

W mgnieniu migawki

Nowe życie trików Eadwearda Muybridge'a

NATALIA GRUENPETER

Siostra mojej matki miała czterech synów, jeden był ekscentrycznym chłopcem, psotnikiem, który nieustannie robił i mówił coś niezwykłego, wymyślał nową zabawkę albo nowy trik – w ten sposób Maybanke Susannah Anderson wspominała swojego kuzyna Eadwearda Muybridge'a¹. Nazwisko brytyjskiego wynalazcy, eksperymentatora i fotografa należy do najczęściej przywoływanych w dyskusjach o początkach kina, a jego studia nad ruchem bywają ujmowane jako jeden z najważniejszych kroków w stronę „ożywienia” fotografii.

W szerszej perspektywie Muybridge wydaje się uosobieniem XIX-wiecznego ducha wynalazczości objawiającego się w śmiałym lub wręcz zuchwałym dążeniu do przesuwania granic ludzkich możliwości. Brytyjczyka interesowała przede wszystkim granica widzialności przekraczana dzięki fotografii. Pragnienie pokazania tego, co zwykle jest ukryte przed ludzkim wzrokiem, znalazło wyraz niemal na każdym obszarze jego działalności: od zdjęć krajobrazowych wykonanych z najlepszych możliwych punktów widzenia, przez innowacyjne fotografie galopujących koni, aż do ambitnego studium ruchu zwierząt oraz ludzi – mężczyzn, kobiet i dzieci, sportowców i niepełnosprawnych, nagich, półnagich i odzianych, wykonujących codzienne i niecodzienne czynności.

Najbardziej znanym i inspirującym obszarem działalności Muybridge'a pozostają studia nad ruchem, prowadzone początkowo pod auspicjami Lelanda Stanforda w Palo Alto (współpraca trwała od 1872 do 1882 r.), a następnie na Uniwersytecie Pensylwanii w Filadelfii (od 1883 do 1887 r.). Ambicje naukowe Brytyjczyka oddalały jego działalność od ludycznej formuły fotografii trikowej, która najczęściej skupiała się na „wywoływaniu” duchów, multiplikowaniu postaci oraz prezentowaniu „ściętych głów”². Wydaje się, że dorobek Muybridge'a potwierdza ten dystans. Obszerny katalog *Helios. Eadweard Muybridge in a Time of Change* (2000), wydany z okazji pierwszej retrospektywnej wystawy poświęconej wszystkim aspektom jego twórczości, zawiera zaledwie jedno zdjęcie, które można w pełni wpisać w nurt fotografii trikowej. Chodzi o obraz z albumu Kate i Roberta Johnsonów wykonany w 1880 r. w ramach zlecenia, jakie Muybridge otrzymał od zaprzyjaźnionego małżeństwa³. Zdjęcie przedstawia leżącą na szezlongu kobietę, obok której stoi półprzezroczysta, widmowa postać męża przypominająca ducha. Wydaje się, że małżonkowie przynależą do dwóch różnych porządków ontologicznych, co jest rezultatem prostych zabiegów technicznych: podwójnej ekspozycji i manipulacji czasem naświetlania. Obraz z prywatnego albumu Johnsonów wpisuje się zatem w krąg fotografii spirytystycznej, która u swego zarania była efektem przypadku, a następnie stała się świadomie wykorzystywaną techniką służącą bądź rozrywce, bądź – zgodnie z przekonaniem spirytystów – wizualnej komunikacji

z duchami⁴. Dowcipny dodatek do rodzinnego albumu, w którym znajdowały się fotografie posiadłości Johnsonów oraz konwencjonalne portrety ich córki, można potraktować jako niezobowiązujący flirt z popularnym i rekreacyjnym nurtem fotografii albo jako dowód na to, że Muybridge osiągnął biegłość warsztatową na każdym jej obszarze.

Eadweard Muybridge nie brał zatem udziału w opisanym przez Clementa Chéroux *wielkiej wymianie trików*, która odbywała się między sztuką iluzji, fotografią oraz – od 1895 r. – filmem⁵. Co więcej, Brytyjczyk zademonstrował całkowitą obojętność na iluzjonistyczne sztuczki, nie włączając do studiów ani jednego przykładu ruchu prestidigitatora. W *Animal Locomotion* (1887), albumie wieńczącym badania prowadzone na Uniwersytecie Pensylwanii, znalazły się wprawdzie tablice pokazujące w zbliżeniu ruchy rąk, w warstwie wizualnej nasuwające na myśl kuglarstwo (w angielskim wyrażeniu *sleight of hand* jeszcze silniej kojarzone ze zręcznością ręki), ale Muybridge skupił się w nich na prostych czynnościach, na przykład na wytyczaniu okręgu czy podnoszeniu piłki. Zabrakło ruchu sprawiającego, że trzymana w ręku piłka znikała.

Do tej sfery sięgnął nieco później francuski psycholog Alfred Binet, który przy pomocy Georges'a Demeny'ego sfotografował paryskich magików, łącząc chronofotograficzne studia nad ruchem ze sztuką iluzjonistyczną⁶. Aby dokładnie przyjrzeć się poszczególnym trikom, Demeny wykorzystał metodę Muybridge'a polegającą na zapisie kolejnych faz ruchu na osobnych fotografiach. „Rozbijając” ruch, Binet z pomocą Demeny'ego chciał „rozbić” także magiczną sztuczkę. Wykonana w zwolnionym tempie, sfotografowana, rozłożona na czynniki pierwsze, przestawała działać, co korespondowało z tezą Bineta, że sztuka prestidigitatorska opiera się na psychologii.

Wypracowana przez Eadwearda Muybridge'a technika stała zatem w opozycji do trików iluzjonistycznych, a nawet mogła okazać się narzędziem demystyfikacji wspomagającym oko badaczy w dążeniu do odkrycia tajemnicy sztuczek. Mimo to dzieło Brytyjczyka dało początek spektakularnym efektom, które wciąż napędzają wizualną wyobraźnię fotografów, filmowców i iluzjonistów. Co więcej, Muybridge skrzętnie ukrywał ten aspekt swojej twórczości, korzystając – być może nawet w sposób nie do końca uświadomiony – z technik wypracowanych przez iluzjonistów.

Eadweard Muybridge, trickster

Jednym z fundamentów sztuki iluzjonistycznej jest umiejętność odwracania uwagi widza od właściwej sztuczki. Dodatkowy ruch ręki, wyrazisty gest, słowo, a nawet sama obecność pomocnika tworzą sytuację nadmiaru bodźców utrudniających rozpoznanie istoty triku. Iluzjonista musi skoncentrować uwagę widzów na sobie, a następnie skierować ją poza obszar działania kluczowego dla triku. Muybridge z powodzeniem stosował tę regułę tam, gdzie zawodziła go technika. *Animal Locomotion* pełne jest zdjęć wyłamujących się z ogólnej zasady polegającej na fotografowaniu poruszających się postaci w dwunastu następujących po sobie momentach, często z trzech różnych punktów widzenia. Nieoczekiwanym odstępstwem od tej metody wnikliwie przyjrzała się Marta Braun, zauważając na przykład luki w poszczególnych fazach ruchu lub nawet brak ruchu: *Te niespójno-*

ści są niewidoczne, ponieważ obrazy zostają umieszczone w sekwencjach, a sekwencja dyktuje logiczną relację między jej częściami, w przypadku Muybridge'a tworząc sugestię ruchu nawet tam, gdzie go nie ma⁷. Fotograf, niczym wytrawny prestidigitator, odwraca uwagę od odstępstw i niepowodzeń, kierując ją na to, co powtarzalne, regularne i podporządkowane w deklarowanej przez niego naukowej formule studiów nad ruchem.

Można zaryzykować tezę, że ta mistrzowska sztuczka, choć pierwotnie miała sankcjonować działalność Muybridge'a przede wszystkim w oczach uniwersyteckich zwierzchników, przez wiele dekad wpływała na recepcję jego twórczości. Badacze skupiali się bowiem na fotograficznym zapisie ruchu, ignorując błędy i nieciągłości, które można potraktować jako symptomatyczne bądź dla ducha epoki, bądź dla osobistych obsesji brytyjskiego eksperymentatora. Autorzy pierwszych monograficznych opracowań poświęconych Muybridge'owi tytułowali go ojcem i wynalazcą ruchomych obrazów, kładąc akcent właśnie na ciągłość⁸. Prześlankami do rozpatrywania jego eksperymentów przede wszystkim w kontekście wyłaniającego się kina były zarówno podobieństwa między seryjnymi fotografiami a taśmą filmową, jak i podejmowane przez Muybridge'a próby wprowadzenia obrazów w ruch w zoopraksiskopie.

Współczesna fala zainteresowania Muybridgem, zapoczątkowana dwie dekady temu i manifestująca się na wielu polach – w sztuce, muzealnictwie, teatrze, tańcu, reklamie, fotografii i filmie – wykracza jednak poza zarysowane wyżej ramy. Formuła „ojca ruchomych obrazów” ustąpiła zaproponowanej przez Toma Gunninga formule *kogoś w rodzaju szalonego wujka*⁹. Propozycja badacza, współbrzmiąca z założeniami Nowej Historii Filmu, zmierzała do umieszczenia twórczości Brytyjczyka nie w ciągu rozwojowym, który doprowadził do wyłonienia się kina, ale w szerszym układzie rozmaitych zjawisk, jako *punkt licznych przecięć pomiędzy fotografią, nauką, sztuką i nowymi formami masowej rozrywki*¹⁰. Choć film utracił tutaj centralną pozycję, wiele wskazuje na to, że impuls nakazujący przyjrzeć się Muybridge'owi na nowo przywędrował między innymi z kina. Taki wniosek można wysnuć choćby na podstawie tytułu wystawy *Muybridge Revolutions* (2011), który wprost odsyła do filmu *Matrix Rewolucje* (*The Matrix Revolutions*, 2003), ostatniej części popularnej trylogii wówczas jeszcze braci Wachowskich. To nawiązanie do głębokiego pokrewieństwa między studiami Muybridge'a a zastosowaną w *Matrix* techniką *bullet time*, która nie tylko wyznaczyła nowe standardy spektakularnych efektów w kinie głównego nurtu, ale także – jak się okaże – stała się źródłem inspiracji dla współczesnych iluzjonistów.

Sarah Gordon rozróżnia trzy typy lektury, w których uwaga odbiorcy, odwrócona od studiów nad ruchem, przyjmuje inne formy: wizualnej fascynacji spektakularnością ciał zawieszonych w czasie, kontemplacji klasycznych obrazów ciała bądź zainteresowania przedstawieniami o cechach groteski¹¹. Najczęściej eksplorowanym wątkiem twórczości Muybridge'a jest pierwszy z wymienionych aspektów, co odsłania trikowy potencjał jego studiów nad ruchem.

Wnikliwe badania Marty Braun pokazują, że ten prąd nie powinien być traktowany jako margines twórczości Muybridge'a. Najwcześniejsze fotografie wykonane na Uniwersytecie Pensylwanii wcale nie rejestrowały bowiem kolejnych faz ruchu, ale jeden moment uchwycony aparatami umieszczonymi w półokręgu okalającym fotografowaną postać i uruchomionymi w tej samej chwili. Co więcej,

Muybridge stosował tę technikę już wcześniej, podczas studiów prowadzonych pod patronatem Lelanda Stanforda. *Użycie kamer w ten sposób wytwarzało pojedynczy, zamrożony gest widziany z sześciu różnych punktów widzenia, a nie sekwencję ruchu* – pisze Braun i dodaje, że niektórymi sekwencjami rządzi zasada estetyczna, a nie deklarowany przez badacza cel naukowy¹². Jedno ze zdjęć wykonanych w ten sposób przedstawia kobietę wylewającą wodę z wiadra, inne – mężczyznę wykonującego salto i znajdującego się w powietrzu. Co ciekawe, te dwa motywy korespondują z najwcześniejszymi zdjęciami migawkowymi braci Lumière z 1888 r. Na jednym z nich Auguste Lumière został uchwycony w powietrzu, w chwili przeskakiwania nad krzesłem, na drugim – w momencie wylewania wody z wiadra. W obydwu sytuacjach fotografia migawkowa kreowała niecodzienny, zaskakujący obraz świata, niedostępny w codziennej percepcji.

Rozkosze lewitacji

Trik z zawieszeniem ciała w powietrzu stał się popularny w rekreacyjnym nurcie fotografii, prężnie rozwijającym się pod koniec XIX oraz na początku XX w. Był nieustannie doskonalony zarówno od strony technicznej, związanej z coraz krótszym czasem naświetlania, jak i w wymiarze fizycznym, który wymagał od fotografowanej osoby sprawności i koordynacji ruchów. Odpowiednie ułożenie ciała w kulminacyjnym momencie podskoku mogło spotęgować efekt swobodnej lewitacji, która nie przypomina kolejnej fazy dynamicznego ruchu. Wyraźną różnicę między tymi dwoma przedstawieniami można zauważyć, porównując fotografie wykonane pod koniec lat 80. XIX w. – wspomniane już zdjęcie Auguste’a Lumière’a przeskakującego nad krzesłem oraz amatorską fotografię chłopca, który w podskoku niemal zdołał wykonać siad japoński¹³. Wprawdzie lekkie rozmycie jednej stopy zdradza ruch, ale techniczna doskonałość obrazu, ostrość całej postaci, łagodny uśmiech na twarzy chłopca oraz wpisany w jego pozę bezruch tworzą efekt swobodnego unoszenia się nad powierzchnią ziemi.

Co ciekawe, lewitacja w najbardziej spektakularnej odsłonie weszła do repertuaru magików później niż do praktyk fotograficznych, bo dopiero na przełomie XIX i XX w. Iluzjoniści osiągnęli wcześniej efekt latania bądź unoszenia się przedmiotów¹⁴, ale nie wypracowali techniki pozwalającej w sugestywny sposób „zawiesić” w powietrzu człowieka. Istniała sztuczka z podporą w postaci laski czy miotły, znana w Europie już w latach 30. XIX w. i po dziś wykorzystywana przez artystów ulicznych¹⁵. W rozbudowanej formule dekadę później wykonywał ją między innymi Jean Eugène Robert-Houdin uważany za ojca nowożytnej magii. To jego wersję lewitacji prezentuje Georges Méliès – bohater filmu *Hugo i jego wynalazek* (Hugo, 2011) Martina Scorsesego, kiedy wspomina okres pracy w Teatrze Robert-Houdin. Nowością było jednak „lewitowanie” bez widocznej podpory, najczęściej połączone z przesunięciem obręczy przez całą długość ciała na dowód, że nie jest ono zawieszane na niewidocznych linkach. Taki trik opracował John Nevil Maskelyne, brytyjski zegarmistrz, magik i wynalazca, któremu przypisuje się zrewolucjonizowanie tej spektakularnej sztuczki. *Sekret lewitacji Maskelyne’a, w Ameryce znanej jako lewitacja Kellara, jest najbliższą Świętemu Graalowi rzeczą, jaka kiedykolwiek była w posiadaniu magików* – pisze Jim Steinmeyer i dodaje: *To technologia przemieniona w poezję*¹⁶.



Hugo i jego wynalazek, reż. Martin Scorsese (2011)

Maskelyne zaprezentował nową wersję lewitacji na przełomie XIX i XX w., czyli co najmniej dekadę później niż pierwsze fotografie ciał unoszących się w powietrzu ¹⁷. Brytyjczyk organizował wraz ze swoim współnikiem magiczne spektakle pod szyldem „Maskelyne & Cooke” i prezentował je w Egyptian Hall w Londynie od 1873 do 1904 r. Warto odnotować, że jednym z gości londyńskiego domu magii był Georges Méliès, który w Wielkiej Brytanii poszukiwał inspiracji dla swoich pokazów w Teatrze Robert-Houdin ¹⁸. W pierwszych dekadach XX w. lewitacja stała się jednym z najważniejszych punktów w magicznych programach, które konkurowały o uwagę publiczności z innymi rozrywkami, między innymi z kinem. Co ciekawe, w tym samym czasie wciąż rozwijała się amatorska fotografia celebrująca moment „zawieszenia”, kreatywnie i dowcipnie wykorzystywany również przez Jacques’a-Henri’ego Lartigue’a, w którym Tom Gunning dostrzegał uosobienie figury psotnego chłopca z aparatem ¹⁹.

Sztuczka Maskelyne’a opierała się na skomplikowanej maszynierii, którą można było wykorzystać jedynie na scenie. Jednak trik z lewitacją ma także swoją prostszą wersję z podparciem, którą wciąż możemy oglądać na ulicach miast odwiedzanych przez turystów. Artysta, mając tylko jeden punkt podparcia (na przykład trzymaną w ręce laskę bądź inny rekwizyt korespondujący z jego kostiumem), zdaje się unosić nad powierzchnią ziemi, choć w istocie opiera się na wygiętej, ukrytej pod ubraniami konstrukcji. Jak już sygnalizowałam, wieści o lewitujących magikach rozpowszechniły się w Europie w latach 30. XIX w., a przywędrowały prawdopodobnie z Indii. Przypisywana braminom zdolność lewitacji jest ściśle powiązana z hinduistyczną filozofią i drogą duchowego rozwoju, choć w kontekście pokazów magicznych i popularnych XIX-wiecznych rozrywek stała się jeszcze jednym elementem stereotypowej „magii Wschodu”. Kwestia wpisania lewitacji w pewną narracyjną ramę jest jednak interesująca, ponieważ zachęca do spojrzenia na popularne pokazy magii w powiązaniu z szeroko rozumianym tłem historyczno-kulturowym. Publikowane w prasie relacje z dalekich podróży, kolonialne wyobrażenia o dalekowschodnich krajach oraz odkrycia naukowe pobudzały wyobraźnię ludzi XIX w., dostarczając magikom nowych, atrakcyjnych tematów, wokół których można było osnuć sztukę.

Co ciekawe, najnowsze odsłony prostego triku z lewitacją również zdradzają pewne rysy wyobraźni kształtowanej współcześnie – jak się okazuje – przede wszystkim przez kino. Nowa sztuczka, powszechnie znana już jako *Matrix Levitation*, polega na nienaturalnym, przeczącym zasadom grawitacji wygięciu całego ciała do tyłu, często z podniesieniem jednej nogi do góry. Wygięcie natychmiast nasuwa na myśl akrobacje w scenach walki czy unikania pocisków, które należą do najbardziej spektakularnych efektów w *Matriksie* (*Matrix*, 1999) Wachowskich. Nowy trik z lewitacją wykonuje między innymi Dynamo, znany brytyjski iluzjonista, który chętnie akcentuje pokrewieństwo między swoimi pokazami a współczesnym kinem. Program telewizyjny z jego udziałem nosi tytuł *Dynamo: Magician Impossible* (2011-2014), a oprócz sztuczki inspirowanej filmem rodzeństwa Wachowskich znalazło się w nim także spektakularne lewitowanie nad londyńskim wieżowcem Shard, nakręcone krótko po premierze filmu *X-Men: Przeszłość, która nadejdzie* (*X-men: Days of Future Past*, 2014) Bryana Singera. Kolejna część przygód mutantów była promowana w Internecie między innymi fragmentem z Magneto, który unosi się nad stadionem. Brytyjskiego iluzjonistę łączy z bohaterem filmowym nie tylko brzmienie pseudonimu, ale w tym przypadku także monumentalna poza przyjęta podczas lewitowania.

Warto odnotować, że w tym samym roku na ekrany kin wszedł *Birdman* (2014) Alejandra Gonzáleza Iñárritu – autotematyczny film zacierający granice między światem przedstawionym zbudowanym wedle reguł prawdopodobieństwa a urojeniami i fantazjami tytułowego bohatera. To napięcie ujawnia się już w pierwszych ujęciach, kiedy widzimy go lewitującego w obskurnym pokoju na zapleczu teatru. Choć pozycja lotosu sugeruje dążenie do wewnętrznego spokoju i mądrości, wulgarny monolog szybko burzy to wyobrażenie. Kiedy kamera wykonuje powolny najazd na odwróconego tyłem mężczyznę i ogranicza nasze pole widzenia, bohater „schodzi” na podłogę. Ukrycie przed widzem sposobu, w jaki to czyni, osadza kreowaną przez Michaela Keatona postać w trudnej do zdefiniowania sferze pomiędzy zwykłym kuglarstwem a nadprzyrodzonymi mocami. Podobnie niejednoznaczna jest spektakularna sekwencja lotu ponad ulicami Nowego Jorku, sfilmowana na wzór fantazji ostatecznej, ale podszyta ambiwalentną deklaracją Birdmana, który na pytanie: *To na poważnie czy kręcicie film?* odpowiada: *To film*.

Wydaje się, że pragnienie zawieszenia prawa ciężenia przenika także współczesną fotografię rekreacyjną. W Internecie można znaleźć wiele instrukcji podpowiadających amatorom, jak osiągnąć właściwy efekt, zarówno w programie do edycji zdjęć, jak i w tradycyjny sposób – dzięki skróceniu czasu naświetlania oraz odpowiednio wykonanemu skokowi. Drugi ze sposobów stosuje Natsumi Hayashi, japońska fotografka i blogerka, która w 2011 r. zaczęła publikować w sieci zdjęcia pod hasłem *Today's Levitation*. Cykl rozpętał internetowe szaleństwo na punkcie „fotolewitacji”²⁰, choć sam motyw był już wcześniej wielokrotnie podejmowany przez fotografów i artystów.

Choć zarysowana powyżej sieć relacji między współczesną fotografią, kinem i sztuką iluzji nie ma już charakteru „wielkiej wymiany trików” z przełomu XIX i XX w., to u jej podstaw można rozpoznać pewną wspólnotę wyobraźni wizualnej. Rządzi nią wywiedziona z fotografii Eadwearda Muybridge’a fascynacja ciałem wyjętym spod prawa ciężenia. Marta Braun zauważa, że w symultanicznych fotografiach brytyjskiego eksperymentatora – tych samych, które stały się konceptual-

nym wzorcem efektu *bullet time* – Muybridge skupiał się na *spektakularnej naturze tego jednego, zamrożonego momentu, który tylko aparat potrafi uchwycić, tej chwili, w której prawa grawitacji zdają się nie obowiązywać*²¹. Ale ciężenie nie jest jedyną zasadą przekroczoną w triku z lewitacją. Równie istotny wydaje się aspekt temporalny związany z efektem zatrzymania czy zamrożenia czasu.

Pod znakiem Chronosa

W tym kontekście ważne wydaje się przesunięcie akcentów w postrzeganiu zasług Muybridge'a na polu innowacji technicznych, zauważalne już w tytułach najnowszych książek jemu poświęconych: *The Man Who Stopped Time: The Illuminating Story of Eadweard Muybridge – Pioneer Photographer, Father of the Motion Picture*, Murderer Briana Clegga (2004) oraz *Freezing Time. The Autobiography of Eadweard Muybridge* Keitha Sterna (2011). O ile w latach 70. ubiegłego wieku dokonania eksperymentatora wpisywano najczęściej w linearnie ujętą drogę od fotografii i maszyn projekcyjnych do filmu, o tyle współcześnie na plan pierwszy wysuwa się fantazja osnuta wokół możliwości zatrzymania czasu. Wprawdzie przytoczone książki mają charakter popularnonaukowy i są podporządkowane atrakcyjnej formule przyciągającej uwagę czytelnika, ale – jak sądzę – odsłaniają też wpisane we współczesną kulturę zaabsorbowanie kwestiami temporalnymi. Dlatego proponuję potraktować je jako wskazówkę w refleksji nad współczesnymi powrotami do Muybridge'a, w szczególności zaś – nad trikowym potencjałem fotograficznych studiów nad ruchem.

W zatrzymaniu czasu można przecież widzieć trik absolutny. Przypisując fotografowi tę umiejętność, wyposażyamy go w prerogatywy boskie (Eadweard Muybridge nie miałby zapewne nic przeciwko takiej charakterystyce własnych możliwości). W końcu, nazywając swoje przedsiębiorstwo Latającym Studiem Heliosa (Helios Flying Studio), sam obsadził się w roli boga słońca, źródła światła i życia, a także – co równie istotne – patrona samej fotografii, we wczesnej odsłonie zwanej heliografią. I choć później, kiedy na pierwszy plan wysunęły się jego ambicje naukowe, zrezygnował z podobnych przydomków, lata poświęcone studiom nad ruchem upłynęły pod znakiem Chronosa, boga czasu.

Temporalna złożoność fotografii była często ujmowana jako obietnica zatrzymania czasu, utrwalenia tego, co przemijające. Symultaniczne zdjęcia Muybridge'a wykraczają poza tak rozumiane zadanie. Prezentowane jako sekwencja, tworzą sugestię ruchu tam, gdzie go w istocie nie ma. Nie jest to jednak ruch postaci uchwyconej na fotografii, ale potencjalny ruch odbiorcy, który – zdawałoby się – okrąża unieruchomione ciało niczym rzeźbę. Ten aspekt został spotęgowany w technice *bullet time*, która – jak podkreśla Eivind Røssaak – jest bliska także *posągowemu znieruchomieniu*²². Spektakularny efekt wprowadza ruch tam, gdzie nie płynie czas: *Triki polega na pokazaniu obrazów zamrożonego czasu* [podkr. E. R.] *w sposób sekwencyjny, jako filmu. Przestrzeń i czas jakby zamieniały się miejscami. Plaster czasu jest rozszerzony przestrzennie, [oraz] przestrzeń (ciało) jest eksplorowana temporalnie. Czas jest otwarty i odkrywany przestrzennie poza czasem*²³. Oto w scenie walki na stacji metra obserwujemy Neo zmagającego się z agentem Smithem nie tylko w prostym spowolnieniu, ale dodatkowo w okrążeniu, które pozwala nam zobaczyć więcej i patrzeć dłużej. Ciągłość obrazu jest jednak ufundowana nie na

ciągłości pracy kamery filmowej, ale na przestrzennym rozlokowaniu wielu kamer dookoła aktora, wedle zasady wypracowanej przez Eadwearda Muybridge'a.

Dalsze „rozzczepienie” czasu, komplikujące jednoznaczne rozpoznanie jego więzi z ruchem, proponuje Bryan Singer w filmie *X-Men: Przeszłość, która nadjeżdża*, w którym pojawia się postać Quicksilvera. Mutant porusza się z prędkością umożliwiającą mu swobodne wyprzedzanie wystrzelonych pocisków oraz zmienianie ich trajektorii, podczas gdy pozostali bohaterowie stoją w bezruchu. Quicksilver aktualizuje zatem to, co u Muybridge'a jest potencjalne, a w *Matriksie* zostało przypisane ruchowi kamery (w istocie niebędącym wcale, jak już sygnalizowałam, ruchem jednej kamery).

Możliwości Quicksilvera objawiają się w pełni w scenie uwolnienia Magneto z Pentagonu, którą można potraktować jako błyskotliwy, autotematyczny hołd złożony zarówno fotografii badającej granice swoich możliwości, jak i kinu. Wspomniana scena rozgrywa się w kuchni wyłożonej ciemnymi kaflami przecinanymi białymi fugami, które tworzą zunifikowaną, abstrakcyjną przestrzeń nasuwającą skojarzenia z siatką stosowaną przez Muybridge'a. Chłodny, laboratoryjny wystrój wnętrza w zderzeniu z żywymi barwami warzyw odsyła ponadto do eksperymentów Harolda Edgertona, który fotografował pociski przeszywające banany i jabłka. Ale to niejedyne autotematyczne ukłony w stronę mediów. Jedno z finałowych ujęć spektakularnej akcji Quicksilvera odsłania inny trop ukryty w *mise-en-scène* – sfilmowane z góry okrągłe pomieszczenie kuchenne przypomina tradycyjną szpulę filmu, która wprawiona w ruch tworzyła wrażenie ciągłości obrazów wyświetlanych na kinowym ekranie ²⁴.

Warto jeszcze odnotować, że omawianej scenie towarzyszy piosenka *Time in a Bottle* z repertuaru amerykańskiego wokalisty Jima Crocego, który w refrenie śpiewa: *But there never seems to be enough time / To do the things you want to do / Once you find them*. Wyrazista warstwa tekstowa jest jeszcze jednym sygnałem autotematycznego namysłu nad mediami i czasem. Choć przebój z lat 70. wyraża przede wszystkim uniwersalne pragnienie zatrzymania bezlitosnego czasu, w pewien sposób rezonuje także z postacią Quicksilvera, który jest kimś w rodzaju trickstera, psotnika obdarzonego quasi-boskimi umiejętnościami i odsłaniającego różne wymiary czasu. Wprawdzie bohater nie manipuluje czasem, nie potrafi go ani zatrzymać, ani cofnąć, ale osiągając nadludzką prędkość, pokazuje jego relatywność ²⁵. Nie bez znaczenia jest również to, że rozpędzając się, znajduje chwilę na skosztowanie wylewającej się z garnka zupy przypominającej o wizualnej fascynacji rozlewającą wodą, która przenika migawkowe zdjęcia Eadwearda Muybridge'a i braci Lumière.

Tal S. Shamir zauważa, że omawiana scena *oferuje niepowtarzalne spojrzenie na świat, które nie było osiągalne przed pojawieniem się kina* ²⁶. W diagnozie badacza pobrzmiewa echo słów Toma Gunninga, który XIX-wiecznej fotografii migawkowej przypisywał odkrycie *świata, jaki jeszcze nie był doświadczany przez nagie oko, niesamowitego świata dziwnych postaw, które zrewolucjonizowały nowoczesne poczucie przestrzeni, czasu i ludzkich ciał (...)* ²⁷.

Studia Muybridge'a często były rozpatrywane w kontekście postępującej industrializacji, która wspomniane zmiany w postrzeganiu czasu, przestrzeni oraz ciała poddawała presji efektywności. Na przykład zainspirowani chronofotografią Frank i Lillian Gilbrethowie zastosowali wypracowane przez Muybridge'a zasady (choćby abstrakcyjne, matematyczne tło) w badaniach nad ruchem roboczym.

Temu utylitarnemu impulsowi przeciwstawia się inny, eksponujący to, co spektakularne, fascynujące i efektowne. Wytworzony przez fotografię migawkową ułamek sekundy, w którym ciała zdają się wylamywać spod prawa grawitacji, na stałe zapisał się w obrazie świata (ponownie) zaczarowanego przez media.

NATALIA GRUENPETER

- ¹ Cyt. za: R. Solnit, *River of Shadows. Eadweard Muybridge and Technological Wild West*, Penguin Books, New York 2004, s. 27.
- ² Zob. C. Chéroux, *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, tłum. T. Swoboda, Fundacja Archeologii Fotografii, Warszawa 2014.
- ³ E. Muybridge, *Kate Johnson with „spirit” of husband, Robert, adjacent*, z: *Kate and Robert Johnson Photograph Album*, 1880, w: *Helios. Eadweard Muybridge in a Time of Change*, red. P. Brookman, Steidl, Corcoran Gallery of Art, Göttingen, Washington 2010, s. 247.
- ⁴ Szerzej na temat tej dwoistości fotografii spirytystycznej zob. C. Chéroux, dz. cyt.
- ⁵ Tamże, s. 105.
- ⁶ Wśród magików zaproszonych do współpracy znalazł się także Georges Méliès, dyrektor iluzjonistycznego Teatru Robert-Houdin oraz założyciel francuskiego stowarzyszenia prestidigitatorów. Najczęstszymi gośćmi usytuowanego na Sorbonie laboratorium Bineta byli jednak Edouard-Joseph Raynaly i Gustave Arnould. Wyniki swoich badań Alfred Binet opublikował w 1894 r. Zob. C. Thomas, A. Didierjean, S. Nicolas, *Scientific Study of Magic: Binet’s Pioneering Approach Based on Observations and Chronophotography*, „American Journal of Psychology” 2016, t. 129, nr 3. DOI: 10.5406/amerjpsyc.129.3.0313 (dostęp: 10.01.2017).
- ⁷ M. Braun, *Animal Locomotion*, w: *Helios...* dz. cyt., s. 276. Dowcipną reinterpretację tego triku zaproponował Hollis Frampton w *Sixteen Studies from Vegetable Locomotion* (1975) – na zdjęciach warzyw i owoców stylizowanych na fotografie z *Animal Locomotion*. Uchwyczone w różnym położeniu obiekty zdają się poruszać, ożywione wzrokiem odbiorcy przeslizgującym się z jednego zdjęcia na kolejne. Ten sam aspekt percepcji obrazów umieszczonych w sekwencji dostrzega Guillaume Le Gall, który studia nad ruchem rozpatruje w kontekście sztuki konceptualnej. Zob. G. Le Gall, *The Suspended Time of Movement: Muybridge, a Model for Conceptual Art*, w: *Between Still and Moving Images*, red. L. Guido, O. Lugon, John Libbey Publishing Ltd, New Barnet, Herts, 2012.
- ⁸ Chodzi o książki *Eadweard Muybridge. The Man Who Invented the Moving Picture* Kevinna MacDonnella (1972) i *Eadweard Muybridge, the Father of the Motion Picture* Gordona Hendricksa (1975).
- ⁹ T. Gunning, *Never Seen This Picture Before. Muybridge in Multiplicity*, w: P. Proddger, *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, Oxford University Press, New York 2003, s. 224.
- ¹⁰ Tamże.
- ¹¹ Zob. S. Gordon, *Out of Sequence. Suspended and Spectacular Bodies in Eadweard Muybridge’s „Animal Locomotion” Series*, „Spectator” 2008 (jesień), t. 28.2, <http://cinema.usc.edu/archivedassets/096/15629.pdf> (dostęp: 10.01.2017).
- ¹² M. Braun, *Animal Locomotion*, w: *Helios...* dz. cyt., s. 274.
- ¹³ Zdjęcie Francisca Blake’a *Benjamin Sewall Blake jumping* (ok. 1888 r.) znajduje się w kolekcji Massachusetts Historical Society: http://www.masshist.org/database/viewer.php?item_id=125&br=1 (dostęp: 10.01.2017).
- ¹⁴ Należy tutaj rozróżnić triki, które opierały się na unoszeniu prawdziwych, materialnych przedmiotów oraz takie, które wykorzystywały obraz wirtualny, na przykład obraz powstały przy użyciu wklęsłego lustra i sprawiający wrażenie unoszenia się w powietrzu bez żadnego oparcia (T. Gunning, *Jesteśmy tutaj i gdzieś indziej. Magia sceniczna końca XIX wieku a pojawianie się (i znikanie) wirtualnego obrazu jako korzenie kina*, „Kultura Popularna” 2013, nr 3, s. 10).
- ¹⁵ Iluzjonista opracował trik z lewitacją narracyjnie, wykorzystując powszechną fascynację cudownym działaniem eteru, który w jego scenicznej sztuczce zyskiwał jeszcze jedną właściwość, a mianowicie sprawiał, że wdychająca go osoba stawała się lekka jak balon. W wykonaniu francuskiego magika numer był znany pod nazwą *ethereal suspension* (fr. *la suspension éthérée*). Zob. *Memoirs of*

- Robert-Houdin. Ambassador, Author, and Conjuror. Written by Himself. In Two Volumes*, t. 2, Chapman and Hall, London 1859, s. 89. Źródło: <https://books.google.pl/books?id=Zjk-BAAAAQAAJ> (dostęp: 10.01.2017). W Wielkiej Brytanii ten sam trik wykonywał John Henry Anderson, odwołując się do właściwości chloroformu, również stosowanego do usypiania pacjentów.
- ¹⁶ J. Steinmeyer, *Hiding the Elephant. How Magicians Invented the Impossible and Learned to Disappear*, Carroll and Graff, New York 2003, s. 170.
- ¹⁷ Maskelyne doskonalił sztuczkę z lewitacją przez cały czas swojej działalności, prezentował ją na kolejnych pokazach w Egyptian Hall w coraz to nowszych wersjach w latach 1894, 1897 i 1901. Tamże, s. 164.
- ¹⁸ Maskelyne'a łączy z kinem jednak znacznie więcej niż obecność Mélièsa na widowni w Egyptian Hall. Robert Paul zdołał w 1896 r. zarejestrować jedną ze sztuczek Brytyjczyka na filmie *Maskelyne: Spinning Plates*. Zob. J. Barnes, *John Nevil Maskelyne (1839-1917)*, w: *Who's Who of Victorian Cinema*, <http://www.victorian-cinema.net/maskelyne> (dostęp: 10.01.2017).
- ¹⁹ Zob. T. Gunning, *New Threshold of Vision. Instantaneous Photography and the Early Cinema of Lumière*, w: *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era*, red. T. Smith, The University of Chicago, Chicago 2001.
- ²⁰ Google Trends odnotowuje wyraźny wzrost zainteresowania tematem (wyszukiwane hasło: „levitation photography”) właśnie w 2011 r. Apogeum tej fascynacji miało miejsce w 2012 r., kiedy fotografka doczekała się pierwszej indywidualnej wystawy swoich prac. Blog Natsumi Hayashi znajduje się pod adresem: <http://yowayowacamera.com/banana> (dostęp: 10.01.2017). Informacje o wystawie *Today's Levitation* (2012) można znaleźć na stronie tokijskiej galerii MEM: http://mem-inc.jp/2012/05/18/120616_hayashi_en (dostęp: 10.01.2017). Przenikanie fotografii amatorskiej i rekreacyjnej do obiegu artystycznego jest interesującym rysem współczesnej kultury wizualnej. Podobną drogę przeszła Natalia Dybisz, lepiej znana jako Miss Aniela, która często czerpie z repertuaru fotografii trikowej, multiplikując postaci bądź zawieszając je w powietrzu.
- ²¹ M. Braun, *Animal Locomotion*, w: *Helios...* dz. cyt., s. 274.
- ²² Zob. E. Rossaak, *Figures of Sensation: Between Still and Moving Images*, w: *The Cinema of Attractions Reloaded*, red. W. Strauven, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006.
- ²³ Tamże, s. 324.
- ²⁴ W kręgu skojarzeń, jakie wywołuje omawiana scena, znajduje się także rotor, który w pamięci kinomanów zapisał się dzięki filmowi *Czteryście batów* (*Les quatre cents coups*, 1959) François Truffauta. O ile jednak rotor umożliwia zawieszenie sił grawitacji dzięki obrotemu ruchowi wokół własnej osi, o tyle w scenie z *X-Men: Przeszłość, która nadejdzie* Bryana Singera ten sam efekt jest rezultatem prędkości, jaką osiąga bohater, biegając nie tylko po podłodze, ale i po ścianach okrągłego pomieszczenia.
- ²⁵ Warto w tym kontekście wspomnieć o zrealizowanym niemal dekadę wcześniej animowanym filmie *Skok przez plot* (*Over the Hedge*, 2006) Tima Johnsa i Kareya Kirkpatricka, który wykorzystuje ten sam motyw. Wiewiórka Hammy po wypiciu napoju z kofeiną staje się hiperaktywna i tak szybka, że wszystko inne w porównaniu z nią wydaje się nieruchome. W kulminacyjnej scenie filmu Hammy, właśnie dzięki swojej prędkości, udaremnia plany ludzi, którzy chcą wytepić zwierzęta.
- ²⁶ T. S. Shamir, *Cinematic Philosophy*, Palgrave Macmillan, New York 2016, s. 193.
- ²⁷ T. Gunning, *New Threshold of Vision...* dz. cyt., s. 74.