a (korzystającego także z doświadczeń Nicéphore'a Niépce'a)

- 1841:** William Fox Talbot odkrywa technikę reprodukcji fotografii za pomocą papierowych odbitek (talbotypia)
- 1845:** Franz von Uchatius konstruuje projektor na bazie latarni magicznej i fenakistiskopu
- 1848:** w Paryżu powstaje pierwszy dom handlowy Le Bon Marché
- 1869:** Wesley Hyatt produkuje celuloide
- 1870:** Siegfried Marcus buduje pierwszy dwutaktowy automobil benzynowy
- 1874:** Pierre J.C. Janssen konstruuje „rewolwer fotograficzny” do zdjęć Wenus przemieszczającej się przed tarczą Słońca
- 1877:** Émile Reynaud buduje praksinoskop; powstają panoramy cesarskie; Thomas Alva Edison konstruuje fonograf
- 1879:** Eadweard Muybridge dokonuje projekcji umieszczonych na szklanych diapozytywach fotografii seryjnych zoopraksografu z fenakistiskopem Plateau (projekcje);
- 1882:** Étienne Jules Marey konstruuje „strzelbę fotograficzną” do chronofotografii lotu ptaka
- 1883:** powstaje tarcza Paula Nipkowa zapowiadająca mechaniczną telewizję
- 1887:** Ottomar Anschütz konstruuje tzw. elektryczny szybkowidz (tachyskop)
- 1889:** The Eastman Company w Rochester (USA) wprowadza na rynek taśmę celuloidową 35 mm
- 1889:** zostaje opatentowany kinetoskop Edisona, który w użycie wejdzie cztery lata później
- 1890:** przyjmuje się określenie „żywe fotografie” (w kontekście rotujących obrazów Anschütza), które na długo przylgnęło do kina jako jedna z jego nazw własnych
- 1891:** powstaje fonoskop Georges’a Déménÿego; sukcesem kończy się eksperyment wytworzenia i przekazania obrazów drogą telegraficzną
- 1892:** Émile Reynaud konstruuje swój „teatr optyczny”
- 1893:** rozpoczyna działalność atelier „Black Maria” Edisona w West-Orange (USA)
- 1894:** urządzenie o nazwie fantaskop, zwiastujące telewizję, pojawia się w artykule Jenkinsa *Transmitting Pictures by Electricity (Obrazy transmitowane za pomocą elektryczności)*; płatne projekcje fikcyjnych scenek wyświetlanych z elektrotachyskopu w budynku poczty berlińskiej; Kazimierz Prószyński demonstruje aparat do zdjęć i projekcji filmów zwany pleografem
- 1895:** na rynek wchodzi kostka bulionowa firmy Maggi
- 1895:** 1 listopada – pierwsze pokazy filmów braci Maxa i Emila Skladanowskich w berlińskim Wintergarten za pomocą bioskopu

- 1895:** 28 grudnia – pierwsza płatna projekcja filmowa braci Auguste’a i Louis Lumière w Salonie Indyjskim Grand Café na paryskim Bulwarze Kapucynek; Wilhelm Conrad Röntgen ogłasza w Würzburgu pracę zatytułowaną *Über eine neue Art von Strahlen (O pewnym nowym rodzaju promieni)*
- 1896:** 23 kwietnia – pierwsza projekcja za pomocą vitaskopu w nowojorskim Koster & Bial’s Music Hall
- 1896:** powstaje pierwszy film rentgenowski szkockiego lekarza Johna Macintyre’a, *Dr. Macintyre’s X-Ray Film (Film rentgenowski doktora Macintyre’a)*
- 1897:** Karl Ferdinand Braun konstruuje lampę katodową
- 1898:** hrabia Ferdinand von Zeppelin otrzymuje patent na swój statek powietrzny
- 1900:** na Wystawie Światowej w Paryżu zaprezentowane zostają: panorama kolei transsyberyjskiej, cinéorama Raoula Grimoin-Sansona oraz maréorama braci Lumière
- 1904:** na Wystawie Światowej w Saint Louis zademonstrowane zostaje kino wagonowe, tzw. Hale’s Tours

Propozycje lektur

Tzw. archeologia kina stanowi na ogół wstępny rozdział różnych historii kina lub filmu; z nowszych prac warto sięgnąć głównie do któregoś z wydań podręcznika Kristin Thompson, Davida Bordwella, *Film History. An Introduction. Second Edition* (Boston–Burr Ridge, IL.–Dubuque, IA [i in.] 2003, rozdział 1: *The Invention and Early Years of the Cinema, 1880s–1904*, s. 13–21). Atrakcyjnymi źródłami wiadomości na ten temat, suto wypełnionymi zdjęciami muzealnych eksponatów, bywają katalogi wystaw, wśród nich polecam zwłaszcza katalog: Laurent Mannoni, *Le mouvement continué. Catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque française*, Milano–Paris 1996. Podobny walor przedstawia wydanie albumowe: Vincent Pinel, F. et Ch. Pinel, *Le Siècle du Cinéma* (Paris 1994), którego początkowe partie dotyczą omawianego tematu.

Z pozycji bardziej popularnych warto zajrzeć do zwięzłej, także niezwykle bogato ilustrowanej książki Friedricha von Zglinickiego, *Die Wiege der Traumfabrik. Von Guckkästen, Zauberscheiben und Bewegten Bildern bis zur UFA in Berlin* (Berlin 1996), której znaczne fragmenty zostały poświęcone omawianej problematyce. Niezwykle użyteczną, bezwzględnie wartą polecenia lekturą poświęconą źródłom kina jest nieobszerna książka Deac Rosell, *The Origins of the Movies* (New York 1998), utrzymująca początki kina w ryzach XIX wieku, jak również sięgająca średniowiecznych wynalazków

monografia Laurenta Mannoniego, *Le grand art de la lumière et de l'ombre – archéologie du cinéma* (Paris 1994). Z pozycji francuskich warta lektury jest też książka Jean Vивиé, *Prélude au Cinéma. De la préhistoire à l'invention*, ukończona przez autora przed śmiercią w 1972 roku i pozostawiona w rękopisie, wydana w opracowaniu następców w Paryżu w roku 2006. Wiele satysfakcji dostarczyć może obcowanie z wydaniem reprintowym klasycznej, wydanej w Waszyngtonie w roku 1898 książki jednego z wynalazców kina Charlesa F. Jenkinsa, *Animated Pictures* (New York 1970), opatrzonej licznymi ciekawostkami technicznymi.

Sporo pozycji poświęconych zostało różnym wynalazkom, które pojawiły się „po drodze” do kina. Jeśli ktoś szuka bardziej szczegółowych informacji na temat chociażby kamery obskury, powinien zajrzeć do książki Johna H. Hammonda, *The Camera Obscura. A Chronicle* (Bristol 1981), wiedzę na temat latarni magicznej uzupełni z powodzeniem monografia Detlefa Hoffmanna, Almuta Junkera, *Laterna Magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt* (Berlin 1982), o roli Anschütza dowie się z monografii Deaca Rosse, *Ottomar Anschütz and his Electrical Wonder* (London 1997), o edisonowskim kinetoskopie z rozdziału trzeciego książki Charlesa Mussera, *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company* (Berkeley–Los Angeles–Oxford 1991), zatytułowanego *Edison and the Kinetoscope: 1888–1895* (s. 29–56), rolę braci Maxa i Emila Skladanowskich u początków kina przybliży Joachim Castan, *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte* (Stuttgart 1995), a pozycję Kazimierza Prószyńskiego pośród konstruktorów aparatów filmowych przedstawia Władysław Jewsiewicki, *Kazimierz Prószyński* (Warszawa 1974). Polecić wypada też frapujący pełnometrażowy dokument filmowca, a zarazem kolekcjonera i znawcy aparatów przedfilmowych Wernera Nekesa, zatytułowany *Was geschah wirklich zwischen den Bildern?* (RFN 1986), udostępniony na kasetach VHS i płytach DVD w roku 2004.

Warto też sięgnąć do wysmakowanych edytorsko zbiorów chronofotografii Mareya: Étienne-J. Marey, *Le mouvement (L'ouvrage original a paru en 1894 aux éditions Masson)*, Nîmes 1994, czy antologii zdjęć fazowych Muybridge'a: Eadwarda Muybridge, *The Human Figure in Motion* (New York 1955) albo tego samego autora *Animals in Motion* (New York 1957); wszystkie one stanowią wybór fotografii z historycznych wydań z końca XIX wieku. Kolekcję czterystu filmików chronofotograficznych Mareya i Déménÿ'ego z lat 1890–1904 można zobaczyć na płycie DVD dołączonej do pracy zbiorowej *EJ Marey. Actes du colloque du centenaire* pod redakcją Dominique'a de Font-Réaulx, Thierry'ego Lefebvre'a i Laurenta Mannoniego (Paris 2006).

Osobną wartość przedstawiają prace dotyczące antropologicznych kontekstów postrzegania filmowego, wśród nich fundamentalne studium Waltera Benjamina, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (dostępne w kilku

źródłach, najłatwiej w przekładzie Janusza Sikorskiego w antologii pod redakcją Huberta Orłowskiego, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 201–240), a także przetłumaczona na wiele języków monografia poświęcona związkom kina z logistyką postrzegania zainicjowaną i wypromowaną wskutek wojen – Paul Virilio, *Guerre et cinema 1: Logistique de la perception* (Paris 1984). Dalej – prace dotyczące uwikłania widzenia filmowego w ten typ postrzegania, który zapoczątkowała jazda pociągiem oraz dziewiętnastowieczne inscenizacje świetlne: Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, München–Wien 1977 (przekład angielski: *The Railway Journey: Trains and Travel in the 19th Century*, New York 1979) oraz tegoż autora: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, München–Wien 1983. Odnośnie historii panoram czytelnik może sięgnąć do pozycji niemieckiej: Stephan Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums* (Frankfurt/M. 1980) bądź angielskiej: Dolf Sternberger, *Panorama of the Nineteenth Century* (New York 1977). Związki dioramy z początkami fotografii przedstawiają Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *L.J. M. Daguerre, The History of Diorama and Daguerrotype* (New York 1968), a zmechanizowaną widzialność XIX wieku opisuje systematycznie Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert* (München 1970).

Różnorodne uwikłania początków kina w szerokim kontekście technologicznym i kulturowym dziewiętnastowiecznego pędu do unicestwiania materialności ukazują Christoph Asendorf, *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900* (Gießen 1989), a ze względu na dynamikę przemian w obrębie mediów – w obszernym rozdziale pierwszym rozważa Siegfried Zielinski: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Reinbek bei Hamburg 1989 (zmieniony i zaktualizowany przekład angielski: *Audiovisions – Cinema and Television as Entr'actes in History*, Amsterdam 1999).

I na koniec – niezwykle przydatną, kompletną chronologię wydarzeń okołokinowych z lat 1889–1896 sporządzoną przez Deac Rossell znajdzie czytelnik w czasopiśmie „Film History” z roku 1995 (vol. 7, s. 119–178).