

Ze sceny na ekran kinowy: zniknięcie damy

JOACHIM PAECH

W katalogu filmów Georges'a Mélièsa i jego operatora Luciena Reulosa (od roku 1897 katalog firmy Méliès Star Film) na rok 1896 pod numerem 70. widnieje film zatytułowany *Zniknięcie pewnej damy w Teatrze Robert-Houdin* (*Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*). Mimo 70. numeru jest to pierwszy „właściwy” film Mélièsa i Reulosa, który powstał w pierwszym roku ich działalności obejmującej produkcję, pokaz i sprzedaż filmów. Do tej chwili filmy dwudziestometrowej długości, które od maja 1896 roku produkował i oferował Méliès, były utrzymane w programowym stylu pierwszego pokazu filmowego braci Lumière w Grand Café w Paryżu, wzorcowego i w oczywisty sposób kopiowanego przez wszystkich następnym producentów filmowych idących w ich ślady. Tak więc braci Lumière naśladowali również Méliès i Reulos, którzy oferowali *vues*, na przykład placu Opery lub Boulevard des Capucines, a także skopiowali scenkę komediową *Polewacz polany* (*L'Arroseur arrosé*, 1895) braci Lumière w swojej scenie *Polewacz* (*L'Arroseur*, 1896); również ich *train* wjeżdżał na stację, co prawda nie w la Ciotat, lecz na Gare de Vincennes.

Méliès, ujrawszy pierwszą projekcję przy użyciu kinematografu Lumière w Grand Café, natychmiast usiłował nabyć kamerę (która jednocześnie służyła jako projektor). Ponieważ bracia Lumière odmówili sprzedaży własnej kamery, Méliès udał się do Londynu i stamtąd przywiózł kamerę oraz filmy Roberta Williama Paula, angielskiego pioniera filmu. Kamera ta posłużyła mu jako model, według którego skonstruował potem własną; przywiezione filmy natomiast pokazał jako pierwsze w swoim Théâtre Robert-Houdin, jeszcze zanim zaczął produkcję własnych filmów. Teatr iluzji Robert-Houdin od roku 1852 znajdował się w posiadaniu rodziny najslawniejszego iluzjonisty, genialnego wynalazcy i inżyniera swej epoki, Jeana Eugène'a Roberta-Houdina; po jego śmierci (1871) i spadku powodzenia został w roku 1888 wystawiony na sprzedaż i w tym samym roku zakupiony przez Mélièsa.

Méliès zadbał o wyposażenie teatru w najnowszy sprzęt techniczny. Obok materializujących się duchów, przepiłowiwanych i znikających dam oraz iluzjonistów prezentujących sztuczki karciane pojawiły się projekcje kolorowych szklanych przezroczycy z towarzyszeniem orkiestry i komentarzy samego Mélièsa. On sam natomiast zorientował się, że dzięki możliwościom technicznym kinematografu Lumière'ów może w znacznym stopniu poszerzyć wachlarz oferowanych pokazów. Najpierw wprowadził zwykłą projekcję filmów na różne tematy, a następnie sfilmował pokaz należący do repertuaru jego własnego teatru iluzji, który to film, zatytułowany *Zniknięcie pewnej damy*... stał się ogniwem łączącym *show* sceniczne

ze sztuką filmową. Po wybudowaniu swego pierwszego studia filmowego w Montreuil pod Paryżem i przekształceniu teatru iluzji w kino, Méliès nadal uprawiał magię za pomocą filmu, rejestrując feerie i baśnie filmowe sposobem wypróbowanym w *Zniknięciu pewnej damy*... a mianowicie za pomocą triku substytucji ¹.

Zniknięcie pewnej damy... zaaranżowane na scenie Teatru Robert-Houdin od połowy XIX w. było jednym ze stałych punktów repertuaru każdego iluzjonisty estradowego. Francuskiemu iluzjoniście z Lyonu Buatierowi de Kolta przypisuje się opracowanie szczególnie wyrafinowanej techniki wykonania tego triku. Co ciekawe, istnieją jego dwie wersje, obie ewidentnie praktykowane przez Roberta-Houdina na scenie jego teatru, różniące się od siebie także pod względem sposobu przedstawienia w filmie.

Angielski historyk filmu Erik Barnouw w sposób następujący opisuje *Zniknięcie pewnej damy*... Roberta-Houdina:

Widzimy szafę ustawioną na pewnej wysokości ponad podłogą sceny, tak że widać również pustą przestrzeń między podłogą a dnem szafy. Szafa jest otwarta. Iluzjonista zaprasza na scenę kilku widzów, aby zbadali z bliska drewniane wnętrze szafy. Następnie prosi ich, aby stanęli po bokach i obserwowali tylną ścianę szafy. Do szafy wchodzi dama i zamyka się od środka. Po chwili stosownych gestów i zakłęk iluzjonista otwiera szafę: dama zniknęła. Następnie drzwi znów zostają zamknięte, a po ich otwarciu okazuje się, że dama wróciła na swoje miejsce w szafie ².

Technika znikania i pojawiania się na scenie przy użyciu szafy lub innej dowolnej skrzyni jest następująca: po wejściu damy do szafy drzwi zostają zamknięte. Dama przesuwa na środek ruchome ścianki wewnętrzne, zamontowane po bokach. Podczas gdy ona sama ukryta jest za nimi, lustra odbijają drewniane wnętrze szafy, które po kolejnym otwarciu drzwi wydaje się zupełnie puste. Gdy drzwi ponownie zostają zamknięte, dama odsuwa na boki wewnętrzną przegrodę i dzięki temu może pojawić się znowu po otwarciu szafy. Zarówno zniknięcie, jak i powrót odbywa się w szafie, której dama ani na chwilę nie opuszcza. Szafa jest bowiem gabinetem lustrzanym, podstawową „maszyną” do prezentacji zniknięcia i ponownego pojawienia się jakiegoś obiektu. Szczególnie znaczenie mają obserwatorzy jako reprezentanci publiczności na scenie. To oni stwierdzają, że szafa na początku jest pusta i że nie można się z niej wydostać podczas trwania „czaru”. To ich obecność na scenie, jako świadków wiarygodności wydarzenia, stanowi gwarancję perfekcyjności złudzenia. Dla jego przebiegu jest również istotne, aby dama po zniknięciu znowu się pojawiła – dopiero wtedy trik osiąga doskonałość.

Druga technika ³, również przypisywana Buatierowi de Kolta i praktykowana przez Roberta-Houdina ⁴, zaczyna się od prezentacji pustej sceny, na której iluzjonista rozściela gazetę (co oznacza, że w podłodze nie ma zapadni), a następnie stawia na niej krzesło. Na scenie nie ma żadnego zamykanego pomieszczenia, do którego mogłaby wejść dama: siada ona na krześle, iluzjonista okrywa ją szczelnie płachtą materiału, którą ściąga po wypowiedzeniu „abrakadabra”; wtedy okazuje się, że dama zniknęła. Technika użyta w tym triku polega na tym, że iluzjonista, okrywając damę tkaniną, jednocześnie umocowuje nad krzesłem druciany stelaż, dzięki któremu płachta zachowuje formę, a dama może niepostrzeżenie wymknąć się przez otwór w podłodze, przesłonięty gazetą. Iluzjonista ściąga płachtę wraz z drucianym stelażem, ukazując puste krzesło stojące na rozpostartej gazecie (wykonanej z gumy). Dama znika, jakby „ziemia ją pochłonęła”. Efekt iluzjonistyczny

polega na zniknięciu, a program nie przewiduje ponownego pojawienia się kobiety, gdyż byłoby to zbyt trudne do wykonania.

Taki sposób inscenizacji nie wymaga obecności obserwatorów na scenie; byłiby oni zresztą zbędni, gdyż każda osoba na widowni wszystko widzi bez żadnych ograniczeń. Tak więc publiczność nie bierze tu udziału w akcji scenicznej, co z kolei jest ważnym założeniem w późniejszym przeobrażeniu inscenizacji w film *Zniknięcie pewnej damy*... Jeśli publiczność przebywa na scenie, mamy do czynienia z (udokumentowanym na taśmie filmowej) przedstawieniem teatralnym, natomiast sama akcja sceniczna w pewnych okolicznościach może zostać przekształcona w film, którego projekcja jest niezależna od widzów. Ponadto spojrzenie widowni i tak jest reprezentowane przez oko aparatury: widzowie postrzegają to, co się dzieje, przez obiektyw kamery, owego pozornie niezaangażowanego obserwatora. Dla przeniesienia triku na taśmę filmową najbardziej efektywna jest bowiem kombinacja obydwu wariantów. Lustrzana szafa, w której zamknięte zostaje ciało kobiety, obserwowana krytycznym wzrokiem przez widzów znajdujących się na scenie, to czysty teatr; kamera filmowa ustawiona na scenie byłaby jedynie kolejnym obserwatorem lub widzem wydarzenia. Jednakże dama, po chwilowym zniknięciu z szafy, znów się pojawia, a tym samym zostaje spełniony istotny warunek perfekcyjnego triku magicznego: łatwo bowiem sprawić, aby coś zniknęło, zasadnicza trudność – tzw. *prestige* – polega na tym, aby przywołać to z powrotem.

Za punkt wyjścia swego filmu *Zniknięcie pewnej damy*... Méliès ewidentnie przyjął wariant „dama znikająca z krzesła”, zainscenizowany w Teatrze Robert-Houdin na potrzeby pierwszej części filmu. W kulisach dających wrażenie rokokowego pokoju iluzjonista, czyli sam Méliès, rozkłada na podłodze gazetę i stawia na niej krzesło. Dama, czyli żona Mélièsa Jehanne d'Alcy, zostaje posadzona na krzesło i dokładnie osłonięta płachtą materiału. Do tej chwili wszystko przebiega tak, jak to znamy ze sceny teatru. Iluzjonista, który jeszcze przez moment markuje kształt ciała ukrytego pod płachtą, ściąga ją – i *voilà!* – krzesło jest puste, dama zniknęła. I tu kończy się inscenizacja teatralna. W filmie natomiast iluzjonista zakłęciami próbuje przywołać damę z powrotem – w końcu to jego żona! – jednak w efekcie na krzesło najpierw pojawia się szkielet, szybko znów okryty płachtą, i dopiero po kolejnym „abrakadabra” spod płachty wyłania się dama. Wszystkie trzy fazy triku zostają zrealizowane: zniknięcie ciała, jego ewidentna nieobecność (podkreślona jeszcze intermedium ze szkieletem) oraz ponowne pojawienie się damy, które jest decydującym efektem przynależnym do wariantu „zniknięcie damy z szafy”. Końcowy ukłon iluzjonisty i jego odzyskanej żony przed nieistniejącą publicznością to już tylko cytaty sytuacji teatralnej, dzięki któremu film można zaklasyfikować do tak zwanego wczesnego „kina atrakcji”⁵.

Nie ma jasności co do tego, kiedy – i czy w ogóle – Méliès miał przygodę z zacinającą się kamerą, która otworzyła mu oczy na możliwość „montażu w kamerze” i umożliwiła transformacje za pomocą triku substytucji, tak szczerze przez niego stosowane w komediach przeobrażeń, feeriach itd. Francuscy historycy kina Deslandes i Richard zwracają uwagę na fakt, że w wypadku *Zniknięcia pewnej damy*... trik z zatrzymaniem stanowi następstwo pomysłu reżyserskiego zrealizowanego za pomocą kamery. Dopiero kilka miesięcy po tej pierwszej próbie, od filmu *Illu-*

sions fantasmagoriques z roku 1898, Méliès zaczął myśleć w kategoriach technik kinematograficznych, które odtąd stosował świadomie, wyłącznie i systematycznie⁶. Koncept filmowej realizacji lub transformacji przedstawienia scenicznego „zniknięcie damy” musiał obejmować już pierwszą fazę triku, czyli akt zniknięcia. Jednak zamiast użyć gumowej płachty imitującej gazetę zakrywającą otwór w podłodze sceny⁷, przez który dama wymykała się na dół, wystarczyło zatrzymać w kamerze film pokazujący damę siedzącą na krześle, aby w sekwencji wydarzeń powstała chwilowa luka, podczas której dama opuszczała swoje miejsce. Gdy taśma filmowa w kamerze znów zostaje wprawiona w ruch, rejestruje tylko puste krzesło – a połączenie obu klatek ukazuje zniknięcie damy.

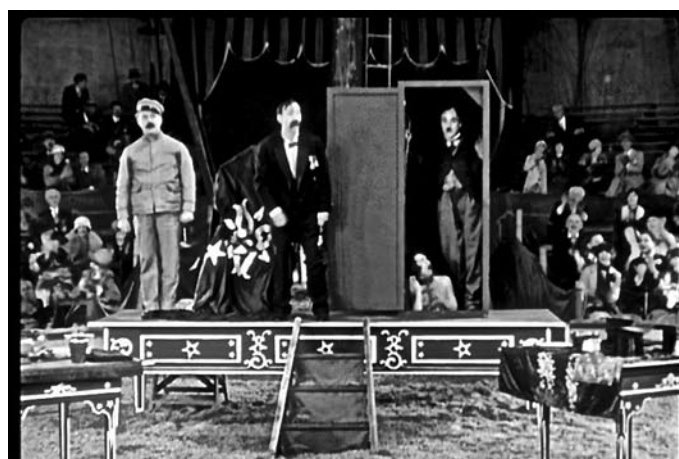
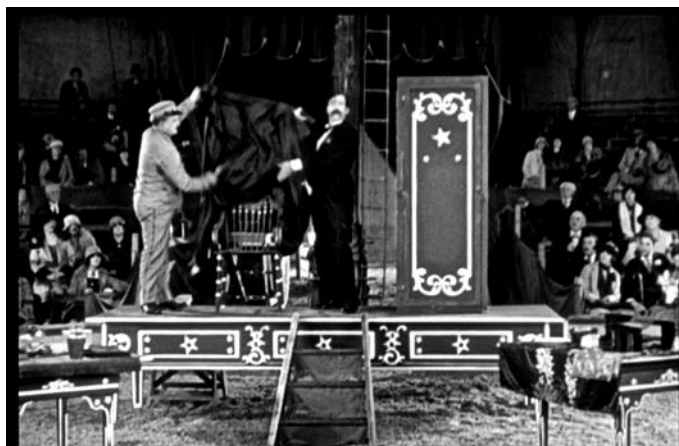
Zniknięcie (faza 2) wydarza się w (czasowej) luce w przebiegu akcji i dopiero przez połączenie obydwu części (plus i minus, jest i nie ma) realizuje się topos „zniknięcia”⁸. Ciało damy znika tym razem nie w jakimś miejscu na scenie, w otworze pod podłogą, lecz w luce w czasie, w chwili kinematograficznej afazji, aparaturowej nieobecności czy też pyknolepsji, która oznacza „czas bez śladów wspomnienia”, nieobecny w rejestracji. Jednocześnie luka ta jest miejscem nowych znaczeń i dlatego francuski filozof postmodernizmu Paul Virilio mówił, że w *estetyce znikania jest kontynuowany projekt pojawiania się*⁹. Również wariant „zniknięcie z szafy” ma udział w tej grze transformacji: tak jak szafa „pochłania” ciało damy, by ukryć je między swymi lustrzanymi ścianami, tak aparat kinematograficzny „pochłania” [gra słów: *aufnehmen* znaczy zarówno „pochłonać”, jak i „zarejestrować”, przyp. tłum.] ciało, aby je na filmie najpierw uwidocznić, a potem znowu uczynić niewidzialnym między ujęciami. Ale – w fazie 3 – aparat kinematograficzny, odmiennie niż szafa, na zakończenie nie „prze-chowa” ciała damy, lecz po jego zniknięciu będzie je musiał „pochłonać” na nowo, aby mogło się ono znów pojawić¹⁰. Znikanie i pojawianie się ciała na scenie to efekty ukrywania lub teleportowania. Dama albo chwilowo ukrywa się za lustrami w szafie lub w skrzyni, by za chwilę pojawić się znowu, albo jej ciało oddala się, pozostawiając po sobie jednoznacznie pustkę. Film operuje wizualną luką czasową, w którą wpada ciało, by ponownie się wynurzyć, „pojawić”.

Film zawdzięcza teatrowi drugiej połowy XIX w. decydujące inspiracje¹¹. Wiele technik inscenizacyjnych i sposobów narracji zostało wypróbowanych na scenie¹², a film w sposób niejako oczywisty kontynuował je i udoskonalał w swoim medium. Dotyczy to nawet „montażu w kamerze”, specyficznej kinematograficznej metody, umożliwiającej filmowi nieciąglą narrację (a w następstwie własny styl filmowy), która również została przejęta od teatru. Film *Zniknięcie pewnej damy...* Georges’a Mélièsa jak żaden inny ukazuje moment przejścia od teatru do filmu. Dlatego nie powinno dziwić, że film ten wspomina własne pochodzenie i od czasu do czasu tematyzuje znikanie i ponowne pojawianie się na scenie teatru iluzji.

Wręcz egzemplarycznym przykładem takiej strategii jest film *Prestiż* (*The Prestige*, 2006) Christophera Nolana, który powstał na podstawie powieści¹³ Christophera Priesta pod tym samym tytułem (1995)¹⁴. Opowiada on o dwóch konkurujących ze sobą iluzjonistach w Londynie końca XIX w., kiedy to wydatnie rozwinął się przemysł rozrywkowy w postaci *variétés* i music-halli. Jeden z iluzjonistów, Alfred Borden, oferuje *show* sceniczne, w którym udaje się mu się dokonać inscenizacji sensacyjnego triku. Po bokach sceny znajduje się dwoje drzwi – jedno po prawej, drugie po lewej stronie.



Zniknięcie pewnej damy w Teatrze Robert-Houdin, reż. Georges Méliès (1896)



Cyrk, rež. Charles Chaplin (1928)

Na początku Borden rzuca jednemu z widzów gumową piłkę, którą ten sprawdza i odrzuca z powrotem, nie zauważywszy w niej nic szczególnego. Następnie Borden otwiera oboje drzwi, za którymi publiczność nie dostrzega niczego ukrytego, i sam znika za jednymi drzwiami, rzuciwszy przedtem piłkę w stronę drugich drzwi – tylko po to, by niezwłocznie pojawić się za tymi drugimi akurat na czas, by chwycić piłkę. Zagadka polega na tym, w jaki sposób ten sam człowiek zdołał w ciągu kilku sekund, w ciągu których piłka przetoczyła się z jednej strony na drugą, przemieścić się z jednej strony sceny na drugą – w dodatku w niewidzialny sposób – by tam złapać piłkę. Wydaje się niemożliwe, aby Borden mógł tak szybko jak piłka przebiec z miejsca na miejsce pod sceną lub z tyłu sceny. Rozwiązanie zagadki, ujawnione o wiele później, bo dopiero na samym końcu filmu, polega na tym, że brat bliźniak Bordena łapie piłkę po drugiej stronie sceny. Jeden z mężczyzn, czyli sam iluzjonista, znika w jednym miejscu (za drzwiami), a jego bliźniak pojawia się w innym, stosunkowo odległym. Decydujący czynnik, czyli powiązanie przestrzeni (pomiędzy jednymi a drugimi drzwiami) z czasem (pomiędzy zniknięciem a pojawieniem się) realizuje tocząca się, podskakująca piłka, na której skupia się uwaga publiczności. Można by rzec, że to wersja „zniknięcia damy z krzesła”, w której zamiast ruchu pionowego (z krzesła na dół przez otwór w scenie), zastosowano ruch poziomy (zniknięcie po lewej – pojawienie się po prawej stronie), co z kolei jest nawiązaniem do wersji triku „zniknięcia damy z szafy”. Zasadniczo również ten „transportowany człowiek” mógłby w filmie zostać przeniesiony z jednej strony na drugą za pomocą triku substytucji, jednak uniemożliwiają to dwa efekty teatralne: zaangażowanie publiczności wymaga jednoczesnego zdarzenia scenicznego; a poza tym piłka, tocząc się z jednej strony na drugą, uzmysławia ciągłość czasu i przestrzeni, która nie powinna zostać zakłócona przez montaż w kamerze. Piłka wytwarza coś w rodzaju „czasu rzeczywistego”, który widzowie powinni automatycznie przenieść na ruch iluzjonisty przemieszczającego się z jednej strony na drugą. Ten „transportowany” człowiek pozostaje częścią „teatru”, epoki przedkinematograficznej, i jako taki nie może zostać wykreowany za pomocą środków techniki filmowej tak, jak to Méliès bez żadnych przeszkód uczynił ze swoją „znikającą damą”.

Drugi iluzjonista, Rupert Angier, w próbie dorównania rywalowi od samego początku wprowadza sobowtóra. Jego *show* nie różni się niczym istotnym od pokazu Bordena. Angier najpierw zaprasza na scenę ładną asystentkę, klasyczny sposób odwrócenia uwagi publiczności (tym bardziej, że gra ją Scarlett Johansson). Przechodzi przez jedne i drugie drzwi, aby dowieść, że nic się za nimi nie ukrywa. Następnie podrzuca w górę swój cylinder, znika za jednymi drzwiami i natychmiast pojawia się za drugimi, umocowanymi po przeciwnej stronie sceny, aby go pochwycić. Cylinder pełni tu rolę piłki u Bordena, pociąga za sobą w górę wzrok widzów i odwraca ich uwagę od właściwego planu (magicznych) wydarzeń. Ta „pionizacja toru” nie zmienia jednak jego funkcji polegającej na wytworzeniu ciągłości czasoprzestrzennej. W rzeczywistości ten pionowy ruch odbywa się także w dół, gdyż Angier, po pojawieniu się jego sobowtóra po drugiej stronie, wpada w otwór pod sceną i stamtąd z zazdrością nasłuchuje aplauzu, który zamiast niemu przypada współnikowi.

Interesująca jest obserwacja, w jaki sposób film, przedstawiając akcję sceniczną, wytwarza ciągłość czasu i przestrzeni zniknięcia oraz pojawienia się, każąc widzowi

skupić wzrok na cylindrze, ale zejście Angiera pod scenę realizuje techniką nieciągłego montażu. Forma teatralna kontrastuje tu z filmową, a film, który o nich opowiada, łączy obie te formy. Ponieważ Angier nie może dalej pracować ze swoim współnikiem-sobowtórem, musi wymyślić nowy trik, nową „teleportację człowieka”. Idzie za wskazówką genialnego amerykańskiego inżyniera Nikoli Tesli, który wraz z Thomasem Alwą Edisonem pracował nad elektryfikacją nowoczesności. Pośrednio, przez porównanie z Edisonem, na planie pojawia się kinematograf. Angierowi udaje się namówić Teslę, aby ten zbudował mu elektryczny aparat do triku „nowa teleportacja człowieka”. Po powrocie do Anglii nowe, fantastyczne, tryskające elektrycznymi iskrami *show* Angiera odnosi ogromny sukces.

Iluzjonista wchodzi do metalowej klatki, którą muskają wyładowania elektryczne, tworząc barwne tęczę, i nagle znika bez śladu. Iskry elektryczne gasną i niemal w tym samym momencie Angier pojawia się na odległej od sceny emporze. Publiczność może przed pokazem obejrzeć scenę i tajemnicze urządzenie, potem jednak ostrożnie trzyma się z daleka od tego sypiącego iskrami potwora. Aparat, który pochłania ciało Angiera, to drucziana klatka, która jednak spełnia wszystkie funkcje dwu wersji zniknięcia: „z szafy” i „z krzesła”. Klatka najpierw pochłania ciało iluzjonisty, które z niej znika. Potem jednak te funkcje się rozchodzą, bowiem początkowe pojedyncze ciało w tej samej chwili ulega rozdzieleniu: jedno wpada do pomieszczenia pod sceną (wersja „zniknięcie z krzesła”), a drugie, identyczne ciało, najwidoczniej skopiowane w tęczowej klatce, zostaje elektrycznie rzutowane na emporę, gdzie pojawia się w namacalny sposób. Elektryczna klatka bardziej niż kamera, która początkowo również służyła jako kopiarka, jest (ksero)kopiarką i wreszcie projektorem, który rzutuje świetlną kopię, ostatecznie pojawiającą się w cielesnej postaci jako duplikat Angiera (fantazja kinowa, bardzo popularna w latach 20. XX w.¹⁵). „Oryginał”, który w następstwie tak wielu aktów kopiowania już od dawna nie ma prawa być oryginalny, zapewne musi być pod sceną zabijany i likwidowany, bo przecież istnieć może tylko jeden iluzjonista Angier, który raz po raz „zmartwychwstaje”. Teatr iluzji wyraźnie nabrał cech kina: trzeba tylko założyć, że w aparacie Tesli–Angiera za każdym razem zostaje naświetlona tylko jedna taśma i wytworzona tylko jedna kopia, która następnie jest rzutowana w „kinoteatrze” i niszczone, tak aby aktualny film mógł rościć pretensje do bycia „oryginałem”.

Jeśli chodzi o powrót „znikającej damy” Georges’a Mélièsa w historii kina, warto sięgnąć do komedii kryminalnej *Starsza pani znika* (*The Lady Vanishes*, 1938) Alfreda Hitchcocka. Film ten jest znakomitym przykładem tego, jak temat, po przejściu od sceny do filmu, rozwijał się jako film „w czystej postaci”. Kameralną, czyli aparatową, w którym w *Zniknięciu pewnej damy...* Mélièsa dokonywało się zarówno pochłonięcie, jak i montaż sceny, w filmie Hitchcocka jest pociąg¹⁶, pochłaniający i transportujący starszą panią, która znika podczas podróży (z kolei kamera Jacka E. Coxa „zdjęła” ten „film” na użytek filmu Hitchcocka). Zniknięcie (faza 1) Miss Froy, czyli Starszej Pani, nie zostaje pokazane, jej nieobecność (faza 2) nigdy nie jest całkowita z powodu śladów, które pozostawia po sobie, a przede wszystkim dlatego, że tymczasowo zostaje w jej miejsce podstawiona fałszywa Miss Froy (jak szkielet u Mélièsa). Jej pojawienie się (faza 3) dokonuje się dzięki odwinięciu (czy też rozwinięciu) bandażu z twarzy, co potwierdza jej tożsamość. Zniknięcie i pojawienie się są elementami intrygi, umożliwiającymi nie tyle

przez technikę filmową, bowiem starsza pani nie znika z pociągu (niczym w otworze pod sceną), ani w luce pomiędzy końcówkami taśmy filmowej, lecz znika z oczu swym współpasażerom; natomiast pociąg (film) nadal ją zawiera i transportuje. Mniej więcej w połowie filmu dwoje podróżnych poszukujących Miss Froy odkrywa w końcowym wagonie pociągu rekwizyty iluzjonisty, między innymi szafę, w której znika ciało wchodzącej do niej osoby.

Hitchcock nie potrafi oprzeć się pokusie zacytowania w swym filmie *Zniknięcie starszej pani* scenicznej wersji triku pod tym samym tytułem. Tym razem teatr zostaje wchłonięty przez film. Odniesienie do historii scenicznego znikania i pojawiania się zostaje niejako „w toku” (fr. *en passant* lub *en train*) aktualizująco „wciągnięte” w historię filmu.

Związki historii filmu z teatrem iluzji sięgają od zapalonych iluzjonistów wśród reżyserów filmowych (przede wszystkim Orsona Welleśa) do reżyserów, którzy raz po raz czarowali w samym filmie, a także za jego pomocą. Myślę tu na przykład o *Céline i Julie odpływają* (*Céline et Julie vont en bateau. Phantom Ladies over Paris*, 1974) Jacques’a Rivette’a. Nikt jednak nie cytował teatru iluzji tak bezpośrednio i często jak Woody Allen. Chciałbym krótko omówić trzy jego filmy oraz to, w jaki sposób nawiązują one do „modelu podstawowego” oraz obydwu wersji „zniknięcia damy” Georges’a Mélièsa.

Scoop – gorący temat (*Scoop*, 2006) Woody’ego Allena to komedia kryminalna osnuta wokół mordercy z najwyższych kręgów angielskiej arystokracji, którego ma wyśledzić młoda, śliczna detektyw-amator Sondra (ponownie Scarlett Johansson), namówiona do tego przez Joe Strombela, dziennikarza, który nie jest w stanie samodzielnie podjąć się tej pracy, ponieważ właśnie umarł. W trakcie pokazu iluzjonistycznego, w którym iluzjonistę gra sam Woody Alen, Sondra zostaje zaproszona na scenę. Ma ona zniknąć, a następnie znów się pojawić w skrzyni (odpowiednik szafy). Gdy drzwi się za nią zamykają, Sondra znajduje się w wydzielonej części wnętrza skrzyni, niewidocznej dla widzów, kiedy iluzjonista otwiera drzwi, by zademonstrować zniknięcie. Jednak w skrzyni znajduje się nie tylko Sondra, ale także Joe, który samowolnie urlopował się z zaświatów, by ukazać się młodej detektyw i zlecić jej pojmanie mordercy. Rzekome zniknięcie prowadzi do podwojenia obecności w skrzyni – w żadnym razie nie opustoszałej – z której Sondra wychodzi oszołomiona po otwarciu drzwi przez iluzjonistę. Duch natomiast znika zniemacka, tak samo, jak się pojawił.

Jak to często bywa u Woody’ego Allena, nawiązanie – tu do czarodziejstwa – ma kontekst parodystyczny: (historyczny) model „zniknięcia damy” w drugiej fazie, w której dochodzi do zniknięcia, zostaje zakwestionowany, w każdym razie w odbiorze widza filmowego, gdyż widz teatralny widzi „tylko zniknięcie”. W skrzyni, która pochłania znikające ciało, zostaje ono nie tylko w niewidoczny sposób przechowane, ale i podwojone, choćby tą drugą osobą miał być zaledwie duch. Luka, którą produkuje lub pozostawia po sobie zniknięcie (otwór w podłodze sceny, pomieszczenie za lustrzanymi drzwiami szafy lub montaż filmowy), tutaj od początku jest „wypełniona” pierwszym ważnym wydarzeniem, zleceniem śledztwa dla Sondry. To, co miało być zniknięciem, okazuje się czymś odwrotnym – pojawieniem się (ducha) Joego Strombela.



Scoop – gorący temat, reż. Woody Allen (2006)

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na sekwencję filmową, która mogła posłużyć Woody'emu Allenowi jako wzór do inscenizacji magicznego zajścia w filmie *Scoop – gorący temat*. Trudno zresztą nie dostrzec pewnych analogii. Chodzi o *Cyrk* (*The Circus*, USA) Charliego Chaplina z 1928 r.

Charlie, ścigany przez policję jako domniemany złodziejaszek, umyka do znajdującego się w pobliżu cyrku, gdzie dochodzi do archetypicznego pościgu na scenie obrotowej. Charliemu udaje się ukryć (jak się potem okazuje) w rekwizytorni cyrkowego iluzjonisty. Stół z rekwizytami jest właśnie wystawiany na arenę. Dama siada na krześle obok skrzyni i zostaje okryta płachtą materiału. Abrakadabra, płachta zostaje ściągnięta, krzesło jest puste (jak u Mélièsa). Abrakadabra, iluzjonista otwiera skrzynię – tam jednak, ku uciesze publiczności, ukazuje się nie dama, lecz Charlie. Dama usiłuje przecisnąć się obok niego i przedostać do skrzyni, tak aby stało się zadość wymogom triku¹⁷ (dwie postacie w jednej skrzyni, jak w filmie *Scoop – gorący temat*). Charlie zamyka drzwi od wewnątrz. Wydaje się, że na krześle pod płachtą ktoś siedzi, policjant uderza pałką w postać, którą bierze za Charliego, jednak spod osłony wyłania się oburzona dama i naciera na policjanta. Charlie ucieka z areny.

Decydujące jest w tej scenie każdorazowe podwojenie postaci zamkniętych w skrzyni iluzjonisty, które z jednej strony (*Scoop – gorący temat*) są niewidoczne dla publiczności cyrkowej (ale widoczne dla publiczności kinowej), a z drugiej strony (*Cyrk*) są widoczne dla wszystkich, także dla rozbawionych widzów w cyrku.

W epizodzie *Zagłada Edypa (Oedipus Wrecks)* z *Nowojorskich opowieści (New York Stories, 1989)* Martina Scorsesego, Francisa Forda Coppoli i Woody'ego Allena prawnik Sheldon (Woody Allen) wraz ze swoją matką, prawdziwą *jidysze mame*, i przyjaciółką w towarzystwie dzieci ogląda pokaz iluzjonistyczny. Znów na scenie stoi skrzynia, w której człowiek może zniknąć i pojawić się ponownie. Iluzjonista zaprasza na scenę akurat matkę Sheldona, która po wielu wątpliwościach w końcu „wskakuje do skrzyni” (na te słowa Sheldon, który z rozkoszą pozbyłby się matki, pozwala sobie na uśmiezek). Skrzynia zostaje zamknięta i na dowód, że faktycznie jest pusta, przebita od zewnątrz szablami. Iluzjonista otwiera skrzynię i *voilà!*, jest ona pusta, widać tylko ostrza szabli.

Po zamknięciu drzwi szable zostają wyjęte, a skrzynia otwarta – jednak wbrew zapowiedziom wewnątrz nie pojawia się *mame*, nic nie dają żadne poszukiwania, *mame* zniknęła na dobre. Ta puenta w trzeciej fazie *prestige*, która to faza powinna być dopełnieniem triku ze zniknięciem, zmienia zniknięcie w wydarzenie egzystencjalne. Jednocześnie sztuczka magiczna, która prowadzi do faktycznego zniknięcia „damy”, potwierdza swą skuteczność w niesamowity sposób, bowiem dama faktycznie i najwyraźniej bezpowrotnie zniknęła. Sheldon szybko przyswaja sobie fakt, że nie jest nękaną przez matkę; ta jednak „pojawia się” znowu, mianowicie w formie projekcji na chmurach. Z góry i *coram publico* rozprawia z synem oraz na jego temat. Najwidoczniej ze skrzyni, która pozostała pusta, została rzutowana na zewnątrz jak film z projektora¹⁸. Tak jak w kinie, gdzie obraz pojawia się na powierzchni oddalonej od „skrzyni” projektora, tutaj zniknięcie (w aparacie) i pojawienie się (na ekranie) są dwoma odległymi przestrzennie (u Allena także czasowo) zajściami.

W jednym ze swoich najnowszych filmów, *Magia w blasku księżycy (Magic in the Moonlight, 2014)*, Woody Allen po raz kolejny tworzy apoteozę iluzjonizmu w kinie. Iluzjonista, który na scenie dokonał zniknięcia słonia (nie czekając na jego ponowne pojawienie się) oraz przepiłowania kobiety (nie pokazując jej ponownie w całości), przeprowadza numer z „teleportowanym człowiekiem”, który znamy już z filmu Christophera Nolana. Na scenie ustawiono skrzynię w formie sarkofagu i szeroki fotel. Iluzjonista wchodzi do otwartej skrzyni, którą zamykają dwie asystentki. Po otwarciu sarkofag (skrzynia) okazuje się pusty. Publiczność przez chwilę trwa w zadziwieniu, a wtedy fotel obraca się – *et voilà!* – siedzi na nim iluzjonista. Nie ma tu żadnych wskazówek co do rodzaju triku lub techniki scenicznej, które sprawiły, że iluzjonista w ułamku sekundy przemieścił się z sarkofagu na fotel. To, co na scenie jest niemożliwe lub wykonalne tylko za pomocą sobowtóra lub aparatu Tesli, w filmie i na ekranie działa z łatwością. Kinematograficzny warunek powodzenia, czyli trik substytucji, który nie pozostawia żadnych śladów i jest niewidzialny, sam także znika w doskonałej iluzji kina.

JOACHIM PAECH
Tłum. EWA SZYMANI

Tekst powstał na podstawie referatu wygłoszonego podczas sesji, która była częścią III edycji organizowanego przez Muzeum Śląskie w Katowicach Festiwalu Nowej Scenografii w ramach projektu „Mélièsada – meeting naukowo-performatywny”.

- ¹ Por. G. Sadoul, *Lumière et Méliès, L'herminier*, Paris 1985; oraz J. Deslandes, J. Richard, *Histoire comparé du cinéma*, T. 2: *Du cinématographe au cinéma, 1896-1906*, Casterman, Paris 1965.
- ² E. Barnouw, *The Magician and the Cinema*, Oxford University Press, Oxford 1981, s. 91.
- ³ Por. J. Paech, *Znikająca dama. O strukturze dyspozytywowej pojawiania się za pomocą aparatu*, tłum. K. Krzemieniowa, w: *Współczesna niemiecka myśl filmowa: Od projektora do komputera*, red. A. Gwóźdź, Śląskie Wydawnictwo Naukowe, Katowice 1999, s. 99-117.
- ⁴ Por. J. Deslandes, J. Richard, dz. cyt., s. 420-421.
- ⁵ Por. T. Gunning, *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*, w: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, red. T. Elsaesser, BFI, London 1990, s. 56-62.
- ⁶ J. Deslandes, J. Richard, dz. cyt., s. 424.
- ⁷ Ponieważ film, z powodu wymogów oświetlenia, nie został nakręcony na scenie Teatru Robert-Houdin, lecz w plenerze, przypuszczalnie w pobliżu Montreuil, tak czy inaczej nie były spełnione warunki do zniknięcia podziemnego (*souterrain*). Patrząc na to z drugiej strony, film mógł być nakręcony w plenerze, ponieważ nie było konieczne pomieszczenie pod powierzchnią ziemi.
- ⁸ Oczywiście można kontynuować opisywanie tego procesu w Freudowskich kategoriach z *Pozą zasadą przyjemności* jako zabawę *fort-da* (nie ma – jest). W medium filmu chodzi o tzw. efekt Kuleszowa.
- ⁹ P. Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*, Merve Verlag, Berlin 1986, s. 59.
- ¹⁰ O tym, jak bardzo twórców wczesnego kina zajmowało wyobrażenie, że aparat kamery, „rejestrując” obiekt, zarazem fizycznie go „pochłania”, świadczy wiele filmów, m.in. *Latarnia magiczna (La Lanterne magique)*, 1903) Méliésa, w którym ciekawskie dzieci otwierają aparat i wypuszczają z niego tańczące postacie. Lucy Fischer (*The Lady Vanishes: Women, Magic, and the Movies*, w: *Film Before Griffith*, red. J. L. Fell, University of California Press, Berkeley 1983, s. 339-354), która przeprowadza feministyczną analizę założenia, według którego to kobiety muszą zniknąć, porównuje aparat występujący w tym filmie z mechaniczną przestrzenią rodną, z której, zgodnie z męską zasadą przyjemności, wydobywa się rój kobiet.
- ¹¹ Na temat tradycji literackiej por. F. Kittler, *Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppeltgänger Geschichte*, w: *Eingebildete Texte. Af-*
- fairen zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, red. J. Hörisch, G.Ch. Tholen, München 1985, s. 118-135; tegoż, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993; tegoż, *Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien*, w: „Athenäum. Jahrbuch für Romantik” 1994, t. 4, s. 219-237; Friedrich Kittler: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Merve Verlag, Berlin 2002, s. 125-154 (Kittler ignoruje miejsce teatru w historii „martwych” mediów).
- ¹² Por. N. Vardac, *Stage to Screen Theatrical Method from Garrick to Griffith*, Harvard University Press, Cambridge 1949.
- ¹³ Ch. Priest, *Prestizj*, tłum. K. Mazurek, Znak, Kraków 2007.
- ¹⁴ Por. szczegółowo J. Paech, *Verkörperte Zeit. Personale Identität und kinematographische Zeit-Räume. Christopher Nolans „Prestige” nach dem Roman von Christopher Priest*, w: *Raum und Identität im Film. Historische und aktuelle Perspektiven*, red. I. Durakovic, M. Lommel, J. Paech, Schüren Verlag, Marburg 2012, s. 43-61.
- ¹⁵ Por. szczególnie A. Arnoux, *L'Ecran. [1923]*, w: tegoż: *Suite Variée*, Grasset, Paris 1925, s. 21-30 oraz A. Paech, J. Paech, *Menschen im Kino. Literatur und Film erzählen*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart–Weimar 2000, s. 117-118. Na temat widmowego/upiornego aspektu projekcji filmowej por. R. Clarke, *Naturgeschichte der Gespenster. Eine Beweisaufnahme*, Matthes & Seitz, Berlin 2015.
- ¹⁶ Kolej żelazna jako wehikuł narracyjny i metafora struktury percepcyjnej często była porównywana z kinem i z filmem, por. J. Paech, *Unbewegt bewegt. Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens*, w: *Kino-Express. Die Eisenbahn in der Welt des Films*, red. U. Meyer, Bucher, München–Luzern 1985, s. 40-49.
- ¹⁷ Inny wariant przebywania wraz z damą pod osłoną płachty demonstruje film Chaplina *Światła wielkiego miasta (City Lights)*, USA, 1939). W roli damy występuje ogromna statua, na której łonie spoczywa uśpiony Charlie, póki nie zostanie przepłoszony po odsłonięciu pomnika.
- ¹⁸ W latach 20. XX w. wiele spekulowano na temat możliwości wielkoformatowej projekcji na niebie; w tym kontekście zyskała sławę powieść: R. Clair, *Adams* (1926), Berlin 1927. Por. J. Paech, *Global Cinema*, w: *Networks of Culture*, red. S. Kramer, P. Ludes, LIT, Münster 2010, s. 147-159.