

Jan Balbierz

"Granica przejrzystości w" : o zmysłach modernizmu

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (111), 150-157

2008

Artykuł został 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.

Prezentacje

Jan BALBIERZ

„Granica przejrzystości w”.
O zmysłach modernizmu

W roku 1872 brytyjski fotograf Eadweard Muybridge, znany już publiczności jako słynny pejzażysta i podróżnik wędrujący z wielkoformatowym aparatem przez Yosemite i Gwatemalę, rozpoczął eksperymenty fotograficzne polegające na rejestracji poszczególnych faz ruchu biegnących truchtem koni. W kalifornijskim Palo Alto a następnie w Filadelfii założył studia fotograficzne, w których powstało kilkadziesiąt tysięcy ułożonych w serie negatywów przedstawiających studia ludzkiego i zwierzęcego ciała w ruchu.

W 1878 fotografie Muybridge’a znalazły się na okładce pisma *Scientific American*. Wkrótce zaczęto reprodukować je w licznych czasopismach i wydawnictwach albumowych. W ten sposób o eksperymentach brytyjskiego fotografa dowiedział się paryski profesor Étienne Jules Marey zajmujący się fizjologią ruchu (obaj spotkali się w 1881 w Paryżu).

Pod wpływem Muybridge’a Marey opracował metodę graficznego zapisywania ruchu nazwaną przez niego chronofotografią (*chronophotographie*). W czasie dalszych eksperymentów skonstruował pneumatyczne buty, służące do badania pulsu sphygmograf oraz wiele innych aparatów przetwarzających niewidzialne zjawiska somatyczne, takie jak temperatura ciała, oddychanie czy napięcie mięśniowe, w graficzne wykresy. W przeciwieństwie do serii Muybridge’a, przedstawiających kolejne fazy ruchu na osobnych klatkach, chronofotografie Mareya ukazują biegnące czy chodzące postaci w poetyckim, surrealistycznym skrócie – plasują się w punkcie przecięcia dyskursu medycznego, optycznego i estetycznego (stały się zresztą ważną inspiracją dla sztuk plastycznych: Degas i Seurat używali ich, rysu-

Balbierz „Granica przejrzystości w”. O zmysłach modernizmu

jąc baletnice w ruchu, *Akt schodzący po schodach* Duchampa był niemal dosłownym cytatem z chronofotografii)¹.

Różnica w estetyce wynikała z zastosowania różnych technologii. Muybridge korzystał początkowo z dwunastu, a potem dwudziestu czterech ustawionych w jednej linii i wyzwalanych za pomocą impulsów elektrycznych aparatów, Marey natomiast skonstruował „rewolwer fotograficzny”, który na jednej klatce rejestrował kolejne fazy ruchu. Późniejsze prace Mareya zmierzały w stronę abstrakcji – graficzne wykresy tworzyły rzeczywistość alternatywną wobec tej, którą postrzegamy za pomocą zmysłów. Jak pisze jeden z komentatorów jego dzieła: „Obszar metod graficznych i chronofotograficznych nie należy do domeny zmysłów. Przesunięcia odkryte za pomocą maszyn nie są możliwe do uchwycenia przez widzenie, słyszenie czy dotyk”².

Jednym z najbardziej charakterystycznych elementów figuratywnego języka dziewiętnastowiecznej teorii fotografii naukowej było przenikanie się dyskursu optycznego i lingwistycznego. Wczesna teoria opisywała fotografię jako rodzaj „bezpośredniego” pisma, hieroglify natury. Koncepcja ta wywodziła się z nauki romantycznej. Odkryte pod koniec osiemnastego wieku przez Ernsta Chladiniego figury geometryczne, powstające na posypanej drobnym piaskiem i wprawianej w ruch za pomocą wibracji (na przykład dźwiękowej) membranie określano takimi nazwami, jak *Feuerschrift* czy *Lichtfigur* i traktowano je jako rodzaj *écriture automatique* samej natury, podobnie jak kilka dekad później dagerotypy.

Do wyobrażeń wiążących mechaniczny wizerunek z językiem nawiązywał we wstępie do *Metody graficznej w naukach eksperymentalnych* Marey. To precyzyjnych schematów graficznych, twierdził, nie zaś pochodzącego z epoki przednaukowej i mglistego swej natury języka powinno się używać w badaniach naukowych, schematy te wyrażają bowiem w dokładny sposób świat zjawisk i panujące między nimi relacje. Marzenie o mowie czystej i pozbawionej wszelkich wieloznaczności przeniesione w ten sposób zostało ze sfery lingwistyki do sfery technologii. Niezpośredniczony język fotografii zastąpić miał pełen niejasności i usterek język opisu naukowego.

Najważniejszym celem, jaki stawiał przed sobą Marey, było uzyskanie obiektywnego wizerunku rzeczywistości. Kwestia obiektywności podejmowana była nieustannie w dziewiętnastowiecznych dyskursach na temat nauki. Reprezentacja wizualna odgrywała tu szczególną rolę. Od wynalezienia druku jednym z podstawowych narzędzi zdobywania i przekazywania wiedzy był ilustrowany atlas. Publikowane w nim ryciny roślin, zwierząt, organów ludzkich czy ciał niebieskich

¹ Na temat Muybridgre’a i Mareya zob. M. Frizot *Speed of Photography. Movement and Duration*, w: *The New History of Photography*, ed. by M. Frizot, Könemann, Köln 1998, s. 243-257.

² J. Snyder *Sichtbermachung und Sichtbarkeit*, przeł. N. Scheu, w: *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, hrsg. von P. Geimer, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, s. 146.

Prezentacje

przekazywać miały ich neutralny i naukowy wizerunek. Wynalazek fotografii dawał obietnicę dalszego udoskonalenia i obiektywizacji tego rodzaju przedstawień; reprodukcje fotograficzne miały przyczynić się do wyeliminowania wszelkiej skłonności do zniekształceń interwencji ludzkiej. Rysownika, z konieczności będącego zawsze interpretatorem rzeczywistości, wyręczyć miał mechaniczny obiektyw.

Jak zauważają Lorraine Daston i Peter Galison, przekonanie o tym, że mechaniczna reprodukcja pozwoli na usunięcie „subiektywności sądów naukowych i estetycznych, dogmatycznych budowli systemowych i antropomorfizmów”³ zostało wkrótce zakwestionowane. O ile bowiem tworzone przez grafików i artystów malarzy ryciny przedstawiały typy idealne, będące wizualnymi syntezami dziesiątków czy setek obiektów, o tyle fotografie przedstawiały jeden tylko, wybrany obiekt. Natura zaś nie tworzy egzemplarzy typowych i standardowych. Fotograficzna reprodukcja zawierała w sobie podwójne przesłanie – absolutna wierność naturze uzyskiwana za pomocą płyt fotograficznych sprzeczna była z ponadindywidualną perspektywą i z potrzebnym do uzyskania naukowej obiektywności imperatywem tworzenia „archetypicznych” wizerunków.

Równie niejednoznaczna była zależność między wizerunkiem a jego hermeneutycznym opisem. Rozwój nowych technik, fotografowanie tkanek, fosyliów czy ruchów cząstek elementarnych zaowocowało bowiem powstaniem wizerunków całkowicie niezrozumiałych dla niewyszkolonego w ich odczytywaniu laika. Fotografia naukowa powstała z potrzeby wykorzystania interpretacji, w miarę swego rozwoju stawała się jednak coraz bardziej od niej zależna.

Także inne wynalazki optyczne przyczyniły się do poszerzenia i sproblematyzowania pola wizualności. Wykorzystująca odkryte w 1895 promienie X fotografia rentgenowska rejestrowała rzeczywistość ukrytą dla nieuzbrojonego w technologiczną aparaturę oka. W rok później Ernst Mach dzięki zastosowaniu trwającego ułamek sekundy błysku lampy elektrycznej zdołał sfotografować kule karabinowe przebijające rozmaite powierzchnie i zapisać na płytach fotograficznych przebieg fal uderzeniowych. Połączenie techniki fotograficznej z teleskopami zaowocowało odkryciem nowych ciał niebieskich. Fotografia odegrała również ogromną rolę w rozwoju psychologii i psychiatrii. Monumentalna, ukazująca pełne ekspresji twarze i ciała szaleńców, histeryczek czy epileptyków kolekcja zdjęć wykonana i przechowywana w paryskim szpitalu Salpêtrière służyć miała dokumentowaniu i diagnozowaniu chorób⁴. Wykorzystując technikę podobną do tej stosowanej przez

³ L. Daston, P. Galison *Das Bild der Objektivität*, tamże, s. 32. Tutaj też znajduje się referowana przeze mnie dyskusja na temat obiektywności w dziewiętnastowiecznej nauce.

⁴ O narodzinach nowoczesnej „fotografii duszy” i jej powiązaniach z wyobrażeniami na temat fizjonomiki i melancholii por.: H. von Amelunxen *Skiagraphia – Silberchlorid und schwarze Galle. Zur allegorischen Bestimmung des photographischen Bildes*, w: *Allegorie und Melancholie*, hrsg. von W. van Reijen, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992, s. 90-123.

Balbierz „Granica przejrzystości w”. O zmysłach modernizmu

Muybridge’a współpracownik Charcota, Albert Londe, rejestrował serie patologicznych ruchów pacjentów oddziału psychiatrycznego szpitala.

Dziewiętnastowieczna krytyka fotografii skupiała się przede wszystkim na nadmiarze mimetyczności nowego medium. Fotografia, argumentowali jej przeciwnicy, nie może zostać uznana za odrębny gatunek sztuki, ponieważ jest „zbyt blisko” życia oraz odzwierciedla je w sposób bezrefleksyjny i mechaniczny. W takim ujęciu fotografia wcielała w życie mit o „niewinnym oku”, o widzeniu pozbawionym subiektywności i perspektywizmu (nieprzypadkowo sam termin ukuty został właśnie w tym samym okresie przez Johna Ruskina). Stąd też wydawać się mogło, że nowe medium stanie się idealnym narzędziem poznawczym w badaniach przyrodoznawczych. To jednak właśnie jego zastosowanie w nauce zakwestionowało najważniejsze presupozycje co do obiektywizmu i reprezentacyjności mechanicznego wizerunku. Fotografia naukowa otworzyła nowe, niedostrzegalne za pomocą gołego oka obszary, dotarła do rzeczywistości wykraczającej poza sferę wrażeń zmysłowych i wymagającej nieustannych wysiłków interpretacyjnych.

Na pierwszych stronach *W poszukiwaniu straconego czasu*, pisze w *Silniku Prousta* Sara Danius, pojawiają się trzy aparaty optyczne: kinetoskop, kalejdoskop i latarnia magiczna. Podobne instrumentarium odnajdziemy w salonie sanatorium Berghof, gdzie ku uciechu pacjentów postawiono

kilka interesujących zabawek optycznych: stereoskop, przez którego soczewki widać było ustawione wewnątrz fotografie, na przykład weneckiego gondoliera w sztywnej i marwowej postawie; następnie kalejdoskop w kształcie małej lunety, kiedy się przykładano oko do jego soczewek i lekko obracało ręką pierścień umieszczony na końcu, ukazywały się coraz to inne cudowne arabeski i gwiazdy. Wreszcie stroboskop, do którego wstawiało się wstęgę kinematograficznego filmu, a potem, obracając go i patrząc przez szpary, oglądało się młynarza walczącego wręcz z kominiarzem, nauczyciela wymierzającego karę chłosty uczniowi, fikającego linoskoczka i parę wieśniaków, wykonujących jakiś wiejski taniec. (s. 133)⁵

W *Silniku Prousta* oraz w *The Senses of Modernism. Technology, Perception and Aesthetics*⁶ Danius bada związki pomiędzy estetyką modernizmu a technologiami percepcji i ruchu. Czy nasze doznania zmysłowe, a może nawet cały „dyskurs ciała” zmieniły się pod wpływem nowych technologii percepcji? Jak odzwierciedlała je literatura? Czy i ona uległa przemianie pod wpływem wynalazków zmieniają-

⁵ Lokalizacja cytatów literackich: M. Proust *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. III: *Strona Guermantes*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1992; T. Mann *Czarodziejska góra*, t. I, przeł. J. Kramsztyk, Czytelnik, Warszawa 1972; J. Joyce *Ulysses*, przeł. M. Słomczyński, PIW, Warszawa 1981. Strony podaję w nawiasach w tekście głównym.

⁶ S. Danius *The Senses of Modernism. Technology, Perception and Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca 2002.

Prezentacje

cych życie codziennie w epoce nowoczesnej? Nowoczesność, odpowiada Dariusz, przynosi ze sobą emancypację zmysłów, polegającą na tym, że nie są już one wyłącznie narzędziem poznania, ale przeniesione zostają do sfery estetyki. Sensorium ciała ludzkiego nie służy już do orientacji w świecie, zamiast tego postuluje się widzenie dla samego widzenia czy słyszenie dla samego słyszenia. Jednym z aspektów modernistycznego rozpadu podmiotu jest to, że oko i ucho, by tak rzec, zaczynają żyć własnym, niepodlegającym władzy mózgu życiem.

W trzech klasycznych powieściach modernizmu: *W poszukiwaniu straconego czasu*, *Czarodziejskiej górze* oraz *Ulissiesie* wyczytać można aspirację do encyklopedycznego opisu nowoczesnego świata; podejmują one też w szerokim zakresie tematy wizualności, percepcji i techniki (wszystkie były już zresztą wcześniej przedmiotami szczegółowych studiów z zakresu *visual cultural studies*). Fotografia, chronofotografia, kino, fonograf, telefon, kolej żelazna czy automobil pojawiają się tu zarówno na poziomie *diegesis*, jak i języka figuratywnego.

W jednej z części komentowanych scen *W poszukiwaniu...* Marcel po raz pierwszy w życiu rozmawia przez telefon. Oczekująca go na drugim końcu linii telefonicznej babka jest „niewidzialna, ale obecna” (III, s. s. 121) Rozmowa telefoniczna to „rzeczywista obecność” objawiająca się „przy istotnym rozłączeniu” (III, s. 122), ewokuje ona jednak jedynie symulakra: „Krzychałem: «Babciu, babciu», i byłbym chciał uściskać ją; ale miałem koło siebie tylko ten głos, widmo równie nieuchwytnie jak to, które może nawiedzić mnie, kiedy babka umrze” (III, s. 124). Telefon, stwarzając pozory bliskości, wywołuje u Marcela jedynie niepokój i smutek. Diagnostę Prousta zrekonstruować można w następujący sposób: oferując nam namiastkę autentycznej obecności, technologia prowadzi do poczucia alienacji; emblematycznym stanem ducha epoki nowoczesnej staje się melancholia Orfeusza, który „zostawszy sam, powtarza imię zmarłej” (III, s. 124).

Proustowskie postaci są rozszczerzone i, przy całej swojej fizyczności, ulotne; niemożność uchwycenia innej istoty ludzkiej w jednym tylko, utrwalonym na zawsze wizerunku, „szybkość zmian perspektywy i zabarwienia, nastroczonych nam przez daną osobę w kolejnych spotkaniach” (III, s. 341) jest jednym z wielkich tematów powieści. „Albertyna wydawała mi się często rozmaita” powiada narrator, w chwili pocałunku zaś widzi nagle „dziesięć Albertyn; ta jedna dziewczyna stała się niczym bogini o wielu głowach” (III, s. 341). Owo zwielokrotnienie, poczucia Proust, przypomina „ostatnie zdobycze fotografii” (III, s. 340).

Jak zauważa Mieke Bal, najbardziej „fotograficzną” postacią *W poszukiwaniu...* jest nie Albertyna, ale Robert Saint-Loup. Nie tylko sam używa aparatu fotograficznego, ale jest też nieustannie przedstawiany w świetle i w ruchu. Narracje mu poświęcone są wybitnie wizualne, jego ciało opisywane jest w kolejnych, zmieniających w czasie pozycjach, dokładnie tak, jak wygląda ciało ludzkie na chronofotografiach Mareya⁷.

⁷ Por. M. Bal *The Mottled Screen. Reading Proust Visually*, transl. by A.-L. Milne, Stanford University Press, Stanford 1997, s. 222-235.

Balbierz „Granica przejrzystości w”. O zmysłach modernizmu

Ruch, szybkość, pośpiech są u Prousta synonimami nowoczesności. W pochodzącym z 1907 felietonie *Impressions de route en automobile* pisarz, miłośnik szybkich samochodów, sławi nowy wynalazek przynoszący nam niespotykaną dotąd wolność przemieszczania się. Podróże automobilem wpłynęły też na literackie widzenie świata, a „psychologia podróży samochodowej, jak zauważył już w latach dwudziestych Curtius, znalazła w Prouście swego pisarza”⁸. Narracyjne chwytły powieściowe, takie jak fragmentaryzacja pejzażu czy panoramiczne jazdy narracyjnej kamery przypominają rodzaj oglądu pojawiającego się, kiedy siedzimy w pędzącym pojeździe mechanicznym.

Metaforyka wizualna zdominowała też narrację *Czarodziejskiej góry*: „Mam już takie oko, że od razu poznaję, czy ktoś jest materiałem na przyzwoitego pacjenta” mówi przy pierwszej wizycie u Castorpa radca dworu Behrens. Wyrażenia takie, jak *Blick*, *Auge*, *Zuschauer* pojawiają się tu w rozmaitych kontekstach – od czysto medycznych do erotycznych, kiedy to pożądlivy wzrok Castorpa podąża za kirgiskooką Panią Chauchat. Jedna z centralnych scen powieści rozgrywa się w gabinecie fotografii rentgenowskiej. „Anatomia świetlna”, „metoda optyczna”, ten „tryumf ostatniej doby”, wyjaśnia Behrens, odsłania „tajemnice [...] wnętrza” (s. 325, 329). Do interpretacji zdjęć rentgenowskich potrzebny jest jednak odpowiednio wyszkolony wzrok: „Pan chyba rozumie, że bez przygotowania, naszymi zwykłymi dziennymi oczami nie możemy tego dobrze zobaczyć. [...] Najpierw trzeba sobie oczy przemyć ciemnością, żeby móc widzieć to wszystko – to jasne” (s. 331). Wewnętrzny pejzaż ciała przypomina górskie okolice sanatorium, znające tajniki interpretacji oko potrafi z niego wyczytać przeszłość pacjenta: „Czy widzi pan te garby, te wzniesienia po lewej stronie? To jest zapalenie opłucnej, które pański kuzyn miał w piętnastym roku życia. [...] Czy widzi pan tu te kawerny? Stąd właśnie pochodzą jady, które go odurzają” (s. 333).

Nawet prosty termometr wymaga odpowiednio wyszkolonego wzroku:

Nie od razu udało mu się odczytać temperaturę, bo blask rtęci łączył się z odbiciem światła od spłaszczonej rurki szklanej, i zdawało mu się już to, że słupek rtęci dochodzi do samej góry, już to, że nie ma go wcale. Podnosił instrument do samych oczu, obracał na wszystkie strony i nic nie dostrzegał. Wreszcie natrafił na właściwą pozycję, obraz stał się wyraźny i Hans Castorp starał się nie stracić go z oczu i zgłębić znaczenie tego, co widzi. (s. 202)

Zaraz potem Castorp zaproszony zostanie do akustycznego teatru Behrensa, gdzie przez opukiwanie, badanie przytłumionych dźwięków i szmerów zostanie zdiagnozowany i wcielony do korpusu pacjentów szwajcarskiego sanatorium (s. 278).

Czarodziejska góra, jako parodia *Bildungsroman*, traktuje przede wszystkim o zdobywaniu, przetwarzaniu i konsekwencjach wiedzy. Ta jednak nie ogranicza się już do definiowania czy tworzenia typologii – teraz wymaga ona umiejętności widze-

⁸ E.R. Curtius *Marcel Proust* (1925), cyt. za: S. Danius *Prousts motor*, Bonnier, Stockholm 2000, s. 87.

Prezentacje

nia. Pismo i jego odczytywanie zastąpione zostaje przez wizualne wzorce mime-tyczności. Aby osiąść wiedzę o świecie, potrzebna jest znajomość nowych technologii i sposobów reprezentacji wizualnej oraz sztuki ich egzegezy.

Temat ciała ludzkiego, fotografowanego i prześwietlanego w *Czarodziejskiej górze*, doczekał się pełnej orkiestracji w *Ulissiesie* Joyce'a. W czerwcu 1918 chicagowskie pismo *Little Review* opublikowało rozdział *Kalipso*, rozpoczynający się od słów „Pan Leopold Bloom jadał z upodobaniem wewnętrzne organy bydła i drobiu” (s. 61). W metonimicznym skrócie podjęty został tu motyw nadający strukturę całej powieści: każdy rozdział Ulissesa poświęcony jest jednemu z organów ciała i imitować ma jego pracę. Aparat sensoryczny, w szczególności ucho i oko, zajmuje przy tym miejsce uprzywilejowane. Muzyczność i akustyczne walory prozy Joyce'a były wielokrotnie analizowane w literaturze krytycznej, irlandzki autor sam zresztą lubił posługiwać się terminami muzykologicznymi w opisie swojej powieści⁹. *Ulisses* jest jednak też medytacją na temat wizualności. Epizod *Proteusz* rozpoczyna się od wewnętrznego monologu Stephena na temat zmysłu wzroku i poznania:

Nieunikniona modalność widzialnego: co najmniej to, jeśli nie więcej, pomyślane poprzez moje oczy. [...] Granica przejrzystości w. Dlaczego w. Przejrzystość, nieprzejrzystość. Jeżeli możesz przesunąć przez nią swoich pięć palców, jest to furtka, jeżeli nie, drzwi. Zamknij oczy i zobacz. (s. 43)

Modalność widzenia i nie/przezroczystość świata to jedne z głównych problemów, z którymi Joyce zmagał się, pisząc swą wersję *Odysei*. Powieść miała się opierać na estetyce „czystej”, niczym nieskażonej percepcji, pozbawionej elementów pośrednich rejestracji świata. „Czytać Joyce'a, pisze jego biograf, to tyle, co oglądać obraz rzeczywistości nieuproszczony konwencjonalnymi rozróżnieniami”¹⁰. Celem było dotarcie do rzeczywistości takiej, jaką odbiera nasze ciało za pomocą organów percepcji, bez pośrednictwa intelektu. Zmysły, wzrok, słuch, także smak podlegają zatem u Joyce'a wyostreniu, ale zarazem dysocjacji, pracują w izolacji od *cogito*.

Z trzech kanonicznych pisarzy modernizmu Joyce poszedł najdalej w stronę estetyki totalnej bezpośredniości doświadczenia. Ironicznym dopełnieniem tego stwierdzenia jest fakt, że konstrukcja owej estetyki wymagała wynalezienia nowego języka; barokowego, zmiennego, przeskakującego między różnymi rejestrami, przysparzającego tyleż przyjemności, co i trudu w lekturze stylu. Niewiele tek-

⁹ Jak choćby w liście z 1919 poświęconym *Syrenom*: „W całym epizodzie jest tylko jeden przykład recytatywu: na stronie 12, we wstępie do pieśni. Wszystkie osiem stanowią regularne części *fuga per canonem* [...]” (J. Joyce *Listy*, t. 1: 1900–1920, wyb. i przekł. M. Ronikier, kom. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1986, s. 358).

¹⁰ R. Ellmann *James Joyce*, przeł. E. Krasieńska, oprac. nauk. Z. Lewicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 11.

Balbierz „Granica przejrzystości w”. O zmysłach modernizmu

stów literackich w sposób równie dobitny zwraca uwagę na własną sztuczność i równie ostentacyjnie celebrytuje swoją werbalność, co Joyce’owska epopeja niezapomnianych doznań.

Mann, Proust i Joyce otworzyli w historii powieści nowe przestrzenie reprezentacji. Byli jednymi z pierwszych teoretyków przełomu technologicznego, a zarazem połączyli ów przełom ze sferą wizualną i akustyczną. Sprzężone z udoskonalonymi wciąż kamerami, aparatami fotograficznymi i urządzeniami do rejestracji i reprodukcji zjawisk fizycznych zmysły modernizmu penetrować zaczęły nieopisywane wcześniej rejony rzeczywistości i eksplorować ukryte dotąd obszary widzenia. Nie przypadkiem *W poszukiwaniu straconego czasu* rozpoczyna się tam, gdzie kończy się *Ulysses*: w mrocznym pokoju, w *camera obscura*.

Abstract

Jan BALBIERZ
Jagiellonian University (Kraków)

‘The Limit of Transparency’: the Modernist Senses

Commentary to Sara Danius’s published in the present issue.

The author argues that modernist senses – as coupled with motion-picture cameras, photo-cameras, devices designed for recording and reproducing physical phenomena, all of them incessantly under improvement – started penetrating into areas of the reality never described before and exploring theretofore-hidden fields of vision.