
Zobaczyć czas. Nauka i wzniosłość w fotografii końca XIX wieku

Dariusz Pniewski

TEKSTY DRUGIE 2025, NR 2, S. 255–275

DOI: 10.18318/td.2025.2.15 | ORCID: 0000-0001-9828-5013

Wzniosłość, fotografia i czas

Filozoficzna kategoria wzniosłości ma bardzo długą tradycję. Mimo swojej długowieczności ciągle wymyka się ostatecznej definicji. Nie należy jednak traktować owej otwartości jak wady, bo kategoria wzniosłości właśnie tej cesze zawdzięcza swoje niezwykle żywotne trwanie. Pozostawała w polu zainteresowania retoryków i myślicieli od antyku, a w XVIII wieku stała się niezwykle modnym tematem rozważań. W drugiej połowie tego stulecia Edmund Burke spisał podstawy poetyki wzniosłości, a Immanuel Kant, choć uznał tę propozycję za przekonującą, wolał widzieć w niej filozoficzny koncept, którego nie ograniczają rygory poetyki. Motywy przypisane przez Burke'a wzniosłości matematycznej i dynamicznej od początku XIX wieku były szeroko obecne nie tylko w sztuce, lecz także w rosnącej w siłę kulturze popularnej i prasie, zwłaszcza gdy temat dotyczył doświadczania przez człowieka natury, a krótko przed połową tego stulecia również obcowania z techniką, industrializacją, urbanizacją. Bardzo szybko stworzono sfunkcjonalizowane

Dariusz Pniewski – dr hab., prof. UMK, pracuje na Wydziale Humanistycznym UMK w Toruniu. Opublikował monografię o estetyce Cypriana Norwida (2005), wykorzystaniu figury Jezusa w koncepcjach społeczno-politycznych i niereligijnej literaturze romantyzmu francuskiego i polskiego (2014). Zajmuje się literaturą europejską, sztuką, estetyką „długiego XIX wieku” i jej kontekstami. Kontakt: dariusz.pniewski@umk.pl.

w ten sposób schematy narracyjne – przez cały XIX wiek skutecznie oswajały one społeczeństwa z nowymi technologiami¹. Natomiast wzniosłość rozumiana nie tylko jako retoryczna formuła, lecz także jako filozoficzny koncept, pomagała naukowcom oraz artystom w wyjaśnianiu intensywnie przyrastającej wówczas wiedzy.

Fotografia towarzyszyła temu przyrostowi. Jej przypadek jest ciekawy dlatego, że była jednocześnie nową dziedziną sztuki i nauki². O ile w tej pierwszej z nich spotkała się z niechęcią i musiała z mozołem budować swoją pozycję³, o tyle w drugiej od razu znalazła miejsce, ponieważ z niej wyrosła. Skorzystała na dokonaniach optyki, chemii i mechaniki precyzyjnej, a służyła fizykom, medykom, astronomom. Była więc raczej, zwłaszcza przez pierwsze 20-30 lat istnienia, narzędziem tworzonym przez naukowców i im służącym, a efekty badawczej pracy wspomagały lub inspirowały artystów. Część fotografów pracujących w drugiej połowie XIX wieku, a za nimi także liczną grupę literatów i myślicieli, zainteresowało rejestrowanie ruchu obiektów w przestrzeni, co dało im podstawę do przemyślenia sposobów percypowania czasu. Przegląd redefinicji kategorii czasu związanych z rozwojem techniki to pierwsze zadanie, któremu poświęcam niniejszy tekst. Od przełomu XVIII i XIX wieku mierzono go, podobnie jak przestrzeń, coraz dokładniej, ale wraz z rozwojem transportu oraz rozbudowującej się i gęstniejącej tkanki miejskiej zwiększył się również zakres subiektywnego postrzegania ich obu⁴.

1 Zob. np. E.R. McKinsey, *Niagara Falls. Icon of the American Sublime*, Cambridge University Press, Cambridge 1985; przykładem podobnych analiz jest ciekawy tekst N. McKnight, *Dickens, Niagara Falls and the Watery Sublime*, „Dickens Quarterly” 2009, t. 26, nr 2.

2 Fotografowie, wynalazcy, konstruktorzy nowych typów aparatów wywodzili się często ze środowisk akademickich albo do nich dołączali w związku ze swoimi dokonaniem. Zob. np.: T. Swoboda, *Deformacje nowoczesności*, Oficyna, Łódź 2021, s. 14-42; D. Jackiewicz, *Konrad Brandel. 1838-1920*, Dom spotkań z Historią, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2015, s. 17-19; W.S. Johnson, M. Rice, C. Williams, *Historia fotografii od roku 1839 do dziś*, przeł. E. Tomczyk, Taschen/TMC Art, Köln 2010, s. 272-304.

3 O niejednoznacznym stosunku do fotografii Paula Delacroix i Hippolyte’a Taine’a i pozytywnym, choć niepozbawionym zastrzeżeń, Bolesława Prusa zob. C. Zalewski, *Obiektywny obraz. Bolesław Prus i Ryszard Kapuściński jako estetycy fotografii*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 1, s. 176-185. Interesujące negatywne reakcje przytoczył Piotr Śniadziński w tekście *Czarne słońca romantyków* (Sic!), Warszawa 2018, s. 135-136). O skrajnie różnych opiniach na temat jej roli w edukacji artystycznej w połowie XIX w. zob. J. Canales, *Movement Before Cinematography. The High-Speed Qualities of Sentiment*, „Journal of Visual Culture” 2006, nr 3, <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:3210602> (22.01.2024).

4 Ch. Studený, *L’invention de la vitesse. France, XVIIIe-XXe siècle*, Gallimard, Paris 1995.

Nowych koncepcji, matematycznych i fizycznych, a z drugiej strony medycznych, psychologicznych, filozoficznych, powstało wiele, jednak większość stawianych w nich badawczych problemów zadziwiająco się zbiegało. Dziewnastowieczni matematycy i fizycy zwrócili uwagę na szczególną względność czasu. Interesowała ona również filozofów i literatów, którzy – choć nie opierali się na obliczeniach, to jednak w naukowej empirii znajdowali inspiracje i argumenty. Zajmowały ich przede wszystkim subiektywne doznawanie czasu, wrażeniowy odbiór jego biegu/tempa, a także metoda opisu, ekspresji i możliwość rejestracji takiego doznania. Sądzę, że taki sposób konceptualizowania czasu i utrwalania jego ulotnego charakteru ma wiele wspólnego z czasem „nieokreślonym”, a jednak „zarejestrowanym” w eksperymentalnej fotografii seryjnej, która była – co wówczas i nowe, i ważne – rozumiana jako wizualizacja czasu. Instruktywnym przykładem takiej fotografii są prace Étienne-Jules’a Mareya ze względu na ich popularność w okresie intensywnych badań nad kategorią czasu podejmowanych przez naukowców z różnych dziedzin, którzy doskonalili metody obliczeniowe i empiryczne weryfikacje, ale nie zamykali się na bliższe sztuce koncepcje, oparte na wrażeniach i emocjach. Wykonywane specjalnymi aparatami seryjne zdjęcia rejestrowały niezauważalne ludzkim okiem fazy ruchu ludzi i zwierząt, a nawet powietrza⁵. Zadaniem, jakie Francuz sobie stawiał, było nie tyle pokazanie zmieniającego się kształtu, ile analiza ruchu, zajmowanej przez obiekt przestrzeni w niezwykle krótkich, jak na ówczesne standardy, odcinkach czasu. Marey nazwał swoją metodę chronofotografią, podkreślając, jak istotny jest w niej czas.

Sądzę, że nowe koncepcje czasu, powstające między latami siedemdziesiątymi XIX wieku a początkiem XX wieku, wykorzystywały potencjał kategorii wzniosłości. Cechy, które są dla niej fundamentalne: ambiwalencja,

5 O fotografii Mareya pisali m.in.: M. Braun, *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, University of Chicago Press, Chicago–London 1992; A. Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1992 (rozdział: *Time and Motion: Etienne-Jules and the Mechanics of the Body*). Wiele tekstów, materiałów i informacji zawiera wirtualna wystawa: <https://www.biusante.paris-descartes.fr/histoire/medica/presentations/marey/index.php> (22.01.2024). W 2004 r. w Muzeum d’Orsay w Paryżu miała miejsce wystawa chronofotografii Mareya prezentującej ruchy powietrza: <https://www.musee-orsay.fr/en/whats-on/exhibitions/presentation/movements-air-etienne-jules-marey-1830-1904-photographer-fluids> (22.01.2024); wystawie towarzyszył interesujący katalog: G. Didi-Huberman, L. Mannoni, *Movements of Air. The Photographs from Étienne-Jules Marey’s Wind Tunnels*, red. F. Dombois, Ch. Oeschger, przeł. A. Birch, L. Wright, Diaphanes AG, Paris 2023 (francuski oryginał z 2004 r.).

nieusuwalne niedookreślenie, balansowanie między empirią a wyobraźnią, powszechnością a subiektywizmem, wpływały na pojmowanie czasu tak przez artystów, filozofów, psychologów, jak przez matematyków i fizyków. Fotografia seryjna Mareya pozwoliła na dostrzeżenie tego, co dotąd było niewidoczne, ale w ten sposób również – na zobrazowanie niewyraźnego: czasu widzianego jako ruch w przestrzeni. Metaforycznie zasadniczą funkcję wzniosłości określa się jako „wyrażanie niewyraźnego”. Takim nowym „niewyraźnym”, które próbowano wyrazić, stał się czas. Moim celem jest zrozumienie, jak czas stał się obiektem wzniosłym, a także – zasadniczym dla wzniosłości „niewyraźnym”. Chcę przy tym pokazać, że techniczna i artystyczna inwencja dziewiętnastowiecznego fotografa była zgodna z ówczesną koncepcją wzniosłości, w której połączono nową wówczas wiedzę wypracowaną przez nauki ścisłe i humanistykę. Efekty mogą być ciekawą ilustracją długiego trwania poetyki, retoryki i filozoficznej kategorii wzniosłości.

Wzniosłość: poetyka i doznanie

Wzniosłość pojawiła się jako figura retoryczna w antycznej poetyce spisanej przez tajemniczego Pseudo-Longinosa. Już wówczas uznana została za niezwykłą figurę retoryczną, która wskutek konstytutywnego dla niej subiektywizmu wymyka się ścisłym rygorom poetyki. Niezwykła była jeszcze jedna zasadnicza cecha: wzniosłość uznano za emocję i to szczególną – ambiwalencję, na którą składają się jednocześnie fascynacja i przerażenie.

Wiele wieków później tłumaczący antyczny tekst Nicolas Boileau potraktował źródło swobodnie i zmodyfikował nieco tę figurę, jednak również uznał, że przekracza ona sztywne ramy poetyki neoklasycznej⁶. Preromantycy, a potem romantycy widzieli we wzniosłości już nie tyle figurę retoryczną, ile szczególny rodzaj doznania. Burke jeszcze próbował pogodzić te dwie perspektywy: retoryki i doznania (złożoności, której opisać jeszcze nie potrafił: kompleksu emocji, doświadczeń, pamięci, duchowości). Według typologii Burke'a takie doznanie wywoływane jest przez obiekty i zjawiska naturalne. Wśród nich najbardziej reprezentatywne (i, jak wówczas przyjmowano, zawsze skutecznie działające) to wielka góra (wzniosłość matematyczna) i sztorm na morzu (wzniosłość dynamiczna); charakterystyczne są również motywy, które tworzą tło (będące również rozpoznawalnym „sztafażem”

6 J. Brody, *Boileau and Longinus*, Droz, Genève 1958.

w pokrewnej wobec wzniosłości estetyce grozy): ostre kontrasty światło-cieniowe i mgła. Owa typologia odzwierciedlała jedną z głównych kwestii rozważanych w kulturze romantyzmu: relację między człowiekiem a naturą, mówiąc nieco dokładniej – „naturą” człowieka a siłami przyrody. Ta relacja, na nowo przemyślana przez filozofów po rozpowszechnieniu się nowych technologii w pierwszej połowie XIX wieku, była ważna także dla interesujących mnie reinterpretacji czasu.

Mocno zmienił rozumienie wzniosłości Immanuel Kant. Typologię zaakceptował, jednak bardziej interesowało go zanalizowanie procesu doświadczenia wzniosłości. Uznał, że jego źródłem jest wewnętrzna, właściwa każdemu człowiekowi, „idea moralna”. Przyjął w związku z tym, że doznanie takie przytrafić się może każdemu, jednak jest ono zawsze niepowtarzalne, zależne od spłotu bardzo wielu cech osobowych, takich jak fizjologia (zdolności percepcyjne), wiek, doświadczenie życiowe (pamięć), typ i siła wyobraźni itp. Królewiecki filozof podkreślił subiektywność doznania i uznał, że może je zainicjować dosłownie wszystko – każdy obiekt czy zjawisko. Kant nie tylko mocno poluzował sztywne ramy poetyki wzniosłości, lecz także uczynił rzecz ważniejszą – wzniosłość była dla niego conceptem, a co za tym idzie – nie musiała uzyskać materialnego wyrazu w dziele sztuki. Niemniej jednak aż do końca XIX wieku silniejsze było dążenie do „wyrażenia”, a nawet do zobaczenia „niewyraźnego”.

Czas: publiczny, prywatny, względny, subiektywny

Według Stephena Kerna przełom w nowym postrzeganiu czasu miał miejsce między 1880 a 1918 rokiem. Badacz słusznie stwierdził, że skutki przyspieszonego rozwoju technologicznego wymagały nowego rozumienia czasu⁷. Kern, na podstawie przeglądu literatury modernizmu, za jedną z ważniejszych inspiracji życia intelektualnego uznał konflikt między „czasem osobistym/prywatnym” a „czasem publicznym”⁸. Pierwszy jest subiektywny, nieoficjalny, zgodny z „naturalnym” rytmem życia jednostki, rodziny, grupy społecznej. Drugi jest natomiast czasem „ustanowionym”, wymuszającym podporządkowanie, jest regulowany rytmem „życia” miasta, transportu, maszyn itp. Wewnętrzna spójność każdego z tych dwu porządków i ich opozycyjna

7 S. Kern, *The Culture of Time and Space. 1880-1918. With a New Preface*, Harvard University Press, Cambridge–London 2003, s. 1-2 (pierwsze wydanie: 1983).

8 Tamże, s. 16-17.

odmienność są logiczne. Od lat siedemdziesiątych XIX wieku ten ostatni przyjmował się jednak z wielkim trudem. Proces ten trwał kilkadziesiąt lat, objął niemal wszystkie dziedziny nauki i sztuki: filozofię (różne koncepcje czasu), psychologię (doświadczenie czasu), matematykę i fizykę (obie – względność czasu), geografę (strefy czasowe), prawo (m.in. międzynarodowy czas uniwersalny), chemię (np. cykl wegetacyjny), literaturę, malarstwo i fotografię. Co więcej – w wielu przypadkach było to zaangażowanie transdyscyplinarne. Takie przekraczanie granic wynikało czasem z rozległych zainteresowań i aktywności naukowców, jednak głównie z tego, że problem był istotny i na tyle złożony, iż wymagał użycia argumentów z różnych, czasem odległych, dziedzin. Nie sposób omówić tutaj, nawet syntetycznie, rozległej siatki powiązań i inspiracji (zresztą, dobrze zrobił to cytowany Kern), dlatego skupię się na tych odkryciach i dyscyplinach naukowych, które pozwolą – w moim przekonaniu – wyjaśnić koncepcję czasu jako charakterystycznego dla przełomu XIX i XX wieku doświadczenia wzniosłości.

Powodem oporu przeciwko podporządkowaniu czasowi „mechanicznemu” było nie tylko przyzwyczajenie do jego biegu wyznaczanego przez naturę i preferowanie „prywatnego/osobistego”. Niejednorodność czasu dotyczyła bowiem również tego mierzonego, choćby dlatego, że był on mocno zróżnicowany lokalnie. W 1891 roku hrabia i generał Helmut Karl Bernhard von Moltke zaapelował do niemieckiego parlamentu o wydanie rozporządzenia ujednolicającego, gdyż w Niemczech obowiązywało wówczas pięć stref czasowych. Jeszcze większą niestałość odczuwała około 1870 roku osoba podróżująca między Waszyngtonem a San Francisco: jak podaje Kern, po drodze zegarki trzeba było regulować około dwustu razy⁹. Takie zróżnicowanie stanowiło poważne utrudnienie w korzystaniu z transportu kolejowego i wodnego, dlatego podjęto wysiłki, by czas ustandaryzować. Ujednolicenie wprowadzano najpierw lokalnie – pod koniec lat czterdziestych XIX wieku w Wielkiej Brytanii, w latach siedemdziesiątych w USA i Kanadzie, a 22 października 1884 roku standaryzacja stała się ponadnarodowym faktem. 25 państw zgodziło się wówczas na znormalizowanie czasu. Panowanie nad nim osiągnięto dzięki negocjacjom, prawu i decyzjom administracyjnym. Pamiętajmy jednak, że analizowany w artykule problem jest ciekawy, ponieważ jeszcze pod koniec XIX wieku rodziły się i ścierały bardzo różne koncepcje czasu. Do porozumienia ujednolicającego go przystąpiła większość państw europejskich, jednak wdrożenie przepisów zajęło około dziesięciu lat.

9 Tamże, s. 12.

Paul Edwards w niedługim, lecz ciekawym tekście o podobieństwach w postrzeganiu czasu przez literata – Paula Valéry’ego i interesującego mnie naukowca oraz fotografa Étienne-Jules’a Mareya – zwrócił uwagę na przekonanie tego pierwszego o nierównoważności czasu matematycznego, fizycznego i „psychologicznego”. Valéry zapisał takie spostrzeżenie w 1899 roku. Edwards uznał, że poeta, mówiąc o czasie „psychologicznym”, mógł mieć na myśli ustalenia psychologa Wilhelma Maximiliana Wundta z lat osiemdziesiątych XIX wieku. Ten cieszący się wówczas sławą naukowiec sądził, że odczucie pojedynczej, nieprzerwanej chwili nie trwa dłużej niż pięć sekund¹⁰. Dążenie do naukowego obiektywizmu spowodowało, że „czas prywatny”, w tym przypadku – subiektywny, nawet intymny, również próbowano dookreślić matematycznie.

Sięganie do naukowego obiektywizmu stanowiło przeciwwagę dla trudnego do wyeliminowania przekonania, że czas jest względny. Matematyczna skala przyjęta przez Wundta dopuszczała indywidualne wahania: wrażenie miało trwać maksymalnie pięć sekund. Standaryzacja czasu z roku 1884, mimo że określona z wykorzystaniem współrzędnych geograficznych, a także weryfikowana „prywatnie” doświadczaną zmiennością nocy i dnia, była jednak zadekretowaną walką z „czasem prywatnym”. Równoleżnik służący za odniesienie dla stref czasowych ustalono arbitralnie, przyjęcie obowiązującego czasu nakazano administracyjnie. Względność czasu, choć innego rodzaju, była jednym z najbardziej znanych problemów rozwiązywanych przez matematyków i fizyków w tym samym okresie. W 1905 roku Albert Einstein upowszechnił swoją słynną teorię, ale już kilka lat wcześniej własne odpowiedzi na ten sam badawczy problem przedstawił holenderski fizyk, noblista Hendrik Antoon Lorentz i francuski matematyk, fizyk teoretyczny, teoretyk nauki wypowiadający się również o filozofii – Henri Poincaré. W roku 1907 Einsteinowską teorię zilustrował oryginalnym modelem czasoprzestrzeni niemiecki (choć mówi się o nim także jako Polaku, Litwinie lub Rosjaninie) matematyk Hermann Minkowski. Przekonanie, że czas i przestrzeń wzajemnie się określają, a nawet nie istnieją bez siebie, było wówczas powszechne¹¹.

10 P. Edwards, *Paul Valéry et Étienne-Jules Marey: de l’instantané à la durée*, <https://hal.science/hal-01504256/document>, 2014 (22.01.2024).

11 P.J. Corfield, *Time and the Historians in the Age of Relativity*, w: *Obsession der Gegenwart. Zeit im 20. Jahrhundert / Obsession with the Here-and-Now. Concepts of Time in the Twentieth Century*, red. A.C.T. Geppert, T. Kössler, „Geschichte und Gesellschaft. Sonderheft”, t. 25, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2015, s. 72.

Od lat osiemdziesiątych XIX stulecia do pierwszego dziesięciolecia kolejnego wieku nie tylko naukowcy definiujący na nowo czas łączyli go z przestrzenią w celu dokładniejszego określenia. Czynili to także filozofowie. Praca jednego z nich – Jeana Marie Guyau – nosi tytuł *La genèse de l'idée de temps*. Ukazała się w 1890 roku, dwa lata po śmierci autora. Jego koncepcja, choć filozoficzna, to – zgodnie z ówczesną tendencją – mocno zainspirowana została psychologią. Tekst poprzedza wstęp napisany przez innego filozofa – Alfreda Fouillée. Rozpoczyna się od spostrzeżenia zapożyczonego od Kanta. Francuski autor uznał, że według królewieckiego filozofa czas miał być „czystą intuicją” i w związku z tym nie był postrzegany zmysłowo. Fouillée, syntetycznie ujmując koncepcję Guyau, wyjaśnia, że w przypadku dzieci „uzyskanie przedstawienia/reprezentacji czasu możliwe jest wyłącznie za pośrednictwem uporządkowanych obrazów przestrzeni”¹². Dojrzały człowiek natomiast posługuje się wyobraźnią i potrafi konceptualizować, dzięki temu nie musi posiłkować się prezentacjami, a czas jest dla niego reprezentacją:

1. [...] porządek przestrzenny jest powiązany z samymi p e r c e p c j a m i, z p r e z e n t a c j a m i, podczas gdy porządek czasowy jest powiązany z wyobraźnią reprodukcyjną, z r e p r e z e n t a c j ą. 2. Czas jest nie tylko powiązany z r e p r e z e n t a c j a m i [...], ale może być postrzegany tylko wtedy, gdy reprezentacje są rozpoznawane jako reprezentacje, a nie jako bezpośrednie doznania [wyróżnienia w oryginale]¹³.

Chronofotografia Mareya jest prezentacją obiektów w przestrzeni, a dzięki temu – reprezentacją czasu.

Fotografia seryjna Mareya. Czym jest „moment”?

Fotografia seryjna Mareya jest szczególna. Jej cechy wyjaśnią, dlaczego zajmuje ważne miejsce w niniejszym tekście. „Seryjna” nie oznacza tutaj jeszcze ruchomego, filmowego obrazu. To fotografia służąca analizie mechaniki ruchów obiektu (człowieka, zwierzęcia, a nawet powietrza), prezentująca ich sekwencję. Pierwszy rozdział autorskiego, książkowego omówienia

¹² A. Fouillée, *Introduction*, w: J.M. Guyau, *La genèse de l'idée de temps*, red. F. Alcan, Ancienne Librairie Germer Baillière, Paris 1890, s. 11.

¹³ Tamże, s. 11-12. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia autora.

chronofotografii zaczyna się od wiele wyjaśniającego tytułu: „O czasie: jego reprezentacji graficznej; mierzeniu czasu fotografią”¹⁴. Marey mówi o czasie jako czymś „nieuchwytnym”, dlatego dla określenia go potrzebuje prezentacji pośredniczącej – ruchu w przestrzeni. Na pierwszych wykonanych przez niego fotografiach ludzi i zwierząt bez trudu można rozpoznać ich kształty. Doskonalenie techniki skutkowało coraz silniejszym uabstrakcyjnianiem przedstawień. Wariant chronofotografii, nazwany przez Mareya geometrycznym, polega na oznakowaniu obiektu pionowymi liniami i punktami. Dzięki temu, że człowiek (obiekt) ubrany jest na czarno, a znaczniki odbijają światło, na fotografiach utrwalono jedynie fazy ruchu głowy, ramion i nóg¹⁵. Oczywiście, Mareyowi, jak pisał, zależało na usunięciu elementów rozpraszających analizę. Przyczyna była więc pragmatyczna, jednak wypreparowany ruch dał w efekcie również abstrakcyjną fotografię, dlatego – zwłaszcza współcześnie – przypisuje się jej walory artystyczne.

Przywołany wyżej Fouillée twierdził, że „czas [...] jest wyblakłym snem”¹⁶. Bliska opinii francuskiego filozofa jest cytowana niżej wypowiedź Raymonda Belloura na temat fotografii Mareya, choć łatwo dostrzec istotną różnicę – zamiast zamykać nieuchwytność czasu w metaforze, autor analizy wyjaśnia, w jaki sposób fotografia sugeruje odbiorcy czasu doświadczanie:

Długa ekspozycja, powtarzająca się w pracach fotograficznych Mareya, wydaje się odpowiadać czasowi otwartemu, który analizuje i spowalnia. Nawet gdy w latach 1900-1901 fizjolog wykonywał proste migawki ruchów powietrza, były one pod pewnymi względami podobne do długich ekspozycji. Podczas gdy niektóre widoki nitek dymu były prawdziwymi długimi ekspozycjami, większość z nich została wykonana z prędkością jednej pięćdziesiątej sekundy, za pomocą magnetycznej lampy błyskowej. A jednak ujęcia te sprawiają wrażenie czasowego rozciągnięcia, sztucznego spowolnienia wywołanego przez fotografię, krótko mówiąc, ruchu. W rzeczywistości spowolnienie istnieje, ale nie w czasie naświetlania: w samym fotografowanym obiekcie, którego ślad pozostaje nie tylko na obrazie, ale przede wszystkim w samej rzeczywistości. Ruch powietrza

14 É.-J. Marey, *Le Mouvement*, red. G. Masson, Librairie de l'Académie de Médecine, Paris 1894, s. 1.

15 Tamże, s. 61.

16 A. Fouillée, *Introduction*, s. 99.

wytwarza zatem coś, co można by nazwać ruchem *in vivo*, jeśli kiedykolwiek taki istniał¹⁷.

Bellour omówił przykład fotografii sporządzonej w celach użytkowych, która jednak przyciąga uwagę abstrakcyjnością – są to przedstawienia nitek dymu. Marey wykonywał je między 1899 a 1909 rokiem¹⁸. Był to obiekt wówczas rzadko rejestrowany (podobne badania aerodynamiki prowadził Ludwig Mach, który jednak postawił sobie inny cel – analizy balistyczne¹⁹). Marey skonstruował *Machine à Fumée*, która umożliwiała wytworzenie 48 linii dymu. Maszynowo wytworzone linie, równoległe, wąskie, położone blisko siebie, fotograf zaburzał dodatkowym ruchem powietrza, który zmieniał linie w abstrakcyjne sploty. Wynalazca nazywał tę część swojej pracy „uwidacznianiem niewidocznego”. Opisał wprawdzie w ten sposób cel wykonywania fotografii badawczej, jednak takim sformułowaniem określa się również główne zadanie stawiane dziełu wzniosłemu. W liście z 1886 roku do innego francuskiego chronofotografa Georgesa Demenjego napisał: „Autor uczynił powietrze widzialnym za pomocą wstążek dymu z oparów fosforu; metoda widzenia niewidzialnego, która mnie całkowicie uwodzi!”²⁰.

W przedstawieniach nitek dymu, zgadzam się z Bellourem, ważne jest nie tylko graficzne zobrazowanie ruchu niewidocznego powietrza, lecz także ukazanie ruchu *in vivo* – „życia ruchu”. Życia (obiektu) krótkotrwałego, nieuchwytnego, o nieokreślonych kształtach. Taką fotografię można więc uznać za sposób „wyrażania niewyraźnego”. Można by też napisać, że to doświadczenie „biegu czasu” albo jego „upływu”, jednak Bellour (ponownie słusznie) podkreślił, iż fotografia sugeruje wrażenie „trwania”, a doświadczenie go jest szczególnym rodzajem recepcji – immersją, znaną

17 R. Bellour, *Le Temps d'un mouvement. Aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Edité par Paris: Centre national de la photographie, Paris 1987, s. 27–28.

18 Zob. opis wystawy, jaka miała miejsce w Muzeum d'Orsay w 2004 r.: <https://www.musee-orsay.fr/en/whats-on/exhibitions/presentation/movements-air-etienne-jules-marey-1830-1904-photographer-fluids> (22.01.2024).

19 C. Hoffmann, *Superpositions. Ludwig Mach and Étienne-Jules Marey's Studies in Streamline Photography*, „Studies in History and Philosophy of Science” 2013, t. 44, nr 1.

20 M. Braun, *Picturing Time*, s. 217, cyt. za: M. Blassnigg, *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience. Revisiting Ideas on Matter and Spirit*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam–New York 2009, s. 95.

ze stylu odbioru dzieł wzniosłych. Zaczniemy od pierwszej kwestii: trwa-
nie to termin, który na przełomie XIX i XX wieku pojawił się w tekstach
Henri Bergsona. Filozof przeciwstawił czas zewnętrzny – matematycz-
ny, mierzalny, skontaminowany z przestrzenią, czasowi wewnętrznemu,
który nazwał trwaniem. Jest ono niemierzalne, niezależne od postrze-
żeń²¹. W 1934 roku w *La Pensée et le Mouvant* Bergson wyjaśnił ten podział
następująco:

Byliśmy bardzo zaskoczeni, widząc, jak czas rzeczywisty, który odgrywa
wiodącą rolę w całej filozofii ewolucyjnej, wymyka się matematyce. Jego
istotą jest przemijanie, żadna z jego części jeszcze nie istnieje, gdy poja-
wia się kolejna. Nakładanie jednej części na drugą w celu pomiaru jest
zatem niemożliwe, niewyobrażalne, nie do pomyślenia. Bez wątpienia we
wszystkich pomiarach widoczne są elementy konwencji i rzadko zdarza
się, aby dwie wielkości, o których mówi się, że są równe, nakładały się
bezpośrednio na siebie. Ale superpozycja musi być możliwa dla jednego
z ich aspektów lub efektów, które zachowują coś z siebie: ten efekt, ten
aspekt, jest wtedy tym, co jest mierzone. Ale w przypadku czasu idea
superpozycji oznaczałaby absurd, ponieważ każdy efekt trwania, który
można by nałożyć na niego samego, a zatem byłby mierzalny, będzie
esencjonalnie nietrwały. Od czasów szkolnych doskonale zdajemy sobie
sprawę, że czas matematyczny radykalnie różni się od wszystkich innych
operacji pomiarowych, ponieważ nie jest przeprowadzany na aspektach
lub efektach reprezentatywnych dla tego, co chcemy zmierzyć, ale na
czymś, co to wyklucza. Linia, którą mierzymy, jest nieruchoma, czas jest
mobilnością. Linia jest gotowa, czas się dzieje, a nawet tym, co sprawia, że
wszystko się dzieje. Czas nigdy nie jest mierzony w kategoriach trwania
jako trwania; liczymy tylko pewną liczbę krańców interwałów lub m o -
m e n t ó w [podkreślenie w oryginale], czyli, krótko mówiąc, wirtualnych
przystanków w czasie²².

Zgadzam się z Martha Blassnigg, że szczególnie, Mareyowski sposób przed-
stawienia postaci w ruchu – łączenie ze sobą kolejnych faz, „jest symula-
cją trwania”, a fotografia seryjna wydaje się zbieżna z myśleniem Bergsona

21 Por. B. Działoszyński, *Wstęp*, w: B. Skarga, *Czas i trwanie. Studia o Bergsonie*, Wydawnictwo Na-
ukowe PWN, Warszawa 2014, s. 35, 84.

22 H. Bergson, *La Pensée et le Mouvant. Essais et Conférences*, F. Alcan, Paris 1934, s. 8-9.

o postrzeganiu momentów – wycinków czasu²³. Na poparcie swoich tez badaczka przywołała fragment tekstu Mareya:

Kiedy chronofotografia tłumaczy kolejne pozycje obiektu w ruchu, pokazuje nam go w sposób, w jaki nie zrobi tego nasz wzrok. W każdej poszczególnej pozycji obiekt wydaje się być nieruchomy, a akty, które miały miejsce w kolejnych momentach, są połączone w serię obrazów, tak jakby były jednocześnie. Obrazy te przemawiają zatem bardziej do ducha niż do zmysłów²⁴.

Blassnigg skorzystała z przekładu angielskiego, w którym zmieniono jedno słowo w ostatnim zdaniu. „Duch” stał się w nim „wyobraźnią”²⁵. Taka zmiana jest myląca. Sądzę, że Marey, używając pierwszego z tych słów, wskazał na bardzo istotną dychotomię: fotografia seryjna była narzędziem empirycznej, obiektywnej analizy czasu na podstawie obserwacji ruchu ciała (człowieka, zwierzęcia, dymu) w przestrzeni, ale pozostawał „względny” jako źródło trudnego do zweryfikowania, niemierzalnego, subiektywnego, ulotnego wrażenia.

Czas, wzniosłość technologiczna, obiekty materialne i alegorie

Powróćmy do analizy zaproponowanej przez Belloura. Sugerowana przez niego immersja jest zgodna ze stylem odbioru malarskich pejzaży wzniosłych z połowy XIX wieku. Zidentyfikować je można łatwo po obecności motywów wyszczególnionych przez Burke’a. Dla moich wyjaśnień istotne jest wyrażone w nich przekonanie, że choć wzniosłość stanowi doznanie duchowe, to wywoływać je miały realne obiekty. Ponadto znacząca część takich prac wyróżniała się charakterystyczną kompozycją: z reguły zamkniętą po obu bokach, z odległym, zamglonym horyzontem, lecz z najbliższym planem otwartym w kierunku widza. Pejzażowa przestrzeń przy dolnej krawędzi przedstawienia „domaga się” uzupełnienia wyobraźnią widza. Sugeruje, iż wkracza w obszar galerii, a odbiorca staje się wskutek tego nie biernym oglądającym, lecz aktywnym uczestnikiem. Są to przedstawienia pejzażowe, więc wirtualnie wchodząca do niego postać nie „uczestniczy w akcji”, lecz „doświadcza”

23 M. Blassnigg, *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, s. 88-89.

24 É.-J. Marey, *Le Mouvement*, s. 297.

25 I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1986, s. 131.

przestrzeni. Od odbiorcy zależy, czy zdecyduje się na taki sposób percepcji dzieła. Jeśli taką decyzję podejmie, „uzupełni” dzieło w subiektywny sposób.

Podobna immersja występuje w fotograficznym przedstawieniu ruchu powietrza, choć różni się od malarstwa tematem, obiektami, techniką. Zaczniemy od tego, że i w przypadku kompozycji typowego obrazu wzniosłego, i analizowanej fotografii, nie mówimy o wyobrażonym uzupełnieniu przed- i poakcji, jak w klasycyzujących dziełach wzniosłych z końca XVII wieku. Interesująca nas fotografia robi wrażenie abstrakcji, choć przedstawia obiekty realne – linie dymu. Tematem była jednak nie prezentacja dymu, lecz niewidocznego powietrza oraz „doświadczenie czasu” – subiektywne („prywatne”), zaskakujące, krótkotrwałe. Wskazane cechy zbliżają takie przedstawienie do „modernistycznej epifanii”, generującej szczególnego rodzaju olśnienia²⁶. Ryszard Nycz scharakteryzował je następująco:

nowoczesne epifanie są objawieniami – raczej świeckimi niż boskimi – tego, co nie bezpośrednio widoczne (a nie tego, co samo wprost się ukazuje), poszczególne (nie tego, co ogólne i uniwersalne), przygodne (nie tego, co esencjalne czy konieczne), momentalne (nie tego, co wieczne i niezmiennie) oraz ucieleśnione, realnie istniejące (a nie tego, co idealne i czysto duchowe). [...] „epifanie”, czyli zapisy intensywnych, nieciągłych, momentalnych śladów obecności niezwyklej wartości powszedniego istnienia rzeczy indywidualnych [wyróżnienia w oryginale]²⁷.

Nycz odniósł swoją koncepcję do literatury, ale po pierwsze – przeprowadzona przez Belloura analiza fotografii jest wypowiedzią tekstową, a po drugie – w interpretacji Francuza znaleźć można wszystkie elementy takiej epifanii. Wydaje mi się, że „modernistyczną epifanię” dzieli niewielki krok od „modernistycznej wzniosłości”, którą opisać można jako „modernistyczne doświadczenie czasu”. Do wyróżników wskazanych przez Nycza dodać trzeba podstawową cechę kategorii wzniosłości: emocjonalną ambiwalencję. O ile w antycznym pierwowzorze bieguny dyktomii były ściśle określone

26 R. Nycz, *Poetyka epifanii a modernizm: od Norwida do Leśmiana*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4 (40); Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i in., oprac. nauk. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001 (rozdział: *Epifanie modernizmu*).

27 R. Nycz, *Poetyka epifanii a modernizm...*, s. 21-22.

– zachwyt i przerażenie, o tyle z biegiem czasu, przyrostem wariantywnych koncepcji wzniosłości, a przede wszystkim w związku z uznaniem jej za subiektywne doświadczenie, ten rygor przestał obowiązywać. W definicji epifanii szczególną uwagę zwraca powtórzenie przez Nycza określenia „momentalne” i użycie w jego sąsiedztwie sformułowania „nieciągle”. Po pierwsze, dlatego że dominują one w definicji modernistycznej epifanii. Po drugie, ale równie ważne – ponieważ odnoszą się one do czasu.

Czas pod koniec XIX wieku stał się specyficznym, modernistycznym obiektem wzniosłym. Zasadnicze cechy łączą go jednak ze wzniosłością romantyczną. Podstawowymi wyróżnikami wzniosłości matematycznej są bezforemność i nieograniczoność²⁸. Czas scharakteryzować można w podobny sposób. Ciekawa w tym kontekście jest zbieżność nazw – matematycznej wzniosłości i takiego czasu. Ten ostatni poddawany był linearnemu formowaniu przez matematyków, fizycy wiązali go z przestrzenią, astronomowie i geografowie tworzyli dla niego punkty odniesienia i granice. Zauważmy jednak, że z tych granic się wymykał i pozostał względny, to znaczy – subiektywny. Kiedy przypisano go do stref czasowych, oparto się na matematyce i geografii, jednak akceptację owych stref trzeba było wynegocjować w międzynarodowych traktatach. Motywacją dla empirycznego dookreślenia i administracyjnej uniwersalizacji było dążenie do zapanowania nad czasem, okiełznania tego, co bezforemne i nieograniczone. Kant uznał, że źródłem wzniosłości nie jest obiekt, lecz doznający podmiot – jego wyobrażenia i idee umysłu²⁹. To podmiot percypuje i przetwarza wyobraźniowo i intelektualnie obiekty. Efektem jest poczucie dominacji nad nimi, a ponieważ najbardziej powszechnymi są elementy przyrody – dominacja nad nią.

Natalia Juchniewicz od tego przekonania Kanta zaczęła kreślić krótką historię narracji o panowaniu człowieka nad rzeczywistością wobec niego zewnętrzną³⁰. Nowy rozdział tej historii otworzyli filozofowie rozważający problem dominacji człowieka nad przyrodą dzięki zastosowaniu maszyn. Ostatnie dwa zagadnienia świadczą o tym, jak bardzo bliskie są sobie wzniosła narracja o panowaniu nad przyrodą i analogiczna narracja o technice, a także jak ta ostatnia współgra z pojmowaniem czasu. Juchniewicz przedstawiła

28 I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1986, s. 131.

29 Tamże, s. 153-158.

30 N. Juchniewicz, *Od estetyki, przez technikę, do sztuki awangardowej – Kantowska wzniosłość a panowanie człowieka nad przyrodą według Georga W.F. Hegla i Karola Marksa*, „Estetyka i Krytyka” („The Polish Journal of Aesthetics”) 2017, nr 46 (3).

podstawy filozoficzne tych narracji na dwóch przykładach: Georga Wilhelma Friedricha Hegla i Karola Marksa. W powstałej w latach 1805–1806 *Jenaer Realphilosophie* Hegel sięgał do aktualnej wiedzy empirycznej. Poruszał się w tych wykładach po obszarze filozofii przyrody, filozofii kultury, dołączał zagadnienia społeczne. Mówił także o technice. Według niego człowiek, posługując się narzędziami, a wraz z rozwojem technologii – maszynami, stopniowo uwalniał się od przymusu pracy. Przewaga człowieka nad naturą wynika z zastosowania „chytrości rozumu”³¹. Pod tym określeniem kryje się „oszukanie” natury w dwóch znaczeniach: a) skutecznego zastępowania wysiłku człowieka pracą maszyn oraz b) poznania i wykorzystania praw przyrody do coraz lepszego panowania nad nią. Hegel mówił, że praca maszynowa przypomina pracę natury. Obie charakteryzuje ciągły ruch, „ten zaś znajduje się w zewnętrznej przyrodzie, gdyż czysty ruch jest właśnie stosunkiem abstrakcyjnych form czasu i przestrzeni – abstrakcyjnym działaniem zewnętrznym, maszyną”³². Odnotujemy, że Hegel rozumiał ruch jako relację czasu i przestrzeni, podobnie jak wskazani wyżej, żyjący nieco później matematycy i fizycy, a także Marey. Wyrażone przez filozofa przekonanie, że maszynowy, a więc uabstrakcyjniony, ruch ma analogię w ruchu w naturze, pozwoliło mu na porównanie odwrotne: ruch, jako relacja czasu do przestrzeni, a więc zgodnie z niezmiennymi prawami opisywanymi przez nauki ścisłe, działa jak maszyna.

Porównanie natury do maszyny jest symptomatyczne, gdyż mniej więcej od lat trzydziestych XIX stulecia kategoria wzniosłości zaczęła obejmować tematy związane z maszynami (prędkość, moc, wysokość), a w jej retoryce niektóre motywy naturalne uległy wymianie na maszynowe (mgła – na parę lub/i dym, cisza – na industrialny hałas). Konsekwentnie przekształcona w ten sposób retoryka wzniosłości była szczególnie popularna w Stanach Zjednoczonych i w Kanadzie, dlatego nosi nazwę *American Technological Sublime*. Elizabeth McKinsey poświęciła monografię wzniosłym opisom wodospadu Niagara, bardzo chętnie odwiedzanego ze względu na walory przyrodnicze, a od 1895 roku również ze względu na postawienie tam ogromnej elektrowni wodnej³³. Analizowane przez badaczkę mate-

31 Tamże, s. 24, 30–32.

32 G.W.F. Hegel, *Jenaer Realphilosophie. Vorlesungsmanuskripte zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805–1806*, red. J. Hoffmeister, Akademie Verlag, Berlin 1969, s. 215, cyt. za: N. Juchniewicz, *Od estetyki, przez technikę, do sztuki awangardowej...*, s. 32.

33 E. McKinsey, *Niagara Falls*; R. Noak, *The Natural Sublime and American Nationalism: 1800–1850*, „Studies in Popular Culture” 2002, t. 25, nr 2. Wpływ retoryki wzniosłości można dostrzec także

riały z epoki świadczą o tym, że w okresie, który nas interesuje, poetyka technologicznej wzniosłości kształtowała tekstowe relacje z wycieczek nad Niagarę. Wcześniej, przed połową XIX wieku, w analogiczny sposób opisywano kolej, nie tylko w USA i Kanadzie. Ta poetyka miała wpływ również na fotografię związaną tematycznie z koleją³⁴, maszynami, industrialnym krajobrazem.

Pokrewne tematycznie książki McKinsey są dwie, klasyczne już, publikacje: Davida Nye'a *American Technological Sublime*³⁵, i Leo Marxa *The Machine in the Garden*³⁶. Obaj autorzy dostrzegli w charakterystycznym typie wzniosłości narzędzie konstruowania tożsamości narodowej Amerykanów. Publikacje poświęcone zostały analizom postrzegania maszyn w dziewiętnastowiecznej filozofii i literaturze. O dwóch kwestiach w tych monografiach ledwie wspomniano, jednak zaakcentują je, gdyż dla wyjaśnienia modernistycznego pojmowania czasu są istotne. Nye we wstępie do swojej książki napomknął, że kolejne koncepcje wzniosłości wprowadzały nowe obiekty wywołujące to doznanie. Największa zmiana dokonała się wraz z pojawieniem się *technological sublime*. Katalog motywów zaczął wówczas intensywnie się zmieniać: jedne szybko się zużywały, zmieniały je kolejne³⁷. Z kolei Marx zauważył, że już w latach czterdziestych XIX wieku powszechne było przekonanie, że przyroda jest porządkowana za pomocą maszyn, a wiedza naukowa, dzięki której one powstały, pozwala zrozumieć i usystematyzować (tu cytował Thomasa Carlyle'a) to, co ma „nieskończony” charakter³⁸. Sądzę, że z tych powodów pod koniec XIX stulecia badano naukowo, regulowano administracyjnie i uznano za obiekt wzniosły – czas. Grunt był przygotowany: wyróżniki wzniosłości technologicznej były powszechnie znane (także dzięki pisaniom w takiej konwencji relacjom prasowym o lokomotywach, kolei, fabrykach, elektrowniach, hutach itp.). Jednak w okresie, w którym powstały prace Mareya i koncepcje Bergsona, to nie materialne obiekty, lecz abstrakcje (praca, prędkość, moc, czas) odpowiadały na potrzebę pogłębionego opisu złożonej rzeczywistości.

w przewodniku: *The Falls of Niagara. Being a Complete Guide to All the Points of Interest around and in the Immediate Neighbourhood of the Great Cataract*, T. Nelson & Sons, London 1866.

34 E. McKinsey, *Niagara Falls*, s. 24, 30-32.

35 D. Nye, *American Technological Sublime*, MIT Press, Cambridge 1996.

36 L. Marx, *The Machine in the Garden*, Oxford University Press, New York 1964.

37 D. Nye, *American Technological Sublime*, s. XVII.

38 L. Marx, *The Machine in the Garden*, s. 171-172, 175-176.

Czas stanowi szczególny obiekt wzniosły. Nie należał on do motywów popularnych i powszechnych. Był na to zbyt skomplikowany. Wzniosła koncepcja czasu łączyła wiedzę kilku dziedzin nauk ścisłych i humanistycznych. Naukowy komponent powiązał obiekt z *technological sublime*, a jego rola w tymłączeniu jest niezmiernie istotna, bo ukształtował koncepcję wzniosłości czasu. Nie mam na myśli jedynie tego, że jej ilustracją jest, na przykład, naukowa, analityczna fotografia Mareya, którą objaśniają powstałe w tym samym okresie koncepcje fizyczno-matematyczne i psychologiczne. Ustalone przez nauki ścisłe cechy czasu, jak jego względność, stały się odniesieniem dla humanistów. Empiryczna nauka była źródłem motywów dla *technological sublime* około połowy XIX wieku, kiedy ten typ wzniosłości się upowszechnił. W katalogu obiektów umieszczono głównie maszyny (parowe, lokomotywy itp.). Pełniły one funkcję alegorii fizycznej siły przekraczającej moc ludzką. Skonstruowana wokół maszyn w latach czterdziestych XIX wieku narracja technologicznej wzniosłości, mimo że nowa, to jednak zapożyczała się w poetyce klasycystycznej. Jeszcze Marksowi, w *Kapitale*, wydanym po raz pierwszy w 1867 roku, zespół urządzeń fabrycznych przypominał cielsko potwora, a potężny młot parowy używany w stoczni londyńskiej byłby według niego za ciężki nawet dla Thora³⁹. Choć opis mówi o maszynach w ruchu, to jednak przedstawiono je jako wzorcowe obiekty wzniosłości matematycznej. Marks zwrócił uwagę na ich monstrualność, a nie moc czy dynamikę działania. Zwrócił więc uwagę nie na abstrakcję, lecz na matematyczne rozmiary. Dodał skojarzenie z mityczną postacią, by uczynić z wielkiej materii alegorię mocy. Analogiczną funkcję pełniło powszechne wówczas zestawianie ciężkich maszyn i lokomotyw z Prometeuszem⁴⁰ (nierzadkie było nadawanie im takiego imienia). Jeszcze w latach siedemdziesiątych XIX wieku z *technological sublime* kojarzono obiekty materialne, a to, co w nich wzniosłe „niewidzialne”, nazywano imionami herosów i bogów.

Modernistyczny czas i wzniosłość, obiekty abstrakcyjne i synekdochy

Modernistycznie pojmowany czas był jednak abstrakcją, choć poddawaną badawczym analizom i rejestrowaną aparaturą naukową, na przykład

39 K. Marks, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, t. 1, red. P. Hoffman i in., Książka i Wiedza, Warszawa 1951, s. 410, 414, por. N. Juchniewicz, *Od estetyki, przez technikę, do sztuki awangardowej...*, s. 33.

40 L. Marx, *The Machine in the Garden*, s. 192, 202-203, 206, 260.

fotograficzną. Dzięki niej czas stał się widoczny, jednak inaczej niż obiekty *technological sublime*. O ile w tym ostatnim typie wzniosłości obiekty pełniły funkcję alegorycznych reprezentacji „niewidzialnego”, o tyle fotografie Mareya można skojarzyć z synekdochami. Zależność między czasem a jego fotograficznymi reprezentacjami, przedstawiającymi ruch ciała i powietrza/dymu w przestrzeni, „opiera się na zależnościach ilościowych i zakresowych między zjawiskami”⁴¹. Rozciągnięcie lub wielokrotne powielenie kształtu na fotografiach wykonanych przez Mareya odbierało obiektom materialnym identyfikującą je konkretność. Jeszcze bardziej abstrakcyjną reprezentację czasu stanowią fotografie ruchu powietrza: niewidzialną materię ujawniono dzięki dymowi – ulotnemu i bezkształtnemu.

Przykład dymu dobrze ilustruje proces „dematerializacji” obiektu. W związku z tym, że wzniosłość była powszechnie i od dawna przyswojoną narracją ukierunkowaną na prezentację relacji człowiek-rzeczywistość, to niemal od początku XIX wieku odzwierciedlała postęp nauki, jej wpływ na życie społeczne, aktualne wyzwania intelektualne i możliwości tłumaczenia coraz bardziej złożonego świata. Chęć wyrażenia tego spłotu wyzwań i problemów za pomocą wzniosłej narracji wymagała poluzowania ustalonych pod koniec XVIII stulecia rygorów jej poetyki, zgody na subiektywizację, skorzystanie z pojemniejszych form ekspresji. Takie zmiany wywołały tendencję do uabstrakcyjnienia obiektów. Na początkowym etapie poetyka wzniosłości technicznej zakładała, że doznanie wywołują realne, materialne przedmioty (maszyny). Około połowy XIX wieku zwrócono baczniejszą uwagę na zjawiska takie, jak para napędzająca urządzenia czy dym z komina lokomotywy. Pozostawiono im opisaną przez Hegla funkcję: wyrażały przewagę człowieka nad naturą. Nie były już jednak emanacją Hegłowskiej „chytrości rozumu”, lecz satysfakcji płynącej z coraz lepszego rozumienia praw fizyki i panowania nad mocami przyrody. Dlatego ważne stało się pokazanie nie obiektów, lecz tego, że przepływ pary jest ukierunkowany i regulowany przez człowieka. Nowym motywem, genetycznie związanym z parą, został gwizd lokomotywy, a także wywoływany przez pociągi hałas oraz rozchodzący się szeroko w przestrzeni i zasnuwający ją dym z komina maszyny. Przejście od nadal materialnej pary do dźwięków postawiło moce natury przeciwko sobie: siły przyrody, które człowiek podporządkował – przyrodzie dzikiej. Podobną funkcję pełnił dym. Leo Marx ujął tę obserwację w sformułowaniu

⁴¹ *Synekdocha*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 551.

„para anihiluje przestrzeń”⁴². Dla mnie istotne w tym sfomułowaniu jest wyobrażenie dematerializacji przestrzeni przez parę (dym) – bezformną i bezkształtną, albo lepiej – zastąpienie nią przestrzeni. Wizualna synekdocha. Taki sposób myślenia o wzniosłej reprezentacji dostrzec można w fotografiach Mareya. On wykorzystał dym fosforowy, wytworzony przez specjalnie skonstruowaną dymnicę, funkcjonalnie związaną z eksperymentem. Dym nie był docelowym obiektem analizy, lecz składową badania, narzędziem służącym wizualizacji niewidocznych „tajemnic” natury – powietrza i czasu. Dumna dominacja nad przyrodą ustąpiła pod koniec XIX wieku spokojnemu, wspartemu teoretyczną fizyką i matematyką oraz empirią, zaciekawieniu siłami natury.

Ta ciekawość zawierała w sobie otwartość na zaskoczenie i pasję poznawczą, czyli emocje. Uabstrakcyjnianie obiektu i korzystanie z osiągnięć nauki w tworzeniu nowej poetyki wzniosłości zmieniło również charakterystyczną dla niej, uczuciową ambiwalencję. Przestała być zestawieniem opozycyjnym, nie rozgrywała się już między afektami skrajnymi, bo ostudził je (i próbował wyjaśnić) naukowy obiektywizm. O ile jeszcze Marksa obserwowanie maszyn fabrycznych przerażało, o tyle w odbiorcach prace Mareya wywoływały zainteresowanie i zdumienie. Podziw lub nawet fascynację może budzić inwencja naukowa i wynalazcza chronofotografia, zaawansowane technologie, jakimi się posługiwał, ale efekty raczej nie wywołają, na przykład, euforii czy uwielbienia⁴³. Maszyny widziane były z zewnątrz, z oddali i opisywane zgodnie z przyjętą poetyką. *Technological sublime* zaprzęgnięto do pełnienia funkcji publicznej. Służyła konstruowaniu tożsamości narodowej lub propagowaniu koncepcji oraz działań społecznych i politycznych. Obcowanie z czasem ma charakter immersji: fotografia taka, jak Mareya, uświadamia odbiorcy ten fakt. Potwierdza uniwersalne prawo natury, ale jest doświadczeniem wewnętrznym („trwanie” według Bergsona złożone z „momentów”), indywidualnym, subiektywnym, niepowtarzalnym.

Podsumowanie

Pod koniec XIX wieku czas był „niewyraźnym”, które usiłowano wyrazić za pomocą wzniosłej narracji. Interesujące jest wykorzystanie do tego aktualnej

42 L. Marx, *The Machine in the Garden*, s. 194, 196.

43 Por. tamże, s. 164, 169–170, 175–176.

wiedzy pochodzącej z nauk ścisłych, zamieniającej go we wzniosły obiekt. Zmiany w postrzeganiu go wynikały z rozwoju technologicznego. Stephen Kern ujął je w przeciwstawieniu czasu „prywatnego” – „publicznemu”. Mnie jednak interesuje nie taka opozycyjność, lecz szczególne współistnienie w poetyce wzniosłości pod koniec XIX stulecia obu tych typów, dzięki połączeniu nauki i sztuki. Przypomnę, że drugi typ czasu według Kerna był regulowany – wprowadzany administracyjnie i liczony matematycznie. Pierwszy nie podlegał takim rygorom, bo był subiektywny, osobisty. Dlatego stanowił obiekt badań intensywnie rozwijającej się wówczas psychologii. Cytowany wyżej Paul Edwards z tego powodu usłyszał w wypowiedzi Paula Valéry echo koncepcji Wilhelma Wundta. Tutaj prosty podział, zaproponowany przez Kerna, się komplikuje. Psycholog określił długość percepcji czasu matematycznie. Przyczyną była chęć zamknięcia „momentu” w liczbowych ramach, doprecyzowania go za pomocą aktualnej, ścisłej wiedzy, uzupełniającej intuicyjne koncepty. Takie zwrócenie się ku nauce charakteryzowało *technological sublime*, ale w niej, przypomnę, obiekty wzniosłe to materialne przedmioty (maszyny), które pełniły funkcję wizualizacji mocy natury ujarzmionych i pracujących dla ludzi. Zobrazowanie niematerialnego czasu wymagało użycia obiektów, które były „podwójnymi reprezentacjami”: czas określano bowiem jego relacją z przestrzenią, pokazywano więc prędkość i ruch. Poetyka wzniosłości zmieniała się ewolucyjnie, obiekt musiał być percypowany zmysłowo. Równolegle do zwiększającej się liczby praktycznych zastosowań zdobyczy nauki postępowało tworzenie odważnych modeli teoretycznych. Rozwój technik fotograficznych i nieskrępowanych estetycznych poszukiwań prowadził do konceptualizacji fotografii. Zaczęto konceptualizować również czas. Zrozumienie, że przyrost wiedzy nie upraszczał pojmowania czasu, lecz go komplikował, łączyło dziedziny nauki, pozostawiając ciągle nieuchwytnie dla niej (psychiczne) wrażenia. To z kolei wyzwoliło akceptację dla obiektów percypowalnych, lecz ulotnych, dematerializujących się, jak dym. Pod koniec XIX wieku nadal jednak chciano obiekt zobaczyć. Uwolnią się od tej konieczności niedługo później, na początku kolejnego stulecia, awangardiści⁴⁴.

44 J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3 (38/39).

Abstract

Dariusz Pniewski

NICOLAUS COPERNICUS UNIVERSITY IN TORUŃ

Seeing Time: Science and the Sublime in Late Nineteenth-Century Photography

The article analyzes how the category of time transformed into an essential element of the narrative of the sublime in the late nineteenth century. Using the example of Etienne-Jules Marey's chronophotography, which captures the movement of air, the article examines the evolution of the poetics of technological sublime, inspired by the scientific knowledge of the period. Time became both "inexpressible" and an object evoking sublime feelings. The latter shifted from an allegory of control over the forces of nature by means of machines (technological sublime) to a synecdoche that enabled the visualization of time in Marey's photographs. The analysis demonstrates that such synecdoches of time – sublime objects – then partially dematerialised. This marks a stage preceding the conceptual sublime of the avant-garde.

Keywords

time, sublime, technological sublime, chronophotography, Étienne-Jules Marey