

Kilka obrazów animacji

JACEK FLIG

Alan Cholodenko w artykule *Usidlanie klatek w animacji*¹ naszkicował relację między obrazem ujętym w przestrzeni kadru a ruchem przekraczającym ów kadr. W naruszeniu przestrzeni kadrowej upatrywał istoty animacji filmowej, ale także czynnika konstytutywnego dla kina w ogóle. Określił status animacji nie jako gatunku filmowego, jak to jest często czynione, ale jako pewnego modusu, a nawet pewnej zasady kinematograficznej.

W niniejszym artykule, przyjmując powyższe założenie Cholodenki, postanowiłem zadać pytanie: czym zatem jest bądź czym może być animacja w filmie nieanimowanym? Czy uprawnione jest mówienie o animacji w filmie nieanimowanym? Jeżeli tak, to jaki jest jej status, a także w jaki sposób się objawia?

Aby przystąpić do analizy, należy na wstępie rozszerzyć treść pojęcia „film nieanimowany” tak, by nie był on kojarzony jedynie z dziełami kombinowanymi, hybridami filmowymi zawierającymi zarówno elementy animacji, jak i filmu fabularnego (tego pojęcia w tym tekście nie będę używał, zastępując je kalką angielskiego *live action* – kino żywej akcji²). Chcę skupić uwagę przede wszystkim na kinie żywej akcji. Kinie, którego podstawa jest wyznaczana przez obraz fotograficzny poddany procesowi ożywienia, czyli inaczej animacji. W takim też szerokim sensie będę używał terminu „animacja”.

Czym więc jest animacja? Animacja jest poszukiwaniem elementów istotnych, nie jest kopiowaniem, reprodukcją. Jest czynnością wygrzebywania z tkanki rzeczywistości składników najważniejszych. Przez symbolikę swoich przedstawień jest zdolna pomijać rozpraszające ludzką percepcję czynniki tła. W prostocie kreski, figury geometrycznej, w wypukłości fałdy ukazuje abstrakty, matryce wygładów świata. Przez rozciągnięty między kadrami, symptomatyczny dynamizm uzmysławia, jaką magią jest banalny na co dzień ruch, transformacja i współzależność przedmiotów.

Czy animacja może być czymś więcej? Niewątpliwie tak.

Do początków...

Fascynacja kamerą obscurą, jaka opanowała XVII- i XVIII-wieczną Europę, nie była powodowana jedynie możliwością tworzenia momentalnej kopii rzeczywistości. Dużo ważniejsza była zdolność kamery do kondensacji widoków kopiowanych na ekran ściany bądź stolika używanego do projekcji, jak również to, że umożliwiała ona zamknięcie, obramowanie dotychczas nieograniczonej perspektywy.

W wyniku skadrowania przestrzeni to, co „poza” zostało wyeliminowane, umożliwiając jednocześnie kondensację tego, co „w”. Camera obscura stała się przez to na wskroś magicznym urządzeniem pozwalającym w sposób zadowala-

jąco wierny re-kreować pospolite widoki, wyszczególniając ich cechy ukryte w potocznej, zaszumionej wielością szczegółów percepcji. Zaczęła pełnić rolę pudełka bądź komnaty, w której w cudowny sposób można dokonać aktu przeniesienia życia naturalnego na płaszczyznę ekranu.

Powszechna potrzeba sztucznego wypreparowania ruchu tudzież dokładnego jego opisu – podania definicji, z której jasno by wynikało, czym jest i na czym polega, niewątpliwie istniała na wiele wieków przed wynalezieniem camery obscury oraz kinematografu. Można powiedzieć, podążając za Jacques'em Derridą, że wynikała z naturalnej dla człowieka tendencji do rozstrzygnięcia o „istnieniu” bądź „nieistnieniu” bytów, do ciągłej kategoryzacji fenomenów, a w konsekwencji do tworzenia obrazów – pozytywnych reprodukcji rzeczywistości.

Sztuka stała się idealnym poligonem ludzkiej batalii z formami przedstawień, w tym także przedstawień ruchu. W jej obrębie wydzieliły się dwa źródła animacji:

- 1) plastyczne,
- 2) rytualno-teatralne.

Plastyka

Rysunek (malowidło) stanowił w animacji element wyjściowy. Forma rysunkowa stała się atrakcyjna zapewne ze względu na jej koherentność względem ludzkiego sposobu rejestrowania rzeczywistości. Pamięć nasza, w dużej mierze posługująca się obrazami, po prostu narzuciła korzystającym z niej twórcom swoje własne narzędzia. Stało się tak pomimo oporu, jaki zwykle stawia materia statycznego obrazu. Animacja dzieł plastycznych okresu przedkinematograficznego wiązała się z brakiem realnego ruchu, który był zastępowany montażem kreowanym przez wyobraźnię widza, a opartym na pokadrowanej naturze percypowanych obrazów.

Taki kompromis między przedstawieniem a czasem daje się łatwo odnaleźć zarówno w sztuce prehistorycznej (malowidła naskalne i ryty), w staroegipskim malarstwie (pismo obrazkowe), w dziełach antyku (malarstwo wazowe), jak i w sztuce orientu (panoramy chińskie i japońskie) i XI-wiecznej Europy (Gobelin z Bayeux).

Rytuał i teatr

Człowiek w aspekcie cielesnym stanowił najprostsza formę nosiciela animowanej postaci. Dlatego też taniec i misterium jako pierwsze formy rytualnego wcielania się w innych, ożywiania ich, należy uznać za animacyjne próby sensu stricte. Ewoluuje misterium zapoczątkowało teatr, a ten, oprócz wspomnianej animacji plastycznej, stał się sposobem na zgłębienie tajemnicy ruchu.

W historii sztuki na ogół próby analizy zjawisk plastycznych, jak i teatralnych, zmierzały przede wszystkim do wyodrębnienia mimetyzmu i uzasadnienia jego prymarnego znaczenia. Gra aktora była rozpatrywana jako forma przeniesienia realnego typu zachowań i uczuć na grunt spektaklu, co oczywiście jest zgodne z prawdą, jednak samo kopiowanie, nawet gdyby odbywało się w sposób perfekcyjny, a może właśnie wtedy, nie wzbudzałoby zainteresowania odbiorców. Teatr angażował widza, kreując specyficznie sztuczny układ, zdolny do replikacji życia rozbudzonego już w nim samym, do swoistej *autoreprodukcji*. Aktor, będąc prezydentem hipotetycznego, aczkolwiek przyjmowanego za realne, życia, nie tylko wypełniał rolę naśladowcy, ale również animatora.

Pomalowane twarze tańczących wojowników przygotowujących się do polowania, podobnie jak twarze ukryte pod maskami postaci odgrywanych w teatrze antycznym, stawały się nośnikami zewnętrznej, niezależnej animowanej formy. Dystans między ciałem w ruchu a samym ruchem zwiększył się jednak dopiero w teatrze lalkowym oraz teatrze cieni. Wprowadzone tam sznurki, przepierzenia ekranów, kijki i druciki manipulacyjne odseparowały rzeczywistość świata człowieka od świata animowanej postaci. Degradując tego pierwszego, odsuwając go w cień, zmuszając do przyodziania się w czerni lepiej zlewającą się z tłem, gloryfikując stworzoną postać, wysuwając ją na plan pierwszy, pomimo że ta często była tylko cieniem.

Obie formy, plastyczna i rytualno-teatralna, znalazły doskonałe rozwinięcie w animacji filmowej. Pierwsza rozwinęła się we wszelakie jej rysunkowe, wycinankowe i komputerowe gatunki, druga zaś stała się podstawą animacji przedmiotowej, z jej aktorską odmianą włącznie.

W stronę kinematografu...

Wraz z rozwojem optyki oraz wiedzy o ludzkiej percepcji technika zaczęła wywierać coraz ewiększy wpływ zarówno na animacje, jak i na sam sposób myślenia o niej. Wszystkie znane dotychczas jej metody, uchodzące jednak w wymiarze praktycznym za pozorne, zaczęto wykorzystywać, dopasowując do nich nowo powstałe urządzenia, tak by nareszcie poruszyć to, co od zawsze wymagało użycia wyobraźni, by było ruchome. W ten sposób przez konstruowane minicamery, latarnie magiczne, fantoscypy zaczęto realizować odwieczne marzenie kinematograficzne, którego ziszczenie było w zasięgu ręki.

I w końcu przyszedł znany wszystkim 1895 rok, odbyła się pierwsza publiczna projekcja kinematograficzna, po której w jednej z paryskich gazet napisano: *Po wielu latach, nawet po wielu wiekach, będzie można oglądać na nowo różne sceny, z całą ich r u c h l i w o ś c i ą zarejestrowane przez f o t o g r a f i ę w sposób matematycznie wierny*³. Ta krótka nota prasowa, tak niezwykle charakterystyczna dla pojawiających się wówczas opisów kinematografu, zaznaczając wszelkie a s p e k t y k i n e t y c z n e nowego wynalazku, przedmiotem swej uwagi uczyniła f o t o g r a f i ę lub raczej aspekt fotograficzności. Z jednej strony zjawisko ruchu zostało podniesione do rangi wydarzenia, z drugiej zaś za istotny, wręcz bliźniaczy, uznano związek fotografii i filmu.

Z dzisiejszego punktu widzenia rzeczona foto-filmowa relacja może wydawać się naturalna, jednak w dziejach postępującego rozwoju technik medialnych, u r z ą d z e n i a k i n e m a t y c z n e stosunkowo długo, bo aż do lat trzydziestych XIX wieku opierały się na p r o j e k c j i r y s u n k o w e j.

Sto lat później i już stosunkowo późno, jeżeli chodzi o rozwój kina, bo w 1913 r., Karol Irzykowski w słowach ujawniających istnienie hegemonii związku film – fotografia pisał: *Gdyby dało się pomyśleć prawdopodobieństwo, że kiedyś malarze będą sporządzali własne obrazy do przedstawień kinematograficznych, tak jako to było w początkach kina, kiedy różne „koła życia” i „cudowne bębny” nie posługiwały się jeszcze fotografią – wtedy kino stałoby się „sztuką właściwą”, wtedy dożylibyśmy wrażeń tak wstrząsających, o jakich się dziś nie ma nawet przecucia, jakich zaledwie słabą próbkę dają nam dziś filmy cudowne i bajkowe*⁴. Podkreślając fakt istnienia malarskiego rodowodu kina, jak i w na-

dziei na powrót do sztuk plastycznych, nie zauważył jednak, że rodowód kina zostawia niezatarty ślad.

Animacja bowiem nie tylko nie stanowi gatunku filmowego, nie jest więc filmową podkategorią, to raczej film w animacji partycypuje, czerpiąc z niej element dla siebie istotny, którym jest ruch. Obraz fotograficzny oraz ruch definiują kino żywej akcji.

Fotografia zamyka się w przestrzeni kadru i jest przez nią prezentowana, lecz w jaki sposób prezentuje się ruch? Czy mieści się on w ramie kadru? Według Cholodenki ruch sprowadzono do natury kina, nie wyjaśniając, co jest warunkiem jego zaistnienia; w ten sposób dowartościowano aspekt reprodukcyjny, pomijając podstawy animacyjne. A przecież nawet tabliczka upamiętniająca pierwszy pokaz filmowy braci Lumièr w Grande Café głosi: *Tutaj (...) miały miejsce pierwsze publiczne projekcje fotografii animowanej (...)*.

W kinie żywej akcji zatarł się genetyczny kod animacji, został on przysłonięty gładkością reprodukcji, do której przyzwyczał się widz, dostosowując swój aparat percepcyjny i recepcyjny. Stało się to w sposób zupełnie naturalny, a rozpoczęło w momencie tracenia przez kino technicznego umocowania w momencie przejścia, jak to określali Edgar Morin, a także Boris Eichenbaum, od ery kinematografu do ery kina. Jednakże filmy żywej akcji nigdy do końca nie starły oznak własnej przeszłości, ujawniając swą kinematograficzność przez zaakcentowanie elementów przynależnych do medium: 1) fizyczności celuloиду (jego zniszczenie, ziarno – sztandarowym przykładem tego jest twórczość Billa Morrisona), 2) deformacji, transformacji warstwy obrazowo-dźwiękowej (animacja dźwięku), 3) błędu jako czynnika kreacji (porowatość, surowość, niedoskonałość uznawane przez Yuria Norsteina za podstawowy element procesu twórczego), 4) arytmii warstwy ruchowej.

Animacja w filmie nieanimowanym, jak twierdzi Cholodenko, jest zasadą ruchową filmu w ogóle. W takim rozumieniu animowanie można traktować jako wprawianie w ruch⁵. Zasadniczym problemem jest określenie relacji między obrazem a „wprawieniem w ruch”. Traktując animację jako czynnik filmu konstytuujący, a jednocześnie niezauważany, Cholodenko opisuje ją jako formę nierozstrzygalnika, bytu spoza kategorii logiki „istnienia” i „nieistnienia”, czegoś, co znajduje się pomiędzy, co rozcina płaszczyznę ruchowo-obrazową, stanowiąc jej istotę, nie będąc jej elementem. Derridiańskie *différance* czy świetnie pasujący w tym miejscu neologizm Leśmiana *roznicestwienie*⁶ doskonale tłumaczą naturę animacyjnego charakteru kina, niepowtarzalnego medium opartego na zapośredniczonych w „różnicy”, „odwleczeniu”, „inności”, oraz „rozcięciu”⁷ obrazach i poruszeniach.

Animacja przedkinematograficzna

W tym samym czasie, kiedy Georges Méliès, pierwszy magik mającego się wkrótce narodzić kinematografu, rozpoczął swoje rządy w teatrze Robert-Houdin, inny Francuz, Étienne-Jules Marey, rozpoczął swoje badania faz ruchu przy użyciu wynalazku własnej produkcji: rewolweru chronofotograficznego – pierwszej kamery zdjęciowej. Dzięki użyciu, zamiast szklanych płyt, papierowej taśmy stało się możliwe fotografowanie dłuższych sekwencji ruchu. Sam rewolwer stanowił również ogromne uproszczenie w stosunku do wielu (nawet 24) aparatów

fotograficznych używanych przez Eadwearda Muybridge'a czerpiącego inspirację naukowe od Mareya. Pomimo różnic technicznych występujących w stosowanych aparatach obu twórców łączy to samo podejście do zagadnienia zarówno rejestracji, jak i fenomenu ruchu. Koncentrują swoje dociekania na nowo powstałych w psychologii koncepcjach behawiorystycznych, zakładających istnienie ściślego związku między dostrzegalnym zachowaniem człowieka a jego psychiką. Przyjęcie takiego założenia umożliwiło podjęcie próby opisu natury człowieka przez pryzmat jego reakcji fizycznych. W wyniku analizy materiału badawczego możliwe było dokonanie charakterystyki badanego osobnika.

Oglądając chronofotografie, nie sposób nie zauważyć wręcz eksperymentalnego przygotowania rejestracji. Zamknięte przestrzenie kadrów użyte w formie wykresów osiowych ruchu wykonywanego przez ludzi i zwierzęta oraz stosowanie elementów wskaźnikowych podkreślających zmiany zachodzące w obrębie obrazu (szybko poruszająca się wskazówka zegara w filmach Mareya) sugerują naukowy charakter przeprowadzanych zdjęć. Obserwowane obiekty podlegają analizie ze względu na ruch wykonywany w stosunku do otoczenia, ale również ze względu na stosunek poszczególnych części ciała do siebie. W chronofotografiach Mareya można odczuć wręcz dziecięcą radość z samego faktu dokonania nie tyle rejestracji ruchu, ale jego rekonstrukcji, a nawet animacji. Fotografując ludzi, autor zmusza ich do karkołomnej dynamizacji zachowań. W *Course á grands pas* (1890) uchwycony w biegu sprinter ujawnia przed widzem anatomię pełnej szybkości ciała rozpiętego między prawą a lewą stroną ekranu, walczącego o swoje własne unicestwienie (zniknięcie z ekranu) przez pełną animizację siebie. Prezentuje swój wizerunek wyjątkowo odmienny od potocznie uchwytnego. Jest niczym wypreparowany skrawek przyrody wzięty pod lupę, tyle że nie wiadomo czy z maski pozoru odarty, czy dopiero teraz w nią przyodziany. Biegacz niczym przedmiot w animacji, dzięki ruchowi, którego jest częścią, istnieje, materializuje się. Nie bez powodu zarówno Marey, jak i Muybridge obiektami swoich eksperymentów czynią sportowców, występujących nago atletów.

Każdy cal materii biorącej udział w rejestracji odgrywa swoją animacyjną rolę; dzięki temu obraz jest przesycony zarówno dynamiką, jak i cielesnością, sugerującą wagę przedmiotów fotografowanych, a także ich wiarygodność.

Skatalogowanych przez Muybridge'a kadrów, będących dokumentacją faz tańca, a właściwie jednego gestu tanecznego, w *Animal Locomotion Plate* (1887) wręcz nie sposób nie odnieść do współczesnej, z 1983 roku, polskiej animacji Krzysztofa Kiwerskiego pod tytułem *Opcja zerowa*⁸. Kiwerski, tworząc film o tematyce pacyfistycznej, dokonuje pewnej formy przeniesienia przedmiotu, tu człowieka, z płaszczyzny czystej cielesności i czystego ruchu (Muybridge) na metaforyczną płaszczyznę bezmyślnej dynamiki podległej dyktatowi machiny wojennej. Piękno cielesne, zdolności ruchowe, witalność nie konotują tutaj w żaden sposób człowieczeństwa, ale nazistowski i stalinowski bezpośrednio, a pośrednio ogólnie militarny kult ciała. Skadrowanie przestrzeni z formy refleksji nad ruchem staje się formą totalitaryzmu, formą więzienia⁹.

Przez chronofotografie twórcy starali się zgodnie z dziewiętnastowiecznymi prawidłami naukowymi zgłębić czysto biofizyczne właściwości ruchu i ciała. Odkryli przy okazji zjawisko rozbieżności potocznego oglądu z rejestrowanym. Ich fascynacje obejmowały zarówno zjawiska pozornie nieskomplikowa-

ne, takie jak poruszająca się klatka piersiowa człowieka w momencie oddychania (E. J. Marey, Georges Demeny – *Homme nu, Mouvements de respiration*, 1893), po bardziej skomplikowane sekwencje lotu gołębi, ze szczegółowym uwzględnieniem pozycji skrzydeł (E. J. Marey – *Pigeons en vol*, 1891-1892) bądź lotu ważki (E. J. Marey – *Insecte. Libellule en vol*, 1891).

Biodynamika opisana przez nich u schyłku XIX w. miała dopiero zagościć w kinematografii trzydzieści lat później i to w wyniku inspiracji eksperymentami teatralnymi zarówno Meyerholda ¹⁰, jak i Nikołaja Foreggera. Lew Kulszow, Fekszowcy oraz Siergiej Eisenstein na wschodzie, twórcy ekspresjonizmu i surrealizmu na Zachodzie mieli ją dopiero wprowadzić w obszar swojej twórczości. O ile zainteresowanie ruchem było zjawiskiem powszechnym od momentu narodzin kinematografu, świadomość ruchu i konsekwencji wynikających z jego nadużycia nie istniała ¹¹. Ponieważ kino początkowo wzorowało się na teatrze, a tematy czerpało z literatury, wszelkie wcześniejsze eksperymenty naukowe prowadzone przy użyciu środków filmowych musiały ująć uwagi twórców.

Kolekcje chronofotografii Mareya i Muybridge'a stanowią niekwestionowaną encyklopedię ruchu. Liczba przeprowadzonych eksperymentów rejestracyjnych pozwoliłaby dzisiaj ich twórcom na stworzenie kilkugodzinnego filmu. Różnorodność ujętych obiektów i zjawisk mogłaby zadziwić niejednego widza. Współcześni twórcy zajmujący się animacją przedmiotową, tacy jak Jan Švankmajer, czy bracia Quay, tworzą podobne kolekcje, tyle że nie obrazowe, a przedmiotowe. Przeszłość z teraźniejszością łączy szczególnie szacunek do tych przedmiotów. Wyraża się on zarówno w dbałości o nie, jak i w samym ich skrupulatnym doborze. Chodzi o równouprawnienie rekwizytu i człowieka, poddanych animacji filmowej, a więc spełniających to samo zadanie.

Wykorzystywana we współczesnym filmie animowanym tradycja kolekcjonerska ma korzenie w XVI w., kiedy to manieryzm wprowadził modę na tworzenie własnych prywatnych gabinetów osobliwości. Odpowiadała ona nie tylko na potrzebę zaspokojenia nudy czy powszechnie panującej wśród arystokracji atmosfery melancholii, ale stanowiła formę poznania świata niepodlegającego ludzkiemu rozumowaniu, świata zdeformowanego, istniejącego wbrew powszechnie panującym zasadom ¹². Świat odkryty przez Mareya jest przepelniony niezwykłością, o czym nie można się w pełni przekonać przed obejrzeniem dwóch z jego zupełnie wyjątkowych chronofotografii. *Poissons* (1891) przedstawia dość okrutny w skutkach eksperyment trucia ryb akwariowych. Naukowiec zdecydował się na rejestrację zjawiska, pomimo jego niespektakularnego, wręcz niedającego się uchwycić efektu. Dane jest nam dostrzec jedynie zamieranie i to nie w formie konwulsji, mogących jasno świadczyć o zachodzącym właśnie zjawisku, ale w wyniku nienaturalnego bezruchu i nietypowego przekrzywienia ciała. Pomimo spokoju panującego w warstwie obrazu, dzięki silnej grafityzacji sylwetki zwierzęcia widz nie jest w stanie nie dostrzec siły dramatu rozgrywającego się przed jego oczyma. Wydaje się, że Marey cofa się w tym obrazie do okresu bezruchowej fotografii, negując swoje zarówno plastyczne, jak i naukowe osiągnięcia.

Druga z chronofotografii w swej abstrakcyjności zarówno formy, jak i przedstawionego zjawiska jest bliższa eksperymentalnemu kinu lat trzydziestych niż filmom naukowym, chociaż jej temat jest naukowy z gruntu. Asystent Mareya, Lucien Bull, wykonał w 1904 roku serię stereochronofotografii bańki mydlanej

przebijanej na wylot przez maleńki przedmiot. Ruch jest rejestrowany bardzo dokładnie, bo przy użyciu 1500 zdjęć w czasie jednej sekundy. Zastosowanie takiej ilości materiału zdjęciowego umożliwiło jeszcze bardziej dogłębne wniknięcie w naturę przedmiotu, tutaj tak ulotnego, oraz w naturę samego ruchu. Na pozór pospolite zjawisko pękania bańki mydlanej staje się nagle jednosekundowym dramatem umierającego kształtu opadającego w konwulsyjnych rozbryz-gach na ziemię. Ta dematerializacja i zniekształcenie idealnej, kulistej przestrzeni uświadamia złożoność transformacji zachodzących w świecie zjawisk, jak i paradoksalnie materialność najmniej trwałych przedmiotów. Prócz cech czysto fizycznych pękająca kula w wyniku swojego powolnego, celebrowanego „odchodzenia” nabywa cech istoty żyjącej, zyskuje metafizyczny rys – namiastkę duszy, dzięki czemu staje się zdolna do wzbudzenia w widzu współczucia.

Mareyowskie chronofotografie nie tylko ujawniają naturę przedmiotów, prezentując ich zmienność, wzajemne skorelowanie i harmonię w niedoskonałości reprodukcji w niezgrabności pozbawionego idealnie rytmicznego ruchu ujawnia się animacyjny charakter wszelkich rejestracji, tutaj przedkinematograficznych, aczkolwiek kinematograf zwiastujących.

JACEK FLIG

¹ A. Cholodenko, *Usidlanie klatek w animacji*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy”, 1997, nr 19-20, s. 67-71.

² Zastosowanie kalki pozwala na rozszerzenie kategorii filmu nieanimowanego poza obszar filmu fabularnego. Podobnego zabiegu definicyjnego dokonała tłumaczka tekstu Cholodenki Teresa Rutkowska. Zob. Alan Cholodenko, dz. cyt., s. 67-71.

³ Cyt. za: A. Jackiewicz, *Moja historia kina*, t. 1. Warszawa 1988, s. 9.

⁴ K. Irzykowski, *Dziesiąta muza*, Warszawa 1957, s. 34.

⁵ Z techniczno-fizjologicznego punktu widzenia jest to czynność oparta na błędzie ludzkiej percepcji, która ma tendencję do łączenia nie tylko punktów i fragmentów w poznane wcześniej całości, ale także do łączenia statycznych obrazów w ciągi przesyczone ruchem.

⁶ Zob. B. Banasiak, *Róż(ni(o)ść*, http://209.85.229.132/search?q=cache:dEKGczYZUuAJ:b.b.ph-f.org/teksty/bb_roznicosc.pdf+Derrida+ńska+parergon&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl, 01.12.2008.

⁷ Wyrazy te reprezentują możliwe tłumaczenia Derridańskiego *différance*.

⁸ Nie jest to jedyny przypadek wykorzystania w animacji filmowej fotografii Muybridge’a. Jan Lenica w zrealizowanym wspólnie z Walerianem Borowczykiem *Domu* (1958) wykorzystuje kadry prezentujące sylwetkę sportowca.

⁹ Dzielenie ekranu, multiplikacja oraz formy odcinania, wyłączenia z diegezy przestrzeni kadrowej stanowią w animacji bardzo specyficzną formę metafory więzienia i zniewolenia. Bardzo dobrym przykładem zastosowania takiej przenośni jest film pt. *Ptaka* Aleksandra Oczko.

¹⁰ *Założenia biomechaniki* [w ujęciu Meyerholda – J.F.] *opierały się na zmechanizowaniu ruchów i gestów aktora, sprowadzeniu ich do poziomu, na którym można je racjonalnie i precyzyjnie opisać. W ten sposób aktor miał się stać narzędziem w pełni poddanym woli reżysera* – J. Twardosz, *Strajk Siergieja Eisensteina, czyli atrakcyjność ideologii*, w: „Kwartalnik Filmowy”, nr 49-50, 2005, s.62.

¹¹ Przez długi czas nie dostrzegano negatywnych skutków nadekspresji aktorskiej będącej wynikiem nawyków teatralnych.

¹² Kolekcjonowanym przedmiotom przypisywano nadprzyrodzone własności, wierzono w zbawienne oddziaływanie magii i egzotycznych amuletów. Szczyt epoki tak radykalnie odsuwającej się od renesansowych ideałów rozumu przypadał na schyłek XVI wieku, wtedy też na praskim dworze cesarza Rudolfa II skupiła się najliczniejsza grupa ludzi związanych z alchemią, wszelką ezoteryką i sztuką.