

Tomasz Misiak

Krótki przyczynek do an*o* archeologii audio*o* wizualności : Polska – II połowa XIX wieku

Kultura Popularna nr 3 (37), 126-135

2013

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Tomasz Misiak

**Krótki
przyczy-
nek do *an-archeo-
logii* audio-wizual-
ności filmu
*Polska II połowa
XIX wieku***

An-archeologia mediów jest (...) zbiorem osobliwości. (...) Przez osobliwości rozumiem znaleziska z bogatej historii widzenia, słyszenia i łączenia za pomocą środków technicznych – znaleziska, w których rozbłyśka coś, co wytwarza ich samoistne świecenie i co zarazem wskazuje poza znaczenie i funkcję, jaką tłumaczy kontekst ich powstawania.

SIEGFRIED ZIELINSKI

Wstęp

Perspektywę teoretyczną prowadzonych tu dociekań stanowi koncepcja archeologii mediów Siegfrieda Zielinskiego. A mówiąc dokładniej jego propozycja *an-archeologii* mediów. To w jej świetle chciałbym zarysować określoną w tytule problematykę audio-wizualności filmu i kina ograniczoną do wybranego momentu polskiej historii.

Jak rozumieć postawę an-archeologiczną? Zielinski podpowiada: „w koncepcji *archaiologia* zawiera się nie tylko to, co stare, pierwotne (*archaios*), ale również czynność rządzenia, panowania (*archein*), jak też rzeczownik *archos*, przywódca. *Anarchos* to *nomen agentis* do *archein* i oznacza nieobecność przywódcy, a także rozwiąźłość” (Zielinski, 2010: 37). Jeśli zatem archeologię traktować jako swoistą formę identyfikacji władzy w geście odkrywania i porządkowania historii, to an-archeologia rezygnowałaby zarówno z władzy, jak i z chęci porządkowania. Co to oznacza dla badań nad mediami? Przede wszystkim „pochwałę osobliwości”. An-archeolog w swej postawie badawczej wyczulony jest na to, co niezwykle, sensacyjne, niepowtarzalne, ale zarazem z rozmaitych powodów (kulturowych, estetycznych, ideowych) zapomniane czy też zepchnięte na margines teoretycznych rozważań oraz praktycznych zastosowań. An-archeolog wykorzystuje „pobudzający potencjał” odkrytych przez siebie sensacji by pokazać, że one wciąż działają pomimo tego, a może właśnie na przekór temu, że zostały pominięte i nie wpisały się w tradycyjną wizję historycznego postępu. W tym sensie an-archeolog rezygnuje z władzy porządkowania. Nie chodzi o to, by traktować „znaleziska” jako brakujące elementy pozwalające lepiej zrozumieć zarysowany już w pewien określony sposób rozwój historyczny. W takiej perspektywie „porządek jest oznaką braku, a nie nadmiaru” (Zielinski, 2010: 38), a osobliwości stają się fenomenami wyrzuconymi na margines historii, który przypomina, że wizja postępu jest, podobnie jak składające się na nią elementy, teoretyczną konstrukcją, a nie odzwierciedleniem rzeczywistości.

„Historia mediów nie jest odwzorowaniem wszechpotężnej tendencji [rozwoju] od form prymitywnych do coraz to bardziej złożonych” – zauważa Zielinski. Być może zatem rezygnując z władzy porządkowania będziemy bardziej wyczuleni na to, co indywidualne i niepowtarzalne. Czyż nie przypomina to o jednym z Baconowskich idoli? To *idola tribus*, w którym Bacon widział nieposkromioną skłonność do szukania prawidłowości, harmonii, porządku, symetrii przy jednoczesnej chęci udowodnienia za wszelką cenę raz przyjętego poglądu. To właśnie perspektywa, której unika Zielinski. Bacon pisał:

Rozum ludzki ma tę właściwość, że skłonny jest przyjmować większy porządek i większą prawidłowość w świecie niż naprawdę znajduje, i jakkolwiek w przyrodzie istnieje wiele rzeczy jedynych w swoim rodzaju i całkiem od siebie różnych, to jednak rozum wymyśla między nimi paralele,

Tomasz Misiak – doktor filozofii. Łączy teorię z praktyką na polu sztuki i nauki. Autor książek naukowych „Estetyczne konteksty audiosfery” oraz „Kulturowe przestrzenie dźwięku”, a także wielu artykułów opublikowanych w czasopiśmie i publikacjach zbiorowych. Poza pracą teoretyczną sprawdza rezultaty swoich dociekań na gruncie praktyki artystycznej poszukując różnorodnych możliwości wyrażenia rozpiętych pomiędzy hałasem i ciszą w obrębie sztuki dźwięku. Na co dzień adiunkt w Katedrze Kulturoznawstwa Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa w Poznaniu oraz wykładowca na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

odpowiedności i stosunki, które w rzeczywistości nie istnieją (Bacon, 1955: 69).

Zielinski zaś przekonuje, że „myśli o stałym postępie od form niższych do wyższych, od tego, co proste, do tego, co złożone, należy się wyzbyć podobnie jak metafor, za pomocą których go opisywano i jeszcze się to robi” (Zielinski, 2010: 9).

Chciałbym uaktywnić podobny sposób myślenia w ramach problemowych zaznaczonych w tytule niniejszego szkicu. Będę się starał przywołać takie wątki, które zostały zapomniane, o których rzadko się przypomina, a które, pomimo swojej nieaktualności na poziomie pragmatycznym, wciąż wydają się interesujące na poziomie ideowym i, jako osobliwości, odsyłają poza bezpośredni kontekst swego powstania. Zanim jednak przejdę do konkretnych przykładów, zmuszony jestem zaznaczyć jeszcze jeden kontekst problemowy, który pozwoli na dokładniejsze zarysowanie podstaw teoretycznych, w które chciałbym wpisać niniejsze rozważania. W pewnym sensie problematyka ta wskazana została także przez Zielinskiego, lecz występuje ona u niego *implicite*, a należy ją przedstawić bezpośrednio. Chodzi o pojęcie audio-wizualności i związany z nim problem zmysłowości odbioru audio-wizualnego. Podtytuł książki Zielinskiego: *O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia* nie pozostawia wątpliwości, że an-archeologia mediów to nie tylko opis określonych zjawisk czy obiektów, ale także związanych z nimi form odbioru. W kontekście filmu i kina zaś oglądanie i słuchanie pełnią pierwszorzędą rolę w odbiorze zapośredniczonych technicznie komunikatów. Próbując wykorzystać postawę an-archeologiczną do badań dotyczących filmu należy więc choć szkicowo odpowiedzieć na pytanie o charakter słyszenia i widzenia oraz ich połączeń w ramach doświadczeń audio-wizualnych.

By odpowiedzieć na to pytanie chciałbym odwołać się do teorii „trans-zmysłowości” zaproponowanej w latach 90. ubiegłego wieku przez francuskiego badacza audio-wizualności Michela Chiona. Konsekwencje teoretyczne, jakie wyprowadza Chion ze swoich badań nad filmem pozwalają bowiem na podkreślenie wagi analiz dotyczących zmysłów, a także korygują szereg mitów głęboko zakorzenionych w „dyskursie audio-wizualnym”. Jednym z takich mitów jest przekonanie o odrębności, rozłączności słuchania i widzenia podczas odbioru przedstawień audio-wizualnych. Pozwalało to na nobilitację procesu widzenia, a tym samym na sprowadzanie analiz dotyczących filmu do badań nad ruchomym obrazem. Obraz i ruch traktowano przy tym jako kategorie, które nie tylko wyznaczają odpowiednie sposoby myślenia o kinie ale także pozwalają na traktowanie filmu jako szeroko pojętej sztuki wizualnej. Tymczasem przecież mamy do czynienia ze sztuką audio-wizualną czy też, jak chce Chion z „audio-wizją”, która zaznacza swój słuchowo-wzrokowy charakter, nie pozwalający na zupełnie odrębne traktowanie dźwięku i obrazu, słyszenia i widzenia. Zjawisk tych nie da się bowiem od siebie oddzielić.

Wzrok dostarcza informacji i doznań, spośród których za ledwie ułamek może uchodzić za tylko i wyłącznie wizualny (kolor), inne są natomiast trans-zmysłowe. Podobnie też rzecz ma się ze słuchem, ponieważ zbiera różne informacje i doznania, a tylko część z nich można zaklasyfikować jako typowo słuchowe (wysokość i stosunki interwałów), reszta, tak jak w przypadku wzroku, nie da się jednoznacznie przypisać żadnemu zmysłowi (Chion, 2012: 110).

Tak rozumiane zależności pomiędzy słyszeniem i widzeniem pozwalają mówić o swoistej teoretycznej dychotomii pomiędzy inter- oraz trans-zmysłowością.

W trans-zmysłowym modelu (lub meta-zmysłowym), który stawiam w opozycji do inter-zmysłowego, nie ma jednostkowych i odizolowanych danych zmysłowych, ponieważ zmysły, spełniając funkcję kanałów czy przejść, same nie stanowią terytorium ani właściwej domeny doświadczenia (Chion, 2012: 111).

Dopiero w tak zarysowanej perspektywie an-archeologiczne tropienie osobliwości okazuje się przyczynkiem do pogłębionych badań nad filmem jako sztuką audio-wizualną. Przyjrzyjmy się zatem teraz tym wybranym przykładom, które wyznaczały wczesne eksperymenty doprowadzające w konsekwencji do eksplozji filmu oraz jego popularyzacji jako sztuki audio-wizualnej.

Ochorowicz, Wikszemski, Prószyński – zapomniani prekursorzy

Zacznijmy od wynalazków Juliana Ochorowicza (1850–1917) – fizyka, psychologa, filozofa, konstruktora, którego techniczne rozwiązania przyniosły mu rozgłos w całej Europie w latach 80. XIX stulecia. Opatentowany w 1882 roku mikrofon stanowi pierwszy poważny wkład polskich techników w rozwój urządzeń umożliwiających wzmacnianie i przenoszenie dźwięku na duże odległości. Konkurując na tym polu z innymi rozwiązaniami pojawiającymi się na gruncie europejskim, propozycje Ochorowicza dawały realną możliwość wyzwolenia się spod wpływu uciążliwego monopolu patentów Thomasa Edisona.

Tekst przedstawiający zasady działania mikrofonu został napisany we Lwowie w 1878 roku i w tym samym roku opublikowany w czasopiśmie „Kosmos”. Ochorowicz, z charakterystyczną dla siebie filozoficzną docieklivością, zauważa:

Nie tylko najprostsze wynalazki, ale i najprostsze teorie przychodzą zwykle najpóźniej. Myśl uderzona niezwykłością faktu, wyszukuje dlań najpierw równie niezwykłe objaśnienia i dopiero szereg długich doświadczeń sprowadza nas na właściwy grunt przyrodniczy: prostoty i naturalności (Ochorowicz, 1878: 328).

Wstęp ten nie stanowi tylko, jak moglibyśmy dzisiaj sądzić, błyskotliwego lecz zarazem lapidarnego wprowadzenia. Chodzi bowiem o cel znacznie poważniejszy, niż wzbogacenie tekstu naukowego filozoficzną retoryką. Chodzi o przeciwstawienie wyników własnych eksperymentów teoriom powszechnie przyjmowanym wówczas w całej Europie. Z odwagą i pewnością naukowca wierzącego w moc doświadczeń i eksperymentów wynalazca zauważa:

(...) czytając zawile domysły francuskich i angielskich dzienników przyrodniczych na temat mikrofonu, zauważyłem znaczną dysharmonię pomiędzy prostotą

faktów, a subtelnością wygłaszanych teoryj. Lękałem się jednak wystąpić przeciw przyjętemu przez najpierwsze powagi mniemaniu, jakoby mikrofon był tem dla ucha czem mikroskop dla oka (...) (Ochorowicz, 1878: 328).

Mikrofon nie jest tym dla ucha, czym mikroskop dla oka! – to jedno z najważniejszych odkryć tamtego czasu, które przyczyniło się do rewizji bezkrytycznie przyjmowanych rozwiązań, umożliwiając rozwój pracy nad mikrofonem i telefonem oraz pozwalając w konsekwencji na przenoszenie dźwięków na odległość. Dlaczego to odkrycie jest takie ważne? Do momentu, gdy sądzono, iż mikrofon, podobnie jak mikroskop, „powiększa”, wzmacnia fale dźwiękowe nie potrafiło zastosować odpowiedniego przewodnika dla fal akustycznych. Wyniki doświadczeń Ochorowicza pokazały natomiast, że „ani dźwięki ani szmery jako zjawiska akustyczne nie ulegają żadnemu wzmocnieniu przez mikrofon, (...) natomiast towarzyszące im ruchy mechaniczne zostają wszystkie bez wyjątku zamienione na szmery i dźwięki odpowiedniej im siły”. A zatem, konkluduje wynalazca: „Mikrofon (połączony z telefonem) zmienia zjawiska mechaniczne na akustyczne i dołącza je do akustycznych, które przenosi łatwiej niż sam telefon, ale bez wzmocnienia” (Ochorowicz, 1878: 333)¹. Działanie mikrofonu nie powinno więc wiązać się ze zmianą ilościową – wzmocnieniem lecz ze zmianą jakościową – przekształceniem. Dopiero po przyjęciu takiego założenia można było rozpocząć pracę nad urządzeniem, które mogło stać się częścią rozmaitych aparatów audialnych. W tym też sensie doświadczenia i propozycje konstruktorskie Ochorowicza z pewnością zasługują na miano osobliwości.

Jednak to nie sam mikrofon, ale eksperymenty nad łączeniem dostępnych wówczas możliwości w zakresie wzmacniania i przenoszenia dźwięku doprowadziły Ochorowicza do stworzenia pierwszego na świecie urządzenia do transmisji dźwięku. Połączenie telefonu magnetycznego z tubą akustyczną oraz „termomikrofonem” pozwoliło „po raz pierwszy w historii rozwoju techniki dźwiękowej na wystarczająco głośny i wyraźny odbiór dźwięków mowy czy muzyki w wielkim pomieszczeniu” (Wajdowicz, 1962: 25). Historyk techniki Roman Wajdowicz przypomina, że wynalazki Ochorowicza prezentowane były i doceniane na wielu prestiżowych wystawach², co zaowocowało wykorzystywaniem jego patentów do głośnych transmisji koncertów czy oper z miejsc, które znajdowały się w dużej odległości od budynków wystawowych. Wyobraźmy sobie następującą sytuację: po raz pierwszy w życiu mamy możliwość wysłuchania koncertu w sali, w której n i e odbywa się koncert. Co więcej, wiemy, że koncert ten odbywa się w innej sali. Zarówno osoby znajdujące się t a m, jak i t u uczestniczą w tym samym wydarzeniu. Jakie znaczenie ma wytworzona w ten sposób różnica? Jakie znaczenie ma t r a n s m i s j a? Te pytania wskazywały na niezwykle różnorodną sferę dociekań związanych z relacjami łączącymi człowieka, technikę i sztukę stając się ważnymi drogowskazami na drodze do rozmaitych form technologicznego determinizmu.

1 Artykuł Ochorowicza, z którego pochodzą cytowane fragmenty dostępny jest także w katalogu HINT (Historia Nauka Technika) na stronie www.hint.org.pl.

2 Przy czym w jednym tylko 1885 roku wynalazki Ochorowicza prezentowane były aż na trzech wielkich wystawach: na Paryskiej Wystawie Elektryczności, Wystawie Powszechnej w Antwerpii oraz na III Wystawie Elektryczności w Petersburgu, gdzie Polak wygrał konkurs, którego celem miało być wyłonienie wyróżniającego się „systemu głośnego przenoszenia telefonicznego dźwięków, za pomocą którego dostatecznie jasno i wyraźnie byłoby przekazywane mowa, śpiew i muzyka orkiestralna w Sali zdolnej pomieścić do 200 osób”.

Zanim jednak dostatecznie pogłębiona została ludzka świadomość możliwości partycypacyjnych w medialnie zapośredniczonej kulturze, jedno było wówczas pewne: za sprawą wywołanych w ten sposób doświadczeń diametralnie zmieniła się sytuacja odbioru. Zapośredniczenie dźwięków, a później także obrazów doprowadziło do nowej sytuacji komunikacyjnej, która w przyszłości stanie się standardową sytuacją odbiorczą w kontekście przekazów audio-wizualnych. Wynalazki Ochorowicza stanowią wyraźny przykład pionierskich eksperymentów, których znaczenie, nawet wbrew same-mu konstruktorowi, dalece wykracza poza bezpośredni historyczny kontekst powstania. Pamiętać zatem należy, że w wieku XIX zapoczątkowany został nie tylko, trwający do dziś, proces wzmożonej i konsekwentnej instytucjonalizacji przekazów audio-wizualnych ale także proces standaryzacji określonych, cielesnych praktyk odbiorczych. Michał Libera zauważa w kontekście analiz dotyczących muzyki, że także wówczas

w miastach powstają filharmonie – osobne budynki, których jedyną funkcją jest prezentowanie muzyki; nie służą już ani teatrowi, ani religii, ale nie dopuszczają także przenoszenia nawyków z ulicy. W Sali koncertowej mamy tylko *stuchać*. Co oznacza również: nauczyć się posługiwać naszym ciałem w takiej sytuacji. Nie ruszamy się, nie chodzimy, siedzimy wyprostowani (Libera, 2010: 66).

Sytuacja ta przeniesiona zostanie w konsekwencji także do kina, choć nie odbędzie się to tak łatwo i restrykcyjnie, jak w przypadku filharmonii. I choć świadectwa dokumentujące historię organizowania pierwszych publicznych pokazów filmowych w Polsce zaświadczać o tym, że pierwsze „kina” aranżowane były w przestrzeniach wcześniej przeznaczonych dla prezentacji muzyki (Dębski, 2012), to jednak w pełni nie dało się przenieść nawyków koncertowych do sytuacji wytworzonej przez przekaz filmowy. Podczas wielu projekcji filmowych we wczesnych kinach sprzedawano piwo, a zdaniem jednej z pierwszych badaczek „socjologii kina”, Emilie Altenloh, początkowo publiczność kinowa wywodziła się z niższych warstw społecznych (Altenloh, 2014). Opisy pierwszych publicznych pokazów filmowych pełne są sytuacji odzwierciedlających raczej nawyki z ulicy, niż zachowań, które byłyby świadectwem narodzin świadomości uczestnictwa w nowych formach instytucjonalizacji sztuki. Bez względu jednak na społeczne tło historii kinematografii, umożliwione przez wynalazki Ochorowicza sposoby prezentacji traktować należy jako zaczątek nowego myślenia o przekazach audio-wizualnych.

Wyraźny związek techniki i wynalazczości z kształtowaniem się określonych standardów w produkcji filmowej miały eksperymenty przeprowadzane przez Adama Wikszemskiego (1847–1889). To postawa będąca przykładem łączenia pracy naukowej z eksperymentami w dziedzinie techniki. Wikszemski jako lekarz i anatom zainteresowany problematyką drgań mięśniowych i pobudliwości nerwów wymyślał sposób zapisu fonogramów, który, jak sądził, pozwoli na uzupełnienie badań nad fizjologią człowieka. W opisie patentowym znajduje się następująca charakterystyka wynalazku:

Jest to sposób, który przy pomocy fonogramów w kształcie taśm lub pasków z jednym brzegiem falistym przedstawiającym przebieg drgań, odpowiadającym zapisanym głosem lub dźwiękiem, umożliwia (...)

odtworzenie tych głosów (...) dzięki temu, że falisty brzeg paska przesuwany jest z odpowiednią szybkością między źródłem światła a komórką selenową, umieszczoną za szczeliną ścianki (...) Komórka selenowa włączona jest w obwód prądowy z aparatem odsłuchowym (...) Na selen działa źródło światła tylko tą częścią krzywej utrwalonej na fonogramie, która znajduje się przed otworem szczeliny (Wajdowicz, 1962: 32).

Znaczenie wynalazku Wikszemskiego dalece wykraczało poza wąską specjalizację wyznaczoną przez samego konstruktora. Bardzo szybko fotograficzny zapis dźwięku zaczął być stosowany w innych dziedzinach, a nazwa „fonogram” weszła na stałe do słownika pojęć technicznych i upowszechniła się na całym świecie. Od tej pory taśma, nośnik służący do utrwalania, zapisywania obrazów zyskuje nowe znaczenie. Wymyślony przez Polaka sposób zapisu dźwięku umożliwia bowiem proste łączenie zapisu obrazu i dźwięku na jednym nośniku, poprzedzając narodziny audio-wizualności. I choć sam wynalazca zainteresowany był głównie zagadnieniem utrwalania dźwięku, to analizując znaczenie jego wynalazków Roman Wajdowicz zaznacza, iż

przypuszczać można, że umieszczenie przez Wikszemskiego śladu dźwiękowego na brzegu nośnika wpłynęło na powstały kilkanaście lat później sposób wykorzystania skraju filmowej taśmy obrazowej dla umieszczenia ścieżki dźwiękowej. Bezsporną zasługą Wikszemskiego jest opracowanie metody zmiennego naświetlania światłoczułej powierzchni nośnika dźwięku poprzez szczelinę mechaniczną za pomocą odpowiednio modulowanego strumienia świetlnego (Wajdowicz, 1962: 33).

W ten sposób możliwe stało się połączenie światła, obrazu i dźwięku w mechaniczno-analogowym systemie przekształceń, który okazał się motorem napędowym przemian konstytuujących nowy typ kultury audio-wizualnej.

Prekursorskie działania Wikszemskiego przyczyniły się także do wzmożonych poszukiwań w zakresie synchronizacji obrazu i dźwięku zapisywanego metodą mechaniczną. Wczesne próby przeprowadzane przez Edisona i jego współpracownika Williama Dicksona zwieńczone wynalezieniem Kinetophone'u, Chronophotographon Georga Demeny'a czy produkcje eksperymentalne Léona Daumonta miały także swoje kontrapozycje w działaniach polskiego konstruktora Kazimierza Prószyńskiego (1875–1945). Działalność Prószyńskiego rozwija się w niezwykle trudnym okresie dla rozwoju kinematografii. To bowiem okres, w którym tworzone krótkie i wciąż nieliczne formy audio-wizualne w postaci krótkich filmów z towarzyszeniem dźwięków mechanicznych znacząco tracą na popularności. Przyczynia się do tego niska jakość aparatury dźwiękowej, a także niespotykany wcześniej na taką skalę rozwój filmu niemego, który za sprawą swych pełnometrażowych form wypiera w konsekwencji potrzebę dalszych prac zmierzających do synchronizacji obrazu i dźwięku³. Prace Prószyńskiego okazują się w tym świetle tym bardziej znaczące.

3 Zob: Roman Wajdowicz, dzieł. cyt., s. 37. Autor zauważa, że „rozwój urządzeń dźwiękowych opartych na zapisie mechanicznym (...) zostaje w tym okresie wyraźnie zahamowany i około 1914 r. filmy tego typu, zapoczątkowane w 1903 r., schodzą właściwie z ekranów kin”.

Konstruktor z Warszawy jest twórcą wielu oryginalnych urządzeń, z których najważniejsze to: Pleograf – aparat projekcyjny z chwytakiem (1894), Telefot – aparat do przesyłania obrazów na odległość (1898), przesłona w aparacie projekcyjnym (1909), Aerskop – ręczna kamera filmowa (1910) oraz amatorska kamera filmowa – Oko (1912).

Opublikowany w 1898 roku w miesięczniku „Światło” opis bio – pleografu, pierwszego ważnego dla konstruktora urządzenia, wzbudzał wówczas duże uznanie nie tylko środowiska osób profesjonalnie zainteresowanych rozwojem fotografii, ale także szerszego grona fotografów – amatorów. Prószyński zbiera wiele funkcjonujących już wówczas w Europie rozwiązań i swym wynalazkiem umożliwił rozkwit fotografii nieprofesjonalnej otwierając szerokie pole eksperymentów przyczyniających się do pogłębienia świadomości dotyczącej związków ruchu i światła w otaczającej nas, zmiennej, to znaczy nie zaplanowanej przez fotografa, rzeczywistości. Opis urządzenia rozpoczyna się od charakterystycznego w tym kontekście zdania: „(...) zamierzam opisać przyrząd, służący do kopiowania z natury i odtwarzania wrażeń świetlnych, jakie odbiera oko nasze przy wszelkich widocznych ruchach ciał z zachowaniem wrażenia ciągłości danych ruchów”. I, co ważne: „System (...) może być stosowanym tak do aparatów wielkich, służących do publicznych przedstawień, jak i do małych, amatorskich aparatów. (Prószyński i inni, 1899: 398). Realizując przy pomocy swego urządzenia krótkie filmy i opisując dokładnie ich powstawanie oraz publikując efekty swych prac w popularnonaukowych czasopismach,⁴ Prószyński bez wątpienia przyczynił się do, niespotykanego wcześniej na taką skalę, zainteresowania technicznymi aspektami fotografii i filmu.

Dla nas jednak najważniejsze są te próby, które przyczyniły się do rozwiązania problemu synchronizacji obrazu i dźwięku. W tym celu Prószyński eksperymentuje ze sprzężonym powietrzem i w 1907 roku patentuje w Berlinie sposób pneumatycznego sprzężenia projektora z gramofonem („Aparat do zapewnienia współbiegu kinematografów i maszyn mówiących”). Nie są to jeszcze rozwiązania, które pozwalałyby na wyciągnięcie skrajnych konsekwencji z wynalazków Wikszemskiego i stosowanie jednego nośnika zarówno dla obrazu, jak i dźwięku, ale podkreślają wartości płynące z prób „udźwiękowania” ruchomych obrazów czemu Prószyński oddał się bez reszty. Jednak pomimo oryginalności rozwiązań wynalazków tych nie udało się wprowadzić do produkcji przemysłowej w Polsce. Prószyński zmuszony był realizować swoje filmy w studiach angielskich, a po latach wszystkie jego patenty wykupione zostały przez firmy europejskie. Historycy techniki podkreślają, że swymi eksperymentami Prószyński podsunął ówczesnym technikom i konstruktorom nowy kierunek pomysłów w zakresie synchronizacji obrazu i dźwięku. Same losy tych wynalazków pozostają jednak nieznanne. W kontekście jednego z nich, „Maszyny mówiącej, której talerz płytowy sprzężony jest z mechanizmem napędzającym” z 1911r Wajdowicz pisze:

Także i o losach tego wynalazku Prószyńskiego niewiele nam wiadomo. Prawdopodobnie podzielił on los wielu innych z tego okresu i zakupiony został przez przemysłowców filmowych zachodnioeuropejskich, którzy w obawie przed konkurencją wykupywali licencje na wszystkie wynalazki z dziedziny techniki filmowej i dźwiękowej,

4 W artykule *Bio – pleograf*, który ukazał się w „Świecie” Prószyński zamieszcza kadry z jednego ze zrealizowanych przez siebie filmów przy użyciu opisywanego aparatu. Są to prawdopodobnie pierwsze tego typu ilustracje w polskim czasopiśmie.

uniemożliwiają powstawanie odpowiednich przemysłów w krajach zacofanych technicznie (Wajdowicz, 1962: 46).

Być może zatem splot rozmaitych zależności polityczno-ekonomicznych zdecydował w konsekwencji o tym, że wiele polskich wynalazków z tamtego okresu nie było w stanie zademonstrować w pełni swego prekursorskiego i oryginalnego charakteru. Zostały one wpisane i „rozpuszczone” w systemowych poszukiwaniach bardziej zamożnych i obdarzonych władzą instytucji, które doprowadziły do określonej standaryzacji w obrębie technicznych środków audio-wizualnych.

Ważniejsze jednak jest to, iż, jak świadczą źródła z tamtych lat, wynalazki polskich konstruktorów były motorami napędowymi i jednocześnie katalizatorami niezwykle wówczas silnych przeżyć dostarczanych przez możliwości obcowania ze sztucznie osiągniętymi synchronizacjami audio-wizualnymi. Trudno przecenić ten fakt świadczący o wpływie polskich wynalazców na powstawanie nowej, szukającej dopiero swojej tożsamości, kultury audio-wizualnej oraz nowymi modelami partycypacyjnymi w jej obszarze. A oto jeden z opisów dokonany przez świadka pierwszego pokazu „kinofonu” Prószyńskiego, który został opublikowany w krakowskim czasopiśmie „Czas”: „(...) Widzieliśmy wówczas zdjęcia kinematograficzne, w których obrazy oddane były ze wszystkimi dźwiękami, rozmową i tak dalej. Złudzenie chwilami było takie, że się zapominało, że dźwięki wydawane są przez aparat; wydawało się, że to w rzeczywistości mówią, grają i śpiewają pokazywane osoby” (Jewsiewicki, 1974: 99). Przemiany, zarówno te techniczne, jak i mentalne oraz kulturowe, które doprowadziły do oswojenia tego rodzaju doświadczeń są już jednak częścią współczesnej historii...

Zamiast zakończenia: audio-wizualność rozproszona jako zwiastun nowej kultury?

Prezentowane powyżej przykłady urządzeń oraz sposobów zapośredniczenia obrazu i dźwięku można potraktować jako osobliwe, prekursorskie i nieopowtarzalne próby zainicjowania nie znanych wcześniej sytuacji związanych z odbiorem przedstawień audio-wizualnych. To jednak „audio-wizualność rozproszona”⁵. Mamy bowiem do czynienia z sytuacją, w której tylko jeden element – dźwięk lub obraz są zapośredniczone przez wzmacniające bądź przekształcające technologie albo też, jak w przypadku synchronizacji Prószyńskiego, oba elementy są zapośredniczone ale przy użyciu odmiennych nośników i aparatur. W tym sensie wskazane wynalazki wysublimowały uwagę dotyczącą możliwych pól odniesień i relacji pomiędzy dźwiękiem i obrazem oraz słyszeniem i widzeniem, uczulając na pewne niedostrzegane na ogół akustyczne (poprzez wizualne) czy wizualne (poprzez audialne) aspekty prezentowanych przedstawień. Bez wątpienia jednak doświadczenia te przyczyniły się znacząco (nawet jeśli tylko w sferze ideowej) do powstania późniejszych rozwiązań technicznych zmierzających do wytworzenia jednorodnej perspektywy audio-wizualnej. To, co wcześniej rozproszone

5 Pojęcie „audio-wizualności rozproszonej” użyte zostało przeze mnie w książce *Estetyczne konteksty audiosfery*. (Misiak, 2009).

domagało się scalenia na polu technicznych oraz kulturowych możliwości odbioru i uczestnictwa.

Co jednak może oznaczać sformułowanie, iż „to, co wcześniej rozproszone do mag a ło się scalenia?”. Czyż w ten sposób nie stajemy w obronie linearności procesu historycznego w obrębie historycznych badań nad mediami? Czyż nie wzmacniamy tym sposobem tradycyjnej idei postępu, która każe nam podążać od rozwiązań mniej do bardziej złożonych i zakładać, że drugie – bardziej doskonałe, wywodzą się z pierwszych – mniej doskonałych? Łatwo można wpaść w pułapkę takiego myślenia. A przecież sami konstruktorzy niejednokrotnie dawali znać o tym, że ich postawa nie ma być wstępem umożliwiającym późniejsze rozwinięcie jakiegos zagadnienia. Jeśli chcemy mówić o osobliwościach, musimy uszanować ich niepowtarzalność i zupełność.

Tak było również w przypadku Prószyńskiego: „Co do żywych obrazów z dźwiękiem – nie jest to wynalazek wielkiej potrzeby, może on być raczej uważany jako dodatkowe urozmaicenie zwykłego kinematografu; (...) nie śpieszę zbyt z eksploatacją jego (...) mam inne zadania przed sobą, o wiele ważniejsze, szczególnie dla kraju naszego (...)” (Jewsiewicki, 1974: 100, 102). W tym świetle Prószyński jest i zarazem nie jest prekursorem. Jest, gdyż z naszej współczesnej perspektywy dostrzegamy w jego działaniach zaczątek procesu, który później został w pewien sposób rozwinięty. Jego wynalazki zainicjowały z pewnością kolejne prace nad urządzeniami audiowizualnymi. Z drugiej jednak strony działania Prószyńskiego i innych wynalazców końca XIX stulecia, będące częścią określonych ekonomiczno-społeczno-kulturowych powiązań były osobli we, w sensie jaki nadaje temu terminowi Siegfried Zielinski. Współcześnie warto na nie zatem patrzeć z podwójnej perspektywy i dostrzegać w nich zarazem część jakiegos procesu, jak i element niepowtarzalny, nie dający się sprowadzić do żadnej określonej linii historycznego rozwoju. W ten sposób być może uda się uniknąć zacieśniania historycznych rozważań nad mediami do tłumaczenia procesu ich doskonalenia.

BIBLIOGRAFIA:

- Altenloh E. (2014 [1914]). *Socjologia kina. Publiczność, filmy i inne formy rozrywki*, [w:] Klejsa K., Saryusz-Wolska M. (red.), *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*. Warszawa [w druku].
- Bacon F. (1955). *Novum Organum*, tłum. Wikarjak J., wstęp i opracowanie Ajdukiewicz K. Warszawa.
- Chion M. (2012). *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przeł. Szydłowski K., Stowarzyszenie Nowe Horyzonty – Korporacja Halart, Warszawa – Kraków.
- Dębski A. (2012). *Audiosfera wczesnych kin na przykładzie Wrocławia*, [w:] Losiak R. i Tańczuk R. (red.), *Audiosfera miasta*. Wrocław.
- Jewsiewicki W. (1974). *Kazimierz Prószyński*. Warszawa.
- Libera M. (2010). *Auskultacja. Laennec/Tsunoda*, „Kultura Popularna” nr 2 (28) 2010.
- Misiak T. (2009). *Estetyczne konteksty audiosfery*. Poznań.
- Ochorowicz J. (1878). *Teoryjka mikrofonu*. „Kosmos”, 3.
- Prószyński K. (1999). *Bio – pleograf*. „Światło” 1999, nr 9.
- Wajdowicz R. (1962). *Polskie osiągnięcia techniczne z dziedziny utrwalania i odtworzenia dźwięku do roku 1939*, Wrocław – Warszawa – Kraków.
- Zielinski S. (2010). *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, tł. Krzemieniowa K. Warszawa.