

Rzeczywistość obrazu – obraz rzeczywistości

albo jak wczesne kino zawłaszczало świat w obrazie *

ANDRZEJ GWÓŹDŹ

Zainteresowanie obrazami filmowymi, albo szerzej – obrazowością filmową, zostało w dużej mierze spowodowane współczesnym zwrotem obrazowym w humanistyce, który zaowocował różnymi odmianami *Bildwissenschaft* bądź *visual culture studies*, do projektu „ogólnej wizualistyki” podporządkowującego filmoznawstwo „obrazoznawstwu” w postaci „obrazowej teorii filmu”¹ włącznie. Zwrotem – dodajmy od razu – wyjątkowo słabo odczuwalnym w obrębie polskiej refleksji nad kinem. Jeśli bowiem nawet przyjąć, iż – jak twierdzi William J. Thomas Mitchell – obraz, zawieszony *gdzieś pomiędzy tym, co Thomas Kuhn nazwał „paradygmatem” a „anomaliami”, stanowi nierozstrzygnięty problem*², to wypada ową nierozstrzygalność mimo wszystko podawać od czasu do czasu w wątpliwość, kontestować, poddawać ją wiwisekcji, weryfikować.

Wydaje się bowiem, iż medio-, a zwłaszcza filmoznawstwo raczej permanentnie zapomina o tym, iż film jest mimo wszystko manifestacją obrazowej natury, bez której nic by się w kinie nie stało, co się stało. A historia kina mimo wszystko jest także historią technik i form obrazowych, a zatem rozmaitych dyskursów oraz ideologii widzialności³. Owo kardynalne zaniedbanie wynika zapewne w jakimś stopniu z brutalnego (i jak się wydaje ostatecznego) oderwania dyskursu teoretycznofilmowego od historii sztuki, z drugiej strony – z trwania w uporze, iż w filmie wszystko jest ważniejsze od obrazu: literatura, muzyka, słowo, aktorzy... Wydaje się, że rozumowanie przebiega tu wedle następującego wzorca: skoro i tak wszystko w filmie jest „obrazem”, to po co sobie jeszcze zawracać głowę czymś tak ewidentnym, jak obraz filmowy? A przecież film jako obraz stanowi zawsze określoną manifestację technokulturową, dzięki której zostaje wytworzona ta właśnie, a nie inna forma mediów, niesprowadzalna do samych tylko artefaktów (porządków obrazowych), ale obejmująca także materialności, dzięki którym te artefakty mogą powstać i funkcjonować; i na styku jednych i drugich rodzi się jego genealogia. Dlatego nadzwyczaj uprawnione wydają się tak rzadko zadawane w naszej dyscyplinie pytania: skąd się biorą obrazy? Z jakiej technokultury obrazu (z jakiego medium) przywędrowały do kina i w nim się zagnieździły? Co swoją obecnością w kinie zmieniły?

* Zmieniona wersja referatu zatytułowanego *Wymiary obrazu, czyli jak wczesne kino borykało się z „mise-en-images”*, wygłoszonego podczas Ogólnopolskiej Konferencji Artystyczno-Naukowej „Wymiary obrazu” zorganizowanej przez Wyższą Szkołę Humanistyczno-Ekonomiczną oraz Muzeum Kinematografii w Łodzi w maju 2008 roku.

Bo to, co filmowe pozostaje zawsze i nieuchronnie także tym, co obrazowe, skoro po *mise-en-scène* i tak musi nastąpić *mise-en-images* – zawłaszczenie inscenizacji w obrazie i przez obraz. W przeciwnym razie nie ma przecież kina. Z czasem *mise-en-scène* zacznie być przejmowana, a przez współczesne kino triku cyfrowego nawet zastępowana, przez *mise-en-pages*: inscenizację przestrzeni prefilmowej zastępuje aranżacja obrazów-stron, tym silniej uświadamiająca prymarność konstrukcji obrazowej filmu. Zresztą owej *mise-en-pages* nie należy sprowadzać wyłącznie do inscenizacji „stron” obrazów elektronicznych (choć w związku z tymi ostatnimi właśnie zaproponował to pojęcie Pascal Bonitzer⁴), ma ono bowiem także swoje nader archaiczne, sięgające pierwocin triku filmowego (a więc i początków kina fikcji), antecedencje.

Obraz filmowy oznacza zatem zjawianie się *mise-en-scène* pod widzialną postacią *mise-en-images* oraz sankcjonowanie *mise en pages* jako formy tej ostatniej. To w obrębie ekranowej konstrukcji widzialności dochodzi do tego, co Hermann Häfker już w roku 1913 nazywał *samozapisem ruchu* żywych obrazów (*Bewegungsselbstaufzeichnung*)⁵, a Karol Irzykowski w jedenaście lat później sprowadzał do formuły: *Kino jest kultem widzialności*⁶.

Wolałbym tu jednak nie proponować dyskusji nad skalą ewentualnie granicami owej „nierozstrzygalności” tego, czym jest obraz (filmowy), choć nie sądzę, iż obraz jest koniecznie i tylko „nierozstrzygalnikiem”. Już raczej chciałbym się zająć pewnymi interakcjami kamery i „aktorów” współokreślającymi „wymiały” obrazu w filmach z początków kina, czyli przełomu XIX i XX wieku (z jednym wszak wyjątkiem). W czasie zatem, który nieopatrznie nazywany bywa okresem wędrownego kina jarmarcznego, a winien być raczej określany mianem kina *variétés*, bo to głównie teatry *variétés* tworzyły wtedy naturalne środowisko obcowania z filmami, określały formę prezentacji filmów oraz decydowały o strukturze społecznej widzów⁷.

Zresztą rozmaite praktyki ekranowe współlistniały wówczas obok siebie w sposób nieantagonistyczny, toteż konwergencja, do jakiej współcześnie przywykliśmy, nie jest wcale niczym nowym. Zwłaszcza wymiennosc pokazów w *variétés*, na jarmarkach, w kinach sklepowych bądź w salach okazjonalnie wynajmowanych na pokazy kinematograficzne była typowa dla połowy pierwszej dekady XX wieku, zarówno jeżeli chodzi o formę pokazów, jak i sam repertuar. W jednych i drugich pokazywano bowiem programy złożone z kilku bądź kilkunastu filmów, respektujące taką dramaturgię „programu”, jaka pociągała za sobą zmienność i stopniowanie atrakcji, aż do kulminacji włącznie⁸. A i potem, kiedy już na dobre zaczęły funkcjonować kina stałe, filmy nadal pokazywano w pomieszczeniach adaptowanych i (coraz rzadziej wprawdzie) w *variétés*, bo teraz same kina przejmowały dramaturgię „numerów” *variétés*⁹ (ale na ogół filmy nie cyrkulowały między *variétés* a kinami jarmarcznymi, stąd filmy braci Skladanowskich nie trafiły na jarmarki ani festyny).

Tak czy owak, chodzi generalnie o kilka najwcześniejszych (jeszcze sprzed ustalenia się stylu zerowego kina) praktyk ekranowych¹⁰ opartych na inicjatywach właścicieli *variétés* lub wędrownych demonstratorów, wyprzedzających stabilizację medium w stałych kinach jako miejscach pokazów około roku 1907, co się wiązało między innymi ze zmasowaną produkcją filmów długometrażowych.

Pośród rozlicznych form gatunkowych typowych dla ówczesnego kina – od ekranowej egzotyki, komedii slapstickowej do pornografii i filmu rentgenowskiego – wyróżniały się tzw. filmy lokalne, realizowane zwykle przez miejscowych producentów bądź wędrownych operatorów delegowanych przez mniejsze lub większe firmy (choćby Lumière'ów czy Edisona) w lokalnej scenerii dla miejscowej publiczności, z aktualnymi, dziś powiedzielibyśmy – newsowymi – tematami. To właśnie filmowe aktualności stanowiły największą atrakcję dla widzów, którzy już wieczorem tego samego dnia bądź nazajutrz mogli obserwować siebie przy wychodzeniu rano z kościoła, podczas parady ulicznej czy nad kuflem w ogródku piwnym ¹¹. Słowem – mogli zaspokoić ciekawość wynikającą z oglądania powtórzonego samego siebie.

Jeżeli szukać zasady scalającej ideę widzialności ówczesnego kina, to nie trudno zauważyć, iż wpisuje się ona fortunnie w metaforę okna Leone Battisty Albertiego, lansowaną przez wielu teoretyków kina, ale rozumianą na ogół w sposób dość uproszczony i jednostronny: jako wycinek rzeczywistości w ramie, ku której jest kierowane (jednocześnie przez nią strukturyzowane) spojrzenie patrzącego spoglądającego poza nią. Istotą tego „naturalnego wizjera” pozostaje wszak przede wszystkim *otwarte okno, przez które widać historię* ¹² – pisze Alberti, czyli kompozycja figuralna z akcją, wyimaginowaną wedle intencji *mise-en-scène* ¹³.

Atoli chodzi o przywilej widzenia w wydłużonej (poszerzonej) przestrzeni okna, a jego sednem pozostaje siatka odniesień ostensywnych, wymazujących różnicę między porządkiem widzenia a porządkiem rzeczy, to znaczy ukazujących porządek rzeczy w chwili, kiedy staje się on porządkiem widzenia. Ową ideę widzialności przez ramę okna dopełnia skutecznie po obydwu stronach – aktora i widza – estetyka „zdziwienia”: widzowie (wyglądający) są tu bowiem z zasady jednocześnie tymi, którzy defilują w filmowej ramie, a ekran staje się lustrem, w którym sami się przeglądają. Lekkie przesunięcie czasu recepcji wobec czasu inscenizacji niewiele tu zmienia, podobnie jak w telewizyjnym timeshifcie, nierujnującym przecież waloru transmisji na żywo. Mamy zatem do czynienia ze strategią wizualną, którą wypadłoby określić mianem obrazu jako efektu *wyglądania z okna w lustro*.

Nikt oczywiście nie robił tych filmów dla potomności: miały one niekwestionowany walor chwilowej atrakcji, nieledwie migawki, którą za chwilę zastąpi inna atrakcja. W tym sensie były to filmy z zasady przeznaczone do jednorazowego użytku, skazane niejako na recykling. To, że przetrwały do naszych czasów, pozostaje jednym z cudów historii kina. W Trewirze przełomu XIX i XX stulecia filmy lokalne były specjalnością rodziny Marzen, która w wynajętej sali w centrum miasta urządziła kino pod nazwą „Edison's Elektrisches Theater” ¹⁴. Do Kolonii, Berlina, Drezna, Hamburga, Monachium, Stuttgartu i Wrocławia zawitali natomiast wysłannicy Lumière'ów ¹⁵.

Spójrzmy więc na trzy filmy Petera Marzena i kilka krótkich filmów delegowanych do Niemiec operatorów Lumière'ów z lat 1896-1897. Wszystkie one są zresztą „widokami” (*vues, Ansichten*) w znaczeniu aktualności plenerowych sprzed okresu ustalenia się poetyki dokumentu (według Toma Gunninga nastąpiło to dopiero w czasie pierwszej wojny światowej ¹⁶) – pokazują wycinek miasta w związku z określonymi wydarzeniami: na przykład dwuminutowe *Wyjście z katedry w Trewirze* (*Dom Ausgang zu Trier*, 1904) rejestruje tłumy wiernych opusz-

czających świątynię po mszy świętej w letnie niedzielne południe; najnowszy, trzyminutowy *Korowód ukwieconych wozów* (*Blumenkorso*, 1914), pochodzący wprawdzie już z okresu, kiedy ustabilizowały się kina stałe, ale inscenizacyjnie i ideologicznie przynależny do wczesnej tradycji kina, pokazuje paradę zorganizowaną przez miejscowy klub cyklistów; wreszcie dwuminutowa *Jazda samochodem przez Trewir* (*Autofahrt durch Trier*, 1903) – typowy przykład tzw. *phantom rides*, tematyzujących w równej mierze co widok, także i sam akt widzenia – stanowi zapis przejazdu przez centrum Trewiru. Filmy Lumière’ów natomiast ukazują widoki miast niemieckich – od Hamburga po Stuttgart – w związku z różnymi zastaniami bądź prowokowanymi aranżacjami *mise-en-scène*.

Dwie kwestie rzucają się tu natychmiast w oczy.

Pierwsza dotyczy samego sposobu kształtowania rzeczywistości prefilmowej. Otóż zastanawiająco często inscenizowanie świata przed kamerą dokonuje się na oczach widzów w czasie rzeczywistym akcji przez samego twórcę filmu (w *Wyjściu z katedry...* będzie to na przykład podnoszona „na pokaz” przez samego Marzena dziewczynka), a kierunek ruchu wielu osób wskazuje na intencję, ponownego najczęściej, znalezienia się pod ostrzałem kamery. Postaci w jakimś niby-dublu wracają tam, skąd przyszły, jakby chciały się raz jeszcze przejrzeć w lustrze, a może i w obawie że aparat ich nie zarejestrował (znamy ten gest z przechodzenia obok witryn z włączonymi kamerami wideo). Może zresztą chodzi o coś innego: o dostosowywanie się do instrukcji reżyserskiej, aby powracać do punktu wyjścia – wszak filmy oglądano wówczas z reguły na zasadzie pętli, a więc kilka razy pod rząd (jak w kinetoskopie Edisona), i tę pętlę wypadało antycypować w cykliczności dramaturgii filmowej¹⁷. W drugim z filmów (*Korowód ukwieconych wozów*) zwraca uwagę dynamiczne, niemal aktorskie „oczyszczanie” pola przed spojrzeniem kamery albo raczej prawie policyjne zawiadywanie ruchem przed obiektywem kamery w takim stopniu, iż sama ta akcja staje się elementem inscenizacji. Otrzymujemy (zwłaszcza w drugim wypadku) coś na kształt dzisiejszego *making of...* – filmu z planu (bo wtedy były jeszcze ewidentne plany filmowe!), który jest samym filmem. Oczywiście ryzyko niechcianych elementów inscenizacji przed obiektywem nadal istniało, ale było (i jest nadal) niepominięciem minimalizowane przez to, że parady, defilady, pochody same w sobie są wydarzeniami o stosunkowo dużym stopniu spontaniczności, wymuszającymi określone sposoby pozycjonowania kamery; jednym słowem, oferują kompletny i gotowy na swój sposób plan filmowy¹⁸.

To, że decyzja filmowca z Trewiru – pokazać siebie jako (współ)twórcę *mise-en-scène* – nie była gestem jednoznacznie usankcjonowanym, a więc przez widzów spodziewanym (to znaczy elementem konwencji filmowej), ale posunięciem raczej żywiołowym, świadczy chociażby Lumière’owski film *Wyjście z katedry w Kolonii* (*Sortie de la cathédrale*), nakręcony przez operatora Charles’a Moissona, w którym niewidoczni w kadrze „odganiacze” (zapewne asystenci operatora) próbują zza kamery za pomocą lasek, którymi wymachują bez żenady przed aparatem, zapanować nad aranżacją *mise-en-scène*. Musimy bowiem pamiętać o tym, że inscenizacja podlegała wówczas ostrym restrykcjom „podwójnej ramy” filmów (taśma o długości 17 metrów, czyli 53 sekundy projekcji, oraz limitowana przestrzeń określona przez ustawienie statycznej kamery i brak montażu¹⁹), i to one określały bez reszty „wolę stylu” ich autorów.



Plac Zamkowy w Stuttgarcie, 1896



Stuttgart, 1896

Ilustracje za zgodą Association Frères Lumière (nr katalog. 237 i 238)



Jazda samochodem przez Trewir, 1903



Jazda samochodem przez Trewir, 1903

Ilustracje za zgodą prof. Martina Loiperdingera, autora dwupłytovej edycji DVD
zatytułowanej *Crazy Cinématographe – Europäisches Jahrmarktkino 1896-1916*
(Edition Filmmuseum 18, München 2007)

Ale jest jeszcze inny aspekt zagadnienia. Otóż ukazując rzeczywistość *mise-en-scène*, omawiane filmy czynią to w taki sposób, że same stają się niezbywalnym elementem tej rzeczywistości, w niej bowiem konstytuują się – jako filmy właśnie. Inaczej mówiąc, tematyzują procesy zachodzące w rzeczywistości pozafilmowej jako takie, które dokonują zmian w samym obrazie filmowym, utwierdzając nas w ten sposób w trybie lektury właściwym dla filmu niefikcyjnego. Tym samym ustanawiają relacje między obrazem rzeczywistości a rzeczywistością obrazu opartą na więzi egzystencjalnej (ale i etycznej zarazem)²⁰: „odgania-cze” powodują rzeczywisty stan rzeczy przed kolońską katedrą, interwencja Marzena w rzeczywistości sprawia, że ulica Trewiru staje się miejscem zawiadywanym przez filmowca-policjanta, a samochód pędzący przez miasto istotnie wywołuje określone reakcje mieszkańców na trasie przejazdu.

Druga sprawa – niezwykle interesująco pobrzmiewająca chociażby w *Wyjściu z katedry...* – to spektakl spojrzeń do kamery świadczący o braku tabuizacji spojrzenia, jakie zaczęło się ustalać po roku 1905, ale i o różnym stopniu oswojenia z kamerą czy też rozmaicie pojmowanej funkcji „aktora”. Niektórzy z bohaterów starają się zignorować aparat, większość jednak respektuje jego obecność i zdejmując kapelusz lub kłaniając się przed obiektywem, antropomorfizuje maszynę, choć zapewne także wyraża w ten sposób szacunek dla człowieka za kamerą. Ciekawie pod tym względem przedstawiają się filmy operatorów braci Lumière: *Parada przy zaciąganiu warty na Unter den Linden w Berlinie* (*Sous les tilleuls, Wachtparade unter den Linden in Berlin*) i *Plac Zamkowy w Stuttgarcie* (*Stuttgart Schlossplatz; Schloßplatz in Stuttgart*).

W *Paradzie przy zaciąganiu warty...* Moissona jakiś berliński elegancik impertynencko igrza z okiem kamery, niczym z własnym odbiciem w lustrze, prowokując ją swoimi wyzywającymi pozami; w końcu daje za wygraną i ze staraniem zainscenizowanym papierosem w ustach mija aparat, nieomal się o niego ocierając i nie bardzo wiedząc, co bardziej frapujące: parada wojskowa czy też kamera. Jeszcze dalej idącą interakcję z kamerą inscenizują w filmie nieznanego operatora *Plac Zamkowy w Stuttgarcie* dzieci: to zbliżając się, to oddalając od kamery, strojąc miny i przyjmując rozmaite pozy, traktują ją w istocie jak partnera w zabawie. Nigdzie jednak idea *otwartego okna, przez które widać historię*, nie wybrzmiewa pełniej niż w filmie *Stuttgart (Fontaine sur le Schlossplatz)*. Szybko bowiem orientujemy się, że ów spektakl ukłonów, pokłonów, powitań, słowem – parodiowanej uprzejmości – jest wyreżyserowany, a istotą *mise-en-scène* pozostaje owa *kompozycja figuralna z akcją* wyimaginowaną wedle intencji *mise-en-scène*, tak iż nietrudno nawet dociec komend operatora na planie.

Podobnie będzie i na trasie przejazdu samochodu przez Trewir, gdzie grupki gapiów oczekujące na automobil wydają się wyraźnie wyreżyserowane, karnie wyczekując auta w wyznaczonych miejscach, a kiedy się ono już ukaże, podobnie jak wierni przed kościołem zdejmują czapki (kapelusze) z głów. Trasa automobilu pokrywa się w dużej mierze z trasą linii tramwajowych – tak jakby w *geście kamery*²¹ samochód przez chwilę stawał się dreżyną – ostro wytyczających perspektywę centralną filmowanej przestrzeni (niczym studium Albertiego przeniesione na ruchomy obraz). Różnica w przypadku *Jazdy samochodem przez Trewir* polega na tym, że jest to (mobilne) okno przedniej szyby automobilu jako wehikułu oka kamery filmowej, swego rodzaju okno-ekran (choć okno wyobrażone, bo mamy do czynienia z ka-

brioletem), przyjmujące na siebie obraz będący efektem prędkości pojazdu. Twórca nauki o prędkości zwanej dromologią (od *dromos* – bieżnia, tor wyścigowy i *logos* – słowo) Paul Virilio nazwałby go *dromoskopicznym symulakrem*²², bo w tej sytuacji między *medium audiowizualnym a dromowizualnym automobilem nie ma już żadnej różnicy, oba przecież wskutek swoich właściwości, jako maszyny prędkości, produkujące prędkość, wpływają na zapośredniczanie i przenikają się wzajem (...)*²³. Widać to zwłaszcza we fragmencie ukazującym przechodniów umykających przed nadjeżdżającym autem z wycelowaną w nich kamerą (niczym pod strzałem snajperów). Trudno więc nie przyznać racji Viriliu, kiedy w samochodzie dostrzega *broń prędkości, a w sztuce deski rozdzielczej – zapoznaną formę gry wojennej*²⁴, zastępującą mężczyźnie polowanie lub pojedynek.

Mamy tu zatem do czynienia z dromologicznym porządkiem widzenia, sankcjonującym przyglądanie się defiladzie obiektów i ludzi za wyobrażonym oknem samochodu jako efekt prędkości – nowy naonczas i bardzo skuteczny „dromowizualny” dyspozytyw kina, który wyłonił z czasem jazdy kamery. Być może zresztą jedno i drugie zostało wyreżyserowane (choćby po to, aby zdynamizować kompozycję wewnątrzkadrową), jak świadczy o tym aktywność Marzena w innych filmach. Wiadomo przecież, że także wczesne dokumenty zaświadczały w całej pełni ideologię inscenizowania „fikcji rzeczywistego”, co w przekonaniu Briana Winstona na przykład miałyby je lokować bliżej idei telewizji (niezwykle żywotnej w XIX wieku) niż kinematografu²⁵. I nic nie stoi na przeszkodzie, by powyższą hipotezę odnieść także do tego przykładu.

Za każdym razem – zarówno w wypadku filmów lokalnych z Trewiru, jak i Lumière’owskich widoków miejskich (tym się różniących od tych pierwszych, iż przeznaczone były zapewne nie tylko dla miejscowej publiczności) – chodzi nieodmiennie o ewidentny efekt zdarzeniowy (performatyw), bo w samym „występie”, w prowokowaniu widza sposobem zachowania, w animowaniu kamery oraz igraniu człowiekiem za nią, a nie w opowiadaniu tkwi sens przedstawienia; tak jak wyglądanie z okna wywołuje określony efekt sprawczy po stronie tych, których się wygląda²⁶. Tutaj różnica między niefikcjonalnymi filmami-widokami a fikcjonalnymi filmami-numerami (filmami-scenami) zaciera się, bo zarówno jednym, jak i drugim nieobcy jest *implicitny wojeryzm* ludzi za i przed kamerą; bo jedno i drugie pełnią funkcję *mimesis przyglądania się*, opartą na *inscenizowaniu spojrzenia*²⁷.

Świadomość obrazowości ekranowej zdradza tu dwie podstawowe cechy: z jednej strony jest to owa wymiennność pomiędzy porządkiem widzenia a porządkiem rzeczy, prowadząca do tego, że obraz zostaje nieomal utożsamiony z *mise-en-scène*, a więc jego zawartością jest performatywna funkcja inscenizacji. W konsekwencji brak imaginacyjnej przestrzeni pozakadrowej, która mogłaby przejąć niewidzialne otoczenie obrazu (nie ma: poza kadrem, jest: poza ekranem), stąd na przykład owo nachalne pokazywanie się i wystawianie na pokaz innych w ramie ekranu, bo dalej nie ma już nic. Obraz zostaje wpisany w efekt okna, przez które obserwuje się akcję za nim, tak jednak, że same rzeczy i porządek ich widzenia są wymienne, nie istnieje bowiem między nimi dynamiczny interfejs kinematograficzny. Inaczej mówiąc, porządek widzenia jest zdany na dyspozytyw inscenizacji i ten dyspozytyw podlega w filmie duplikacji. A kino ów *krytyczny dystans*²⁸ jeszcze tylko sankcjonuje.

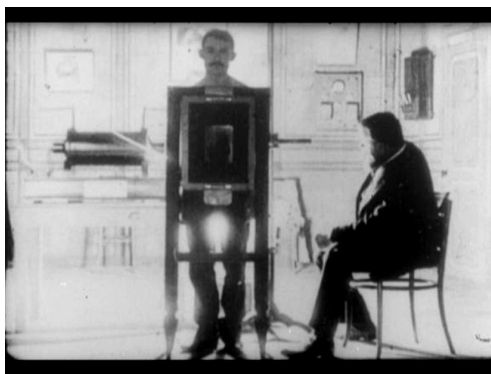
Jest jednak taki gatunek wczesnego kina, który problematyczność tej dycho-

wiem nie jest tu już efektem wy-głądania, ani przy-głądania się, ale pod-głądania (procesów fizyko-chemicznych), i to za pomocą innej maszyny widzenia niż sam aparat kinematograficzny, dla której ten ostatni pozostaje medium reprodukcji. Inaczej mówiąc, władcą spojrzenia jest tu ta pierwsza maszyna, która nie tylko patrzy, lecz dzięki specyficznym promieniom świetlnym prze-świetla, umożliwiając wgląd w to, co dla oka kinematografu pozostaje niewidzialne (dziś w takim wypadku mówimy o wizualizacji). A sama kamera filmowa wszystko to jedynie rejestruje. Chodzi o filmy rentgenowskie (i w jakimś sensie naukowe w ogóle) – o *mise-en-images* z natury – które stanowiły niezwykle oczekiwane „numery” programu wczesnego kina. W drugiej połowie ostatniej dekady XIX wieku to właśnie *aparat rentgenowski* (*notabene* *równieżnik 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 wnętrzności”*²⁹. Twierdzi się nawet, że około roku 1898 kinematograf przegrał batalię o popularność z promieniami X. Trudno się zatem dziwić popularności filmów odsłaniających tabu niewidzialnego, a z pewnością wypada w nich dostrzegać jedno ze świadectw osławiania napięcia wynikającego z sąsiedztwa widzialnego i niewidzialnego.

Jeżeli spojrzeć na jednonumutowy film z końca pierwszej dekady XX wieku szkockiego lekarza Johna Macintyre’a³⁰ – pioniera kina wyzwalającego rzeczywistość „z wnętrza” – zatytułowany *Gabinet rentgenowski doktora Macintyre’a* (*Dr. Macintyre’s X-Ray Cabinet*, 1909), zasada ta stanie się jasna. Film ukazuje dyspozytyw aparatu rentgenowskiego wraz z powstającym zdjęciem rentgenowskim – prześwietlenie, powiedzielibyśmy, „na żywo”, w czasie rzeczywistym inscenizacji³¹. Tutaj obraz kinematograficzny demonstrowa obraz rentgenowski na zasadzie temporalnej i przestrzennej *mise-en-abyme*: obrazu (jednego medium) w obrazie (drugiego medium). Zasadę tę wymownie podkreśla zresztą „naturalne”, wielostopniowe uramowanie jednego obrazu w drugim, dane dzięki konstrukcji ekranu aparatu.

W zrealizowanym trzynastu lat wcześniej w Szpitalu Królewskim w Glasgow (ale zaprezentowanym najpierw przed audytorium Glasgow Philosophical Society w kwietniu 1897 roku) półtoraminutowym filmie *Film rentgenowski doktora Macintyre’a* (*Dr. Macintyre’s X-Ray Film*, 1896) – pierwszym filmie rentgenowskim w historii kina w ogóle – staw kolanowy żaby w ruchu, tętniące serce i ruchy żołądka po spożyciu bizmutu (zwłaszcza te ostatnie) także zostały skomponowane jako jeden obraz (rentgenowski) w ramach innego obrazu (kinematograficznego), „sformatowane” na zasadzie *mise-en-abyme*.

Czyżby zatem szkockiemu lekarzowi i jemu podobnym towarzyszyła już wtedy świadomość obrazu rentgenowskiego także jako metakina – *mise-en-scène* z ludzkiego organizmu – co z mniejszym lub większym powodzeniem wykorzystywali w fabule (jedynie) swoich filmów twórcy tacy jak James Whale w *Niewidzialnym człowieku* (*The Invisible Man*, USA 1933), Roger Corman w filmie *X – człowiek, który widział więcej* (*X – The Man with X-Ray Eyes*, USA 1963) czy Paul Verhoeven w *Pamięci absolutnej* (*Total Recall*, USA 1990)? Bo z pewnością tak było w wypadku Georges’a Mélièsa, który właśnie w roku 1897 zrealizował jednonumutowy film *Les Rayons Roentgen* (*Promienie Rentgena*) albo Alberta Smitha, autora filmu *The X-Ray Friend* (*Przyjaciel z promieniami X*) z tego



Gabinet rentgenowski doktora Macintyre'a, 1909



Film rentgenowski doktora Macintyre'a, 1896

Ilustracje za zgodą prof. Martina Loiperdingera, autora dwupłytovej edycji DVD zatytułowanej *Crazy Cinématographe – Europäisches Jahrmarttkino 1896-1916* (Edition Filmmuseum 18, München 2007)

samego roku, o którym twierdzi się, iż *jako pierwszy dokonał narracyjnego połączenia nowej techniki rentgenowskiej z erotycznym i wojerystycznym pożądaniem między procedurami lekarskimi a męskim spojrzeniem badacza*³². Wszak Macintyre musiał sobie zdawać sprawę z przyjemności wzrokowej płynącej z kina promieni X, skoro nieomal jednocześnie z pokazami „naukowymi” wyświetlał swoje filmy podczas wieczorku dla pań w siedzibie londyńskiej Royal Society!³³

Kino z „wnętrza” powstawało przecież w orbicie kinematografu i było pokazywane na jarmarkach obok innych cudów świata natury jako element filmowych atrakcji. Ale też pozostawało ono jedynie inną formą nieodrodzonego kinu w ogóle *antropologicznego materializmu*³⁴. Niezależnie bowiem od tego, czy wyglądało ono ciała w akcji, przyglądało się jego widzialnej, zewnętrznej powłoce albo podglądało jego niewidzialne, tabuizowane wskutek niedostępności gołym okiem wnętrze – za każdym razem mierzyło się z materią, kiedy ta miała stać się obrazem w ruchu, konserwującym czas i pamięć.

Minie prawie sto lat, zanim Peter Greenaway i Tom Phillips uczynią z nowej technologii niewidzialnego – ultrasonografii serca – *mise-en-pages* swojego filmu *TV Dante – Pieśni 1–8* (*A TV Dante – Cantos 1–8*, Wielka Brytania, 1988).

ANDRZEJ GWÓŹDŹ

- ¹ Projekt „ogólnej wizualistyki” Klausa Sachsachombacha wychodzi wszak z błędnej tezy, zakładającej wspólną „ramę teoretyczną” dla nauki o filmie i nauki o obrazach jako bliskich naturalnemu postrzeganiu, wynosząc ją do rangi zasady „obrazowej teorii filmu” (zob. K. Sachs-Hombach: *Elemente einer philosophischen Bildtheorie des Films*, w: Th. Koebner, Th. Meder in Verbindung mit F. Liptay (red.): *Bildtheorie und Film*, Stuttgart 2006, s. 158-165).
- ² Zob. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London 1995, s. 13.
- ³ Zob. K. Prümm, *Von der Mise en scène zur Mise en images. Plädoyer für einen Perspektivenwechsel der Filmtheorie und Filmanalyse*, w: Th. Koebner, Th. Meder in Verbindung mit F. Liptay (red.), dz. cyt., s. 34.
- ⁴ Patrz P. Bonitzer, *Powierzchnia wideo*, tłum. I. Ostaszewska, w: A. Gwóźdź (red.): *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*, Kraków 1997, s. 309-312; por. także K. Chmielecki, *Estetyka mise-en-scène kontra estetyka mise-en-page albo o dwóch estetykach obrazu elektronicznego*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 16-30.
- ⁵ H. Häfker, *Kino und Kunst*, München 1913, s. 49.
- ⁶ K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza oraz Pomniejsze pisma filmowe*, w: tamże: *Pisma*, red. A. Lam, Kraków 1982, s. 40.
- ⁷ Jarmarczności kina nie należy jednak utożsamiać z obskurną budą bądź namiotem ustawionym na placu podczas święta kościelnego, narodowego czy lokalnego festynu, bo kina wędrowne imponowały niejednokrotnie obliczem teatru świetlnego, same w sobie będąc czymś w rodzaju kina w naturze – prawdziwymi iluminowanymi pałacami (por. C. Müller, *Frühe deutsche Kinematographie: Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, Weimar 1994).
- ⁸ Por. J. Garncarz, *Film im Variété*, w: U. Jung, M. Loiperdinger (red.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 1: *Kaisereich 1895-1918*, Stuttgart 2005, s. 75-79.
- ⁹ Por. J. Garncarz, *Vom Variété zum Kino. Ein Plädoyer für ein erweitertes Konzept der Intermedialität*, w: J. Helbig (red.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin 1998, s. 250-251.
- ¹⁰ Ch. Musser, *Toward A History of Screen Practice*, „Quarterly Review of Film Studies” 1984, nr 1, s. 59-69.
- ¹¹ Por. zwłaszcza M. Loiperdinger, *Akzente des Lokalen im frühen Kino am Beispiel Trier*, w: C. Müller, H. Segeberg (red.), *Kinoöffentlichkeit (1895-1920). Entstehung – Etablierung – Differenzierung. Cinema’s Public Sphere (1895-1920): Emergence, Settlement, Differentiation*, Marburg 2008, s. 236-246.
- ¹² L. B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, opr. M. Rzepińska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, s. 19.
- ¹³ Zob. *Wstęp*, w: tamże, s. XLV nn.
- ¹⁴ Zob. B. Braun, *Lokalaufnahmen der Familie Marzen in Trier*, w: U. Jung, M. Loiperdinger (red.): *Geschichte des dokumentarischen Films...* s. 197-203. Filmy te zostały udostępnione na płycie DVD zatytułowanej *Crazy Cinématographie – Europäisches Jahrmärktkino 1895-1916*, Edition Filmmuseum, 18 München 2007.
- ¹⁵ Zob. M. Loiperdinger, *Der Naturalismus der „lebenden Photographien”. Bildhafte Natürlichkeit als Faszinosum*, w: tamże, s. 51-54 oraz tegoż: *Film & Schokolade. Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern*, Frankfurt/M. 1999 (do książki dołączono kasetę VHS zatytułowaną *Lumière-Filme aus Deutschland, 1896-1897*).
- ¹⁶ Patrz T. Gunning, *Vor dem Dokumentarfilm. Frühe „non-fiction” – Filme und die Ästhetik der „Ansicht”*, „KINtop” 1995, nr 4, s. 111-121.
- ¹⁷ Por. Th. Elsaesser, *Realität zeigen: Der frühe Film im Zeichen Lumierès*, w: U. von Keitz, K. Hoffmann (red.), *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. „Fiction Film” und „Non Fiction Film” zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*, Marburg 2001, s. 40.
- ¹⁸ Por. M. Loiperdinger, *„La vie prise sur le vif”. Akzente des Zufälligen in Städtebildern des Cinématographie Lumière*, w: Th. Koeb-

- ner, Th. Meder in Verbindung mit F. Liptay (red.), *Bildtheorie und Film...* s. 381-392, s. 384.
- ¹⁹ Th. Elsaesser, *Realität zeigen...* dz. cyt., s. 381.
- ²⁰ Por. V. Sobchack, *Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation and Documentary*, „Quarterly Review of Film Studies” 1984, nr 4, s. 283-300.
- ²¹ K. Prümm, *Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit. Umrisse einer fotografischen Filmanalyse*, w: K. Prümm, S. Bierhoff, M. Körnich (red.), *Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen*, Marburg 2000, s. 33.
- ²² P. Virilio, *La dromoscopie*, w: tegoż, *L'horizon negatif*, Paris 1984, s. 145.
- ²³ Tamże, s. 160.
- ²⁴ Tamże, s. 145-146, 152-153.
- ²⁵ Zob. B. Winston, *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, London 1995.
- ²⁶ Zgodnie z tezą Gunninga wczesne „kino atrakcji” (jarmarków i *variétés*) lokowało się na przeciwnym biegunie „kina narracyjnej integracji” (stałych lokali kinowych) w takim stopniu, w jakim performatywność zostaje przeciwstawiona temu, co psychologiczne (zob. T. Gunning: *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, „Wide Angle” 1986, nr 3/4, s. 63-70).
- ²⁷ Zob. T. Gunning, dz. cyt., s. 114 nn.
- ²⁸ P. Virilio, dz. cyt., s. 151.
- ²⁹ J. Cywjan, *Rentgen, chirurgia, mikroskop w se-miotyce wczesnego kina (Próba postawienia zagadnienia)*, tłum. B. Żyłko, w: T. Szczepański, B. Żyłko (wybór, wstęp i opr.): *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, Gdańsk 2001, s. 216 (wewnętrzny cytat pochodzi z Ż. Sadul [G. Sadoul], *Wsieobszczaja istorija kino*, t. 1, Moskwa 1958, s. 18); patrz też L. Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis 1995, zwłaszcza rozdział piąty, zatytułowany *Decomposing the Body: X Rays and the Cinema*, s. 107-142.
- ³⁰ Por. tamże, s. 20 nn.
- ³¹ Efekt prześwietlenia został tu osiągnięty za pomocą szeregowania kolejnych zdjęć rentgenowskich.
- ³² R. Reichert, *Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens*, Bielefeld 2007, s. 180.
- ³³ Por. tamże, s. 179.
- ³⁴ Por. D. Kloock, *Selbstvergewisserung und De-realisierung – Thesen im Kontext von Medien-, Film- und Bildtheorien*, w: B. Röwekamp, A. Pohl, M. Steinle, M. Wierth-Heining (red.): *Medien/Interferenzen. Dokumentation des 16. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums Philipps-Universität Marburg, März 2003*, Marburg 2003, s. 104-110.