

Od sztuk widowiskowych do kina atrakcji, czyli o intermedialności triku filmowego

ANDRZEJ DEBSKI

W grudniu 1899 r. przyjechał do Wrocławia – prosto z Rygi, po zakończonym tournée w Rosji – Continental Eden-Theater Bruno Schenka. Przymiotnik „continental”, który figurował w nazwie przedsiębiorstwa, był w pełni zasadny – teatr, ze stałą siedzibą w Dreźnie, podróżował po Europie kontynentalnej, goszcząc m.in. w Szwecji, Danii, Szwajcarii, Belgii, Austro-Węgrzech, Włoszech czy Rumunii¹. Znany był również polskim widzom – w 1895 r. odwiedził Łódź, a dwa lata później Lwów². Sam Schenk urodził się w 1857 r. we Wrocławiu (zmarł w roku 1932 w Oberhausen). Od najmłodszych lat wykazywał zainteresowanie sztuką iluzji, podziwiając takich sztukmistrzów, jak Bellachini (polski Żyd Samuel Berlach) czy Ernst Basch (jeżdżący po Niemczech, i nie tylko, ze swoim Cagliostro-Theater). W 1878 r. Schenk rozpoczął działalność jako właściciel objazdowego teatru iluzji, budując mobilną, drewnianą dużą „budę” na 1900 miejsc³. Występował też w stałych budynkach, na przykład w Cyrku Renza we Wrocławiu (właśnie tam odbywały się przedstawienia na przełomie lat 1899 i 1900). Wśród jego trików znajdowały się iluzje z wykorzystaniem luster i projekcje duchów z użyciem latarni magicznych⁴. Pomoce te były zresztą często wykorzystywane przez iluzjonistów – na przykład Basch, którego podziwiał Schenk, wykorzystywał dioramy i latarnie magiczne⁵.

Pod koniec XIX w. sztuka iluzji szybko się upowszechniała i komercjalizowała. Do pierwszych handlarzy akcesoriami iluzjonistycznymi w Niemczech należeli E. Oscar Lischke (w 1852 r. uruchomił specjalistyczny sklep w Hamburgu) i Carl Willmann (otworzył sklep w roku 1881, też w Hamburgu). W styczniu 1895 r. Willmann zaczął wydawać czasopismo branżowe „Die Zauberwelt”, które było pierwszym tego typu periodykiem na świecie. Jeszcze w tym samym roku w Nowym Jorku uruchomiono podobne czasopismo „Mahatma”, natomiast w Dreźnie – „Der Zauberspiegel”, wydawane przez iluzjonistę Conradi-Horstera (wł. Friedrich Wilhelm Conrad Forster). Galeria iluzjonistów – prezentowana na stronie internetowej Magic Promotion Club w Bernie (towarzystwo założone w 1973 r., będące członkiem FISM – Światowej Federacji Stowarzyszeń Iluzjonistycznych) – pokazuje, jak wiele osób w Europie i USA współtworzyło tę branżę pod koniec XIX w.⁶ Tym ciekawsza jest w związku z tym refleksja Toma Gunninga: *Wraz z nowymi technologiami produkcji światła i szkła magia sceniczna z końca XIX wieku wkroczyła*

w erę wyobrazeniową [imagistic], w której wyszukane wizualnie przedstawienia – rozkwitające od czasów fantasmagorii XVIII wieku – zajęły dominującą pozycję. Występy magików i kino były ze sobą zbieżne nawet przed filmami trickowymi Mélièsa i innych twórców, którzy starali się na kinowym ekranie zaprezentować zniknięcia i transformacje będące istotą widowiska magicznego ⁷.

Eden-Theater Schenka, goszczący we Wrocławiu do lutego 1900 r., zaprezentował różnorodny program, wzbogacając go z czasem o nowe numery. Arenę przebudowano po części na widownię, przed którą ustawiono dużą scenę. Widowisko mogło oglądać jednorazowo dwa tysiące ludzi. Przed seansem otwarcia reklamowano *hydrologiczne feerie, świetlane gejzery i fontanny ognia, akty transformacyjne* (obejmujące błyskawiczną przemianę całej sceny, ludzi i rekwizytów), *pantomimy duchów, latającą czarownicę Miss Cléo, wróżkę pajęczą, angielski teatr marionetek, japoński teatr cieni, tableau vivants* (z udziałem 30 dam), *arabskich kuglarzy, zaklinaczy węży*, a także *Electro-Motor-Bioscop* (projekcje kinematograficzne) ⁸. Jak się zdaje, przynajmniej przy „duchach” musiała być użytkowana larnia magiczna, przy transformacjach sceny – ruchome panoramy, a kinematograf stał się nową atrakcją tego teatru iluzji.

Frekwencja była bardzo wysoka przez cały okres trwania pokazów, choć prasa nie była nimi szczególnie zachwycona. Pomimo że z każdym tygodniem dochodziły nowe numery, tylko seansowi otwarcia poświęcono większą ilość miejsca. „Schlesische Zeitung” zauważała, że duża część programu przynależała do dziedziny *variétés*, a ze sztuczek magicznych wiele było już we Wrocławiu znanych (zniknięcie leżącego na platformie i związanego artysty, róże zmieniające kolory w lustrze, pojawianie się określonych kart na swobodnie zwisającej masce czy kapeluszu, z którego wyskakiwał piesek i kaczki). Nowością była „wróżka pajęcza” (duży pajak w sieci o pięknej kobiecej głowie), lecz trik ten był już opisywany w kilku ilustrowanych czasopismach i przynajmniej część publiczności znała jego mechanizm. Wśród filmów znalazły się ujęcia z wojny burskiej czy – bardzo się podobająca – walka łodzi rybackiej ze wzburzonym morzem ⁹. Również „Breslauer General-Anzeiger” podkreślał, że *największego fantastycznego przedsięwzięcia świata* widzowie wprawdzie nie ujrzeli, ale widowisko było godne uwagi (na podkreślenie zasłużyły: numer z „wróżką pajęczą”, transformacja sceny w perską chatę, sztuczki z magicznym cylindrem, żywe reprodukcje obrazów malarskich, tańce z wykorzystaniem ognia i światła, a także pokazy bioskopu) ¹⁰. Kolejne relacje były bardzo skąpe – dotyczyły seansów galowych czy przedstawień dla dzieci i tylko na marginesie wspomniano, że dużymi brawami przyjęto na przykład bioskop czy wodne feerie na zakończenie programu ¹¹. Ciekawe jest jednak śledzenie anonsów prasowych zapowiadających kolejne sensacje. Wynika z nich, że Schenk miał do dyspozycji ponad 200 filmów (*Pożar w Londynie, Zawalenie się fabryki, Hiszpańską walkę z bykami, Walkę kogutów* czy też – najprawdopodobniej trikowe – *Latające głowy* ¹²). Wśród numerów magicznych można wyróżnić *Tajemniczy lot nad publicznością* (w anonsie ukazano ilustrację Schenka wznoszącego się nad widownię) ¹³, różne odmiany znikania (żywego konia z jeźdźcem, jak też pań i panów spośród publiczności) ¹⁴, *Hydrexę* (ludzką głowę pływającą w akwarium – zilustrowaną w anonsie) ¹⁵, *Ścięcie dowolnego mężczyzny z widowni* ¹⁶, pantomimy z użyciem projekcji duchów i monstrów (na przykład *Don Juan w piekle*) ¹⁷, a także – niestety, bez obszerniejszego komentarza – *Podróż na Księżyc* w mistycznej scenerii ¹⁸.

Jak wiadomo, Georges Méliès zainteresował się sztuką iluzjonistyczną podczas pobytu w Londynie w 1884 r., gdzie znalazł się na stażu przygotowującym go do kariery w fabryce obuwniczej ojca. Miał się tam nauczyć angielskiego i przypuszczalnie przygotować otwarcie londyńskiego biura firmy. Podczas wolnych wieczorów uczęszczał do Egyptian Hall, który od lat 70. XIX w. stanowił centrum innowacyjnych sztuk magicznych. Jednym z numerów, które tam ujrzał, był *Elixir Vitae, or Screvins in Two Pieces* – w sztuczce tej odcięta i spoczywająca na stole głowa wciąż mówiła¹⁹. Motyw ten pojawił się później w skeczu Mélièsa *Le décapité récalcitrant* i w jego licznych filmach²⁰. Po powrocie do Paryża lekcje iluzjonizmu dawał mu Emile Voisin, a Méliès sam zaczął występować w Musée Grévin i Galerie Vivienne, oglądał też regularnie seanse w Théâtre Robert-Houdin, który zresztą zakupił w 1888 r.²¹

Przedstawienia teatru Schenka we Wrocławiu pokazują, jak bardzo niektóre triki były rozpowszechnione w XIX-wiecznej Europie. Sztuczkę z „odcinaniem głowy” i różne transformacje miał w swoim repertuarze choćby Ernst Basch, którego Schenk miał przyjemność podziwiać, a przecież Basch występował w latach 1860-1886 („odcięta głowa” wykorzystywał więc wcześniej niż Méliès ujrzał ten numer w Londynie)²². Znikanie, transformacje, projekcje duchów czy olśniewające feerie były elementami powszechnymi w ówczesnym teatrze iluzji i nic dziwnego, że zostały zaadaptowane przez medium filmowe. Sam Méliès twierdził, że jego *ateliers* to *dość wierny obraz feerycznego teatru*²³. André Gaudreault zwraca uwagę, że trudno byłoby odróżnić tytuły jego filmów od trików scenicznych, gdyby nie daty produkcji mówiące o pracach na potrzeby sceny: *Wróżka kwiatowa albo zwierciadło Cagliostro* (*La fée des Fleurs ou le miroir de Cagliostro*, 1890), *Czarodziej Alcofribas* (*L'enchanteur Alcofribas*, 1889), *Psikusy Księżycyca lub nieszczęścia Nostradamusa* (*Les farces de la Lune ou les mésaventures de Nostradamus*, 1891), *Szarlatan końca wieku* (*Le charlatan fin de siècle*, 1892), *Oberża diabła* (*L'auberge du diable*, 1894)²⁴. W istocie wymienione spektakle znalazły później ekwiwalent w postaci wersji filmowych zrealizowanych przez Mélièsa: *Zwierciadło Cagliostro* (*Le miroir de Cagliostro*, 1899), *Czarodziej Alcofribas* (*L'enchanteur Alcofribas*, 1903), *Sen astronoma* (*La Lune à un mètre*, 1898 – tytuł nieco różni się od numeru scenicznego, jednakże film wyraźnie przedstawia „psikusy Księżycyca”), *Iluzjonista końca wieku* (*L'illusionniste fin de siècle*, 1899), *Rezydencja diabła* (*Le manoir du diable*, 1896). Méliès adaptował do filmu także inne sztuczki: *Zniknięcie damy* (*Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*, 1896), czyli jego pierwszy film trikowy, nawiązuje do numeru wymyślonego przez Bautiera de Koltę (*La femme enlevée*, 1886), natomiast *Portret spirytystyczny* (*Le portrait spirite*, 1903) oraz *Żywe karty* (*Les cartes vivantes*, 1904) – do iluzji Davida Devanta (*The Artist's Dream*, 1893)²⁵.

Interesująca jest kwestia najsłynniejszego filmu Mélièsa *Podróż na Księżyc* (*Le voyage dans la Lune*, 1902). Wśród jego inspiracji wymienia się powieści Juliusza Verne'a *Z Ziemi na Księżyc* (1865) oraz *Wokół Księżycyca* (1869), operetkę Jacques'a Offenbacha *Podróż na Księżyc* (1875), powieść Herberta George'a Wellsa *Pierwsi ludzie na Księżycu* (1901) i atrakcję *Podróż na Księżyc* podczas wystawy panamerykańskiej w Buffalo (1901)²⁶. Gay Gauthier zauważa, że na przełomie XIX i XX w. to właśnie *obraz* zajmował centralne miejsce, a Méliès wkroczył w *świat laterny magiki i drzeworytów*²⁷ (również książki Verne'a były bogato grawero-

wane). Atrakcja w Buffalo była symulacją podróży, korzystającą z panoram, slajdów latarnianych oraz efektów świetlnych²⁸. Mając na względzie przedstawienia Schenka we Wrocławiu, należałoby skonstatować, że motyw podróży na Księżyc był szerzej zakorzeniony w kulturze popularnej i jest bardzo prawdopodobne, że feeria ta (może w wersji Schenka, a może w innej) znana była Mélièsowi, jeszcze zanim zrealizował swój film²⁹.

Powszechna – chociaż błędna – jest teza, że Méliès wynalazł „pierwszy trik filmowy”. W filmie dokumentalnym *Niezwykła podróż (Le voyage extraordinaire, Francja, 2011)* autorzy – Serge Bromberg i Eric Lange – ukazują nawet, jak do tego doszło. Rekonstruują legendarne zdarzenie z placu Opery, gdy Méliès kręcił zdjęcia i zablokował mu się aparat. Podkładają także głos Mélièsa z 1937 r., gdy tłumaczył swoje olśnienie, kiedy wyświetlając taśmę, ujrzał, że omnibus zmienił się w karawan. *Pierwszy trik został wynaleziony* – komentuje narrator³⁰. Jak jednak zauważa Barry Salt: *Aczkolwiek nie ma wątpliwości, że filmy Georges'a Mélièsa były źródłem szerokiego upowszechnienia się efektów trickowych w pierwszej dekadzie rozwoju kina, wcale nie jest rzeczą pewną, że efekty te wymyślił on sam*³¹. Trik z zatrzymaniem kamery można zaobserwować choćby w filmie *Egzekucja Marii Stuart (The Execution of Mary Stuart)*, który został zrealizowany w 1895 r. w wytwórni Edisona. Salt słusznie sądził, że *film ten zapewne dotarł do Europy wraz z kinetoskopami, zanim Méliès w ogóle zaczął robić filmy*³². Można dodać, że dotarł na pewno, a ponadto trafił na duże ekrany, gdy kinetoskopy wyszły z użycia. Ponieważ w sierpniu 1896 r. był wyświetlany w Wilnie (jako *Kazn' Marii Stuart*), a we wrześniu we Wrocławiu (*Hinrichtung*), to można przypuszczać, że w Europie był dobrze znany, zwłaszcza ludziom z branży³³. Warto również zauważyć, że w 1896 r. firma Pathé wypuściła film *Golibroda końca wieku (Le barbier fin de siècle)*, w którym fryzjer goli brodę klienta po uprzednim zdjęciu mu głowy z tułowia (żeby się nie poruszała), a po zabiegu mu ją nakłada. Konkurent Mélièsa zaczął więc stosować trik substytucji w podobnym czasie, co wielki „mag kina”. Interesujące jest przy tym, że w *Egzekucji* i *Golibrodzie* wykorzystano motyw głowy. Szybko sięgnął po niego również Méliès, multiplikując efekty, jakie oferował XIX-wieczny teatr iluzji³⁴.

Film Mélièsa *Latarnia magiczna (La Lanterne Magique, 1903)* w szczególnie sposób ukazuje łączność między historyczną sztuką projekcji a kinematografem. Można w nim ujrzeć „film w filmie”, tyle że wyświetlany przez latarnię magiczną i przyjmujący na ekranie formę okrągłego slajdu. W owym „filmie w filmie” najpierw pojawia się całująca się para, następnie kolejna para, aż w końcu – już pojedynczo – dwaj klauni, którzy uruchomili projekcję. Znikanie osób i pojawianie się następnych jest nawiązaniem do latarniowych *dissolving views* – obrazów mgielnych, nazwanych tak, gdyż *faza przejścia między dwoma obrazami często robi wrażenie mglistej i wydaje się, jakby jeden rozpląwał się w drugim*³⁵. Technika ta znalazła kontynuację w filmowym przenikaniu³⁶. Warto zauważyć, że twórcy owego „filmu w filmie” sami w nim występują, podobnie jak Méliès występował we własnych filmach. Po zakończonej projekcji kilkakrotnie otwierają latarnię, z której wyskakują tancerki, jakby to właśnie w pudle aparatu tkwiło źródło niekończących się atrakcji.

Przenikanie to niejedyny trik znany w kulturze latarni magicznej adaptowany do kina. W grudniu 1828 r. Goethe pisał w liście do W. J. C. Zahna: *Książkę Radzi-*

will, który wspierał rozmaite prywatne inscenizacje niektórych fragmentów mojego „Fausta”, pojawienie się ducha w pierwszej scenie kazał przedstawić jako fantasmagorię, mianowicie tak, że w zaciemnionym teatrze na rozpięty w tle ekran rzucono z tyłu najpierw małą, a następnie wciąż powiększającą się, jasną głowę, która przez to wydawała się coraz bardziej przybliżać i uwydatniać. Ten chwyt artystyczny został najwidoczniej wywołany jakąś latarną magiką ³⁷. Ów „chwyt artystyczny” można obejrzeć chociażby na prezentacji fantasmagorii z lat 1800-1830, przygotowanej przez Museu del Cinema w Gironie, ukazującej m.in. zbliżającego się Napoleona, diabła czy kościotrupa okrytego białym prześcieradłem ³⁸. W tym kontekście różne wersje „przyjazdu pociągu”, a zwłaszcza będącego *mitem założycielskim kina* ³⁹ filmu Louisa Lumière’a *Przyjazd pociągu do La Ciotat (Arrivée d’un train à La Ciotat, 1896/1897)*, można uznać za kinematograficzną adaptację triku znanego od kilkudziesięciu już lat, o ile nie dłużej. Nawet jeśli anegdotę o publiczności odczuwającej zagrożenie – i z tego powodu reagującej panicznie na widok lokomotywy podczas projekcji w Salonie Indyjskim – należałoby odłożyć między *historycznomedialne bajki* ⁴⁰, to być może zasadne jest skojarzenie tego filmu z horrorem ⁴¹ – jako reminiscencją dawnych seansów latarnianych mających oszołomić czy nawet przstraszyć widza.

Według Martina Loiperdingera pod koniec XIX w. modna była wszelka sztuka iluzji (panoptykony, latarnie magiczne, dioramy, panoramy) i także realność projekcji kinematografu była odbierana jako coś „ponadrzeczywistego”. To „*fantastyczne doświadczenie*” *codziennosci* ⁴² skłoniło paryżan do obejrzenia „żywych fotografii” w suterenie Grand Café. Już Edgar Morin twierdził, że *tym, co przyciągało pierwsze tłumy, nie było wyjście robotnic z fabryki ani pociąg wjeżdżający na stację (zawsze można pójść na stację lub do fabryki), lecz obraz pociągu, obraz wychodzących robotnic* ⁴³. Ten wzorzec odbioru nie wyklucza innych aspektów, które sprawiały, że filmy niefikcjonalne były atrakcyjne dla widzów (choćby z powodów poznawczych), jednak ciekawe jest, że wiele projekcji – na przykład tych w Eden-Theater Schenka – pełniło funkcję elementu programowego w bogatym repertuarze obejmującym *variétés* i magię, a element ten był złożony z następujących po sobie „numerów” kinematograficznych. Bioskop Schenka prezentował wydarzenia sensacyjne (jak wspomniane już: pożar w Londynie, zawalenie się fabryki, walkę z bykami czy walkę kogutów), aktualności znane z gazet (wojna burska), a także widoki: Atlantic City z panoramą morską, tunel koło Nowego Jorku, przelot nad Jersey ⁴⁴. W istocie wszystkie te niefikcjonalne filmy były „widokami”, „ruchomymi obrazami” opartymi na „estetyce widoku”, a tym samym – twierdzi Tom Gunning – filmami należącymi jednoznacznie do „kina atrakcji”, *akcentującego widowiskowość i służącego zaspokojeniu ciekawości* ⁴⁵. Samo w sobie atrakcyjne było w nich to, że syciły one ciekawość w inny sposób niż pozostałe media (latarnie magiczne, panoramy), umożliwiając *nowy sposób widzenia*, otwierając *nowe możliwości wizualizacji* ⁴⁶. W tym sensie stanowiły one *nowy trik* ⁴⁷.

Gaudreault posłużył się pojęciem „kinematografio-atrakcji”, wskazując na „nowinkowy” charakter kinematografu (rozumienie wertykalne), a także na fakt, że był on atrakcją jedną pośród wielu (rozumienie horyzontalne). Według niego *kluczowy przełom w historii filmu nie nastąpił wraz z pojawieniem się nowych technik zapisu (...) w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku, lecz w chwili wyłonienia się instytucji „kina” w drugiej dekadzie XX wieku* ⁴⁸. Dla zrozumienia, w jaki sposób

kino stało się autonomicznym medium, istotne jest zbadanie „intermedialności kinematografu”, bowiem na przełomie wieków należał on do licznych „serii kulturowych” (feeria, *variétés*, pokaz iluzjonistyczny, fotografia i inne). Dla wielu z nich nadrzędnym „paradygmatem kulturowym” było „przedstawienie sceniczne” – w jego ramach swoje filmy tworzył na przykład Méliès⁴⁹. Wydaje się, że także „widoki” można wpisać w ten paradygmat, choćby mając na uwadze fakt, iż w XIX w. bardzo popularny był tzw. teatr mechaniczny (miało go w swoim programie wielu antreprenierów, jak monachijska rodzina Schichtl oraz bracia Skladanowscy). Był to rodzaj „teatru świata” czy *Theatrum Mundi*, wykorzystujący ruchome panoramy i mobilne akcesoria, reklamowany w prospekcie Skladanowskich jako *tajemniczo pracujący mechanizm figur, pojazdów, statków, pociągów etc. sporządzony według własnego wynalazku; wesole i poważne przedstawienia na otwartej scenie są odwzorowane bezpośrednio z natury i ma się wrażenie przeniesienia w rzeczywistość przy oglądaniu tych wszystkich cudów*⁵⁰. Wspomniana „rzeczywistość” podlegała transformacjom w nowe scenerie (przykładowo: życie uliczne – krajobraz górski – statek na morzu – panorama Nowego Jorku)⁵¹. W teatrze Schenka analogiczną funkcję pełniły transformacje sceny, na przykład w perską chatę. W kinematografii „transformacje widoków” odbywały się przez założenie nowego filmu.

Według Gaudreaulta *nowo powstałe media mają to do siebie, że stawiając swe pierwsze kroki, niewolniczo naśladują inne formy medialne, z których mniej lub bardziej bezpośrednio się wywodzą. Film nie stanowi tu niewątpliwie wyjątku*⁵². „Schlesische Zeitung” z grudnia 1902 r. zamieściła anons wrocławskiego optyka Richarda Fiedlera, który w ofercie miał latarnie magiczne w czterech wielkościach, a także serie slajdów: *Czerwony Kapturek, Robinson, Kot w butach, Kopciuszek, Śpiąca królewna*, poza tym obrazy transformacyjne (*dissolving views*) i chromatropy⁵³. Baza „Lucerna”, poświęcona kulturze latarni magicznej⁵⁴, zawiera informacje, że bajki latarniane produkowała w Niemczech na przykład manufaktura braci Bing (założona w 1866 r. w Norymberdze), która wypuściła m.in. *Czerwonego Kapturka, Kopciuszka i Śpiącą królewnę* (zachowane slajdy nie są datowane). W Anglii trzynaście firm producenckich oferowało *Robinsona Crusoe*, jedenaście – *Kopciuszka*, dziesięć – *Czerwonego Kapturka*, osiem – *Kota w butach*, dwie – *Śpiącą królewnę* (większość w latach 80. XIX w.). Bajki te w formie slajdów latarnianych były wytwarzane także we Francji – na przykład przez firmę Auguste’a Lapiere’a. Owe utwory były więc wyświetlane na dużym ekranie na długo przed tym, nim „skinematografowali” je Méliès (*Kopciuszek* – 1899, *Czerwony Kapturek* – 1901, *Robinson Crusoe* – 1902) czy Lucien Nonguet i Ferdinand Zecca (*Śpiąca królewna* – 1902, *Kot w butach* – 1903).

Intermedialność kinematografu jest widoczna szczególnie mocno, gdy przyglądamy się miejscom i kontekstom projekcji pierwszych filmów. Możliwość wpasowania ich w istniejące formaty rozrywkowe znacznie przyczyniła się do ich rosnącej popularności. Popularyzowały je objazdowe przedsiębiorstwa o wieloaspektowym profilu działalności (w rodzaju Eden-Theater Schenka), znajdujące się w dużych miastach teatry *variétés* oraz kina objazdowe – zarówno te, które organizowały projekcje w wynajmowanych salach, jak i podróżujące z własnymi budami.

Przykład wrocławskiego Teatru Liebicha pokazuje, w jakim kontekście wyświetlano chociażby *Podróż na Księżyc* Mélièsa. W programie z 1903 r., który po-

przedzał film, znalazły się występy artystki trapezu Miss Eloiny, tenora Hansa Hofmana, gimnastyków Les 4 François, kwartetu śpiewaków Luttemann, wiolonczelistki Alice Torbet, linoskoczków The 4 Harvey's, humorysty Jeana Bayera, jeżdżącej na rowerach rodziny Elliot, jak też musical w wykonaniu 7 Savonas⁵⁵. Motto teatru brzmiało: *Kto wiele oferuje, oferuje coś każdemu* (czyli dla każdego coś miłego), a film był tu kolejną z ekscytujących atrakcji⁵⁶. Dodajmy, że teatr był prestiżowym i chętnie odwiedzanym obiektem w mieście – raczej przez lepiej sytuowanych widzów.

Podróż na Księżyc w programie miał również Phono-Kinematograph Ludwiga Praissa, który prezentował tylko program filmowy. Podczas pobytu w Konstancji i Würzburgu w 1902 r. na jego repertuar składało się trzynaście atrakcji, w tym „widoki” (wybuch wulkanu na Martynice, koronacja Edwarda VII w Londynie, ujęcia z wojny burskiej), film akrobatyczny (*Sześć siostr Dainef*) i feerie, głównie Mélièsa (oprócz *Podróży na Księżyc* były to: *Czerwony Kapturek*, *Kopciuszek* oraz *Sinobrody*)⁵⁷. Praiss był antrepreneurzem z Genewy, który objeżdżał głównie Szwajcarię i Niemcy. Występował w wynajmowanych salach oraz na jarmarkach.

W pierwszych dwóch dekadach kinematografii filmy nie były samodzielnymi dziełami, lecz numerami w programie, których projekcję wzbogacała muzyka i objaśnienia komentatora. Numerowy format repertuarowy kin objazdowych był kontynuowany w kinach stacjonarnych aż do czasu wprowadzenia długiego metrażu po 1910 r.⁵⁸ Wywodził się jednak z numerowej struktury widowisk, które oferowały teatry *variétés* czy przedsiębiorstwa typu Eden-Theater Schenka. Kina oferujące tylko filmy zaczęły powstawać, gdyż było to opłacalne ekonomicznie (taniej było wozic taśmy niż wypłacać gaże trupie artystów; dzięki temu również ceny wstępu były niższe), a środki *stricto* filmowe pozwalały na jeszcze większe uatrakcyjnienie spektaklu (dzięki nim prezentowane były „sztuczki” niemożliwe do zrealizowania na scenie teatralnej).

W 2007 r. w ramach przedsięwzięcia „Luksemburg i Wielki Region Luksemburga – Europejska Stolica Kultury 2007” Cinémathèque de la Ville de Luxembourg, we współpracy z innymi partnerami, przygotowała projekt „Crazy Cinématographe”⁵⁹. Towarzyszyło mu DVD *Europejskie kino atrakcji* z filmami z lat 1896-1916⁶⁰. Co ciekawe, zabrakło na nim filmów Mélièsa. Zapewne było to spowodowane faktem, że do końca 2008 r., kiedy to wygasły prawa autorskie, jego filmy można było pokazywać tylko na warunkach posiadaczy praw. Z drugiej strony ten brak wnosi wartościowy walor poznawczy – ukazuje choćby, jak różnorodne i bogate (także pominąwszy Mélièsa) było kino tego okresu, który charakteryzowała *radość eksperymentowania*⁶¹. Pokazuje także, jak duży wpływ na estetykę wczesnych filmów wywarło zakorzenienie kina w XIX-wiecznej kulturze widowisk. I tak *Kiriki, japońscy akrobaci* (*Les Kiriki, acrobates japonais*, 1907), *Psi teatr* (*Les chiens savant*, 1907) czy *Tulipany* (*Les tulipes*, 1907) wytwórni Pathé kończą się pokłonem skierowanym do widzów. Salt twierdzi, że filmy Mélièsa *kończyły się apoteozą dodaną do opowiadania i tę cechę przyjęła wytwórnia Pathé wzorująca swoje filmy na filmach Mélièsa*⁶². Teza ta jest słuszna i błędna jednocześnie – o ile bowiem filmy Mélièsa oraz Pathé kończyły się apoteozą, o tyle Méliès nie był „odkrywcą” na tym polu, co widać chociażby po *Apoteozie* braci Skladanowskich, wyświetlanej na zakończenie ich projekcji w berlińskim Wintergarten od 1 listopada 1895 r. (filmem tym bracia „kłaniali się” publiczności). Mamy

tu więc do czynienia z konwencją epoki, w której Méliès i inni tworzyli swoje filmy. Frank Kessler zauważa, że bezpośrednio komunikaty skierowane do widza można spotkać również w filmach niebędących imitacją sytuacji scenicznych, jak *Przez dziurkę od klucza* (*Par le trou de serrure*, 1901) czy w komediach europejskich aż do I wojny światowej⁶³. Uwaga ta jest zbieżna z konstatacją Erica de Kuypere, według którego wczesne kino było *głęboko zakorzenione* w kulturze XIX w.⁶⁴ To zresztą – według niego – istotna przyczyna tego, że filmy owego okresu (poza wyjątkami) nie weszły do kanonu kinofilskiego, kształtującego się w *oparciu o całkowitą nieznaną kina, które było aktualne przed pierwszą wojną światową*⁶⁵. Tej nieznaności historiografia „zawdzięcza” wiele mylnych przekonań – na przykład to, że Méliès wynalazł „pierwszy trik filmowy” albo że jego różnorodny dorobek może się wydawać jakby „ponad stan” wczesnego kina⁶⁶.

ANDRZEJ DĘBSKI

Artykuł powstał w ramach projektu finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/D/HS2/00553.

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 Zob. Bruno Schenk, <http://www.mzleipzig.de/hokus-art/html/personen/schenk-bruno.htm> (dostęp: 21.09.2016); na temat występów w Belgii: G. Convents, *Van kinoscoop tot café-ciné. De eerste jaren van de film in België 1894-1908*, Universitaire Pres Leuven, Leuven 2000, s. 251-253.

² Zob. M. Hendrykowska, *Zanim wybudowano kinematograf... Prezentacje filmowe na ziemiach polskich w latach 1896-1908*, w: *KINOTOP. Antologia wczesnego kina*, cz. II, red. A. Dębski, M. Loiperdinger, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2016, s. 356.

³ O rozpoczęciu działalności w 1878 r. informuje jubileuszowa pocztówka z 1903 r., wydana na pamiątkę 25. sezonu, przedstawiająca portrety Schenka z lat 1878 i 1903 – zob. <http://www.andreas-praeftcke.de/carthalia/carthalia.php3?menu=d&ordner=germany&seite=edentheater> (dostęp: 21.09.2016).

⁴ Zob. Bruno Schenk, dz. cyt.

⁵ Zob. Ernst Basch, http://www.zauberpedia.de/index.php?title=Ernst_Basch (dostęp: 21.09.2016). Basch był autorem publikacji o sztukach magicznych – np. *Cagliostro, illustriertes Album der höheren Zauberei. Die Geschichte der magischen Künste*, Scharf, Oldenburg 1867. Sam nazywał siebie Cagliostro II.

⁶ Zob. zakładkę *Biografien*, <http://www.magicpromotionclub.ch> (dostęp: 21.09.2016).

⁷ Zob. T. Gunning, *Jesteśmy tutaj i gdzieś indziej. Magia sceniczna końca XIX wieku a pojawianie się (i znikanie) wirtualnego obrazu jako korzenie kina*, tłum. A. Rogoziński, M. Pabiś-Orzeszyna, Ł. Biskupski, „Kultura Popularna” 2013, nr 3, s. 7.

⁸ Zob. *Cirkus Renz* (anons), „Schlesische Zeitung”, 17 grudnia 1899.

⁹ Zob. *Edentheater*, „Schlesische Zeitung”, 28 grudnia 1899.

¹⁰ Zob. *Eden-Theater*, „Breslauer General-Anzeiger”, 29 grudnia 1899.

¹¹ Zob. *Edentheater*, „Schlesische Zeitung”, 23 stycznia 1900.

¹² Zob. *Eden-Theater* (anons), „Schlesische Zeitung”, 5 stycznia 1900.

¹³ Zob. *Eden-Theater* (anons), „Schlesische Zeitung”, 28 stycznia 1900.

¹⁴ Zob. tamże oraz *Eden-Theater* (anons), „Schlesische Zeitung”, 23 stycznia 1900.

¹⁵ Zob. *Eden-Theater* (anons), „Breslauer General-Anzeiger”, 28 stycznia 1900.

¹⁶ Zob. *Eden-Theater* (anons), „Schlesische Zeitung”, 9 lutego 1900.

¹⁷ Zob. tamże.

¹⁸ Zob. *Eden-Theater* (anons), „Schlesische Zeitung”, 28 stycznia 1900.

¹⁹ Numer ten prezentowali John Neville Maskelyne i George A. Cooke. Zob. anons z 1880 r.: <http://collage.cityoflondon.gov.uk/view->

- item?i=323178&WINID=148336922992 (dostęp: 2.01.2017).
- ²⁰ Numer ten znajdował się w repertuarze Théâtre Robert-Houdin jeszcze przed przejęciem go przez Mélièsa. Zob. plakat z 1885 r.: <http://micromagic.com/culturemicromagic/2016/10/22/theatre-robert-houdin-decapite-recalcitrant-affiche-poster-lithographie/> (dostęp: 2.01.2017).
- ²¹ Zob. K. Rein, *Kommentar zu Georges Méliès' Le Théâtre Robert-Houdin (1845-1925)*, „Zeitschrift für Medien und Kulturforschung” 2014, nr 5/2, s. 260-261. Zob. też. T. Lubelski, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, w: *Historia kina*, t. I, *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2009, s. 112.
- ²² Swoj pierwszy i ostatni występ dał w Bremie, zob. *Ernst Basch*, dz. cyt.
- ²³ G. Méliès, *Obrazy kinematograficzne*, tłum. I. Dembowski, w: *Europejskie manifesty kina. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 246.
- ²⁴ Zob. A. Gaudreault, *Pojawienie się kinematografu*, tłum. P. Przybyła, w: *KINtop. Antologia wczesnego kina*, cz. I, red. A. Dębski, M. Loiperdinger, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2016, s. 132-133.
- ²⁵ Zob. K. Rein, dz. cyt., s. 259.
- ²⁶ Zob. booklet *La couleur retrouvée du „Voyage dans la Lune”*, „A Trip to the Moon” *Back in color*, red. S. Wemaere, G. Duwal, Fondation Groupama Gan pour le Cinéma & Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma, brak miejsca wydania, 2011, dostępny online: http://www.fondation-groupama-gan.com/fileadmin/user_upload/pdf/livretvoyagedanslalune.pdf, s. 166-167 (dostęp: 23.09.2016).
- ²⁷ G. Gauthier, *Von Jules Verne zu Méliès oder Von der Gravur zur Leinwand*, „KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films” 1993, nr 2, s. 57.
- ²⁸ Zob. L. Rabinovitz, *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity*, Columbia University Press, New York 2012, s. 73.
- ²⁹ Na temat różnych źródeł *Podróży na Księżyc* zob. T. Lefebvre, „A Trip to the Moon”: *A Composite Film*, w: *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: Georges Méliès's Trip to the Moon*, red. M. Solomon, State University of New York Press, New York 2011, s. 49-64. Na temat *Podróży na Księżyc* jako feerii zob. w tym samym tomie: F. Kessler, *A Trip to the Moon as Féerie*, s. 115-128.
- ³⁰ Podaję za wersją niemiecką wydaną na DVD: *Georges Méliès. Die Magie des Kinos* (ARTHAUS, 2012). Anegdotę tę przytacza m.in. Tadeusz Lubelski, jednak bez krytycznej refleksji – zob. tegoż, dz. cyt., s. 116.
- ³¹ B. Salt, *Styl i technologia filmu. Historia i analiza*, t. I, tłum. A. Helman, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 2003, s. 115.
- ³² Tamże, s. 116.
- ³³ Zob. A. Dębski, *Międzynarodowy kontekst projekcji filmowych w 1896 roku na dawnych „ziemiach polskich” i współczesnych ziemiach Polski*, w: *KINtop. Antologia wczesnego kina*, dz. cyt., s. 312, 327.
- ³⁴ Jacques Malthête zwrócił uwagę, że trik subtytuji wymagał pracochłonnych prac montażowych: *Każde pojawienie się, zniknięcie czy zastąpienie dokonywało się, oczywiście, w kamerze, ale było zawsze cięte ponownie w laboratorium na negatywie, z bardzo prostego powodu: ów efekt triku nie wystąpi, jeśli rytm jest przerwany. Ale inercja kamery sprawiała, że niemożliwe było zatrzymanie się na ostatniej klatce „ujęcia” przed „trickiem”, zmiana tła czy postaci, i wystartowanie znowu na pierwszej klatce „ujęcia” po „tricku” bez zauważalnej zmiany szybkości* (cyt. za: A. Gaudreault, *Teatralność, narracyjność i „trickowość”*. *Oceniając kino Georges'a Mélièsa*, tłum. A. Melerowicz, w: *W cieniu braci Lumière. Szkice o początkach kina*, red. M. Hendrykowska, Ars Nova, Poznań 1995, s. 32-33).
- ³⁵ L. Vogl-Bienek, *Historyczna sztuka projekcji. Otwarta perspektywa dziejowa na film jako przedstawienie*, tłum. J. Dąbrowski, w: *KINtop. Antologia wczesnego kina*, cz. I, dz. cyt., s. 42.
- ³⁶ Na temat przenikań w filmach Mélièsa zob. B. Salt, dz. cyt., s. 114-115.
- ³⁷ Cyt. za: L. Vogl-Bienek, *Goethes Begegnungen mit der Zaubelaterne*, „KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films” 1999, nr 8, s. 11. Goethe był dobrze zaznajomiony z latarnią magiczną, na co wskazują jego listy. *Technikę fantasmagorii włączył nawet do swojego Fausta* (scena w Sali Rycerskiej przy przyćmionym świetle): *ASTROLOG: Płonącym kluczem tknął trójnogu czary, / I zaraz w krąg podniosły się opary, / Mgła snuje się i jak obłoki kłębi, / Rozciąga, ściąga, dzieli, łączy w głębi. / Popatrzenie na te duchomajstersztyki! / Z ich metamorfoz rodzą się muzyki. / Melodią wszystko staje się tu, śpiewem, / Gdy Niewiadomoco gra dźwiękowiewem. / Dźwięczną tryglif, dźwięczną kolumn trzony, / Świątynia śpiewne rezonuje tony. / Opary rzędna; cichną huczne zgiełki; / Nadobny młodzian*

- wylania się z mgielki. / *Milczę; niech mówi sam postać zarys: / Któż nie odgadnie, że to piękny Parys! (...) Co czynisz, Fauście! Gwałtem na widziadło / Porwał się, objął, zbladło, już przepadło!* (tłum. A. Pomorski, Świat Książki, Warszawa 2006, s. 278-285). Również w *Cierpieniach młodego Wertera* Goethe pisał: *Czynże jest, Wilhelmie, sercom naszym świat bez miłości? Tym zaprawdę, czym byłaby bez światła latarnia magiczna. Ledwo wstawił w nią lampkę, natychmiast jawią się na białej ścianie barwne obrazy! A choćby były one tylko przelotnymi złudami, to jednak są nam szczęściem, stoimy jak młodziki i z zachwytem patrzymy na to cudowne zjawisko* (tłum. F. Mirandola, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1922, online: <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/cierpienia-mlodegow-ertera.pdf>, s. 20 /dostęp: 25.09.2016/).
- ³⁸ Zob. *Espectacle de laterna mágica. Fantasmagoria* (2011), http://www.museudelcine-ma.cat/cat/colleccio_recurros.php?idreg=1396 (dostęp: 25.09.2016).
- ³⁹ Na temat tego mitycznego filmu zob. M. Loiperdinger, „Przyjazd pociągu” *Louis Lumière’a. Mit założycielski nowego medium*, tłum. E. Fiuk, w: *KINtop. Antologia wczesnego kina*, cz. I, dz. cyt., s. 75-118.
- ⁴⁰ Tamże, s. 88.
- ⁴¹ „Horror” w tym filmie widzi np. Tadeusz Lubelski, choć z zupełnie odmiennych i błędnych powodów – zob. tegoż, dz. cyt., s. 104. Autor również pomyłkowo datuje ten film na 1895 r.
- ⁴² M. Loiperdinger, dz. cyt., s. 94-95.
- ⁴³ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 28.
- ⁴⁴ Zob. *Eden-Theater* (anons), „Breslauer Zeitung”, 28 stycznia 1900.
- ⁴⁵ T. Gunning, *Przed filmem dokumentalnym. Wczesne filmy nonfiction i estetyka „widoku”*, tłum. J. Dąbrowski, w: *KINtop. Antologia wczesnego kina*, cz. I, dz. cyt., s. 362.
- ⁴⁶ T. Gunning, *Przed filmem dokumentalnym...* dz. cyt., s. 369.
- ⁴⁷ Gunning przytacza stwierdzenie Mélièsa, że *wyświetlane obrazy były mu wprawdzie znane, ale ich poruszanie stanowiło nowy trik* – zob. T. Gunning, *Jesteśmy tutaj i gdzieś indziej...* dz. cyt., s. 16.
- ⁴⁸ A. Gaudreault, *Pojawienie się kinematografu...* dz. cyt., s. 127.
- ⁴⁹ Zob. tamże, s. 140.
- ⁵⁰ Cyt. za L. Vogl-Bienek, *Skladanowsky und die Nebelbilder*, „KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films” 1999, nr 8, s. 90-91.
- ⁵¹ Tamże, s. 91.
- ⁵² A. Gaudreault, *Pojawienie się kinematografu...* dz. cyt., s. 125-126.
- ⁵³ Zob. *Laterna magica* (anons), „Schlesische Zeitung”, 3 grudnia 1902.
- ⁵⁴ Zob. *Lucerna – the Magic Lantern Web Resource*, <http://www.slides.uni-trier.de> (dostęp: 27.09.2016).
- ⁵⁵ Zob. *Liebich’s Etablissement* (anons), 1 stycznia 1903.
- ⁵⁶ *Vergnügungen*, „Schlesische Zeitung”, 3 listopada 1901.
- ⁵⁷ Zob. przedruk anonsu w: J. Garncarz, *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914*, Stroemfeld, Frankfurt am Main – Basel 2010, s. 105.
- ⁵⁸ Na temat tego formatu i rządzących nim zasad zob. A. Haller, M. Loiperdinger, *Pobudzanie widzów. Format programowy wczesnych kin w latach 1906-1912*, tłum. M. Pabiś-Orzeszyńska, w: *KINtop. Antologia wczesnego kina*, cz. I, dz. cyt., s. 249-267.
- ⁵⁹ Zob. C. Bertemes, *Cinématographe Reloaded. Uwagi na temat projektu „Crazy Cinématographe”*, tłum. Ł. Biskupski, w: *KINtop. Antologia wczesnego kina*, cz. II, dz. cyt., s. 253-286.
- ⁶⁰ *Crazy Cinématographe. Europäisches Jahrmärktkino 1896-1916*, cz. I: *Europäisches Kino der Attraktionen 1896-1916*, cz. II: *Lokalfilme aus der Großregion 1902-1914*, Edition Filmmuseum 18, München 2007.
- ⁶¹ J.-Ch. Horak, *Samochód, kolej żelazna i miasto – wczesne kino i awangarda*, tłum. E. Fiuk, w: *KINtop. Antologia wczesnego kina*, cz. I, dz. cyt., s. 397-398.
- ⁶² B. Salt, dz. cyt., s. 115.
- ⁶³ Zob. F. Kessler, *Czytelne ciała*, tłum. E. Fiuk, w: *KINtop. Antologia wczesnego kina*, cz. I, dz. cyt., s. 390-391.
- ⁶⁴ E. de Kuyper, *Film niemy pierwszych dekad – przedmiot studiów czy oglądania?*, tłum. A. Cencora, w: *KINtop. Antologia wczesnego kina*, cz. II, dz. cyt., s. 242.
- ⁶⁵ Tamże, s. 238.
- ⁶⁶ T. Lubelski, dz. cyt., s. 131.