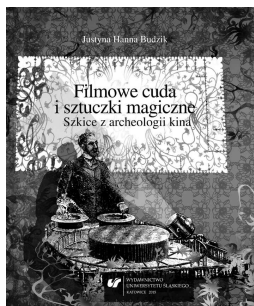


Sztuka iluzji

MAGDALENA KEMPNA-PIENIAŻEK



Iluzjoniści – przynajmniej ci filmowi – mają się świetnie. Ucieleśniani przez gwiazdy współczesnego kina: Christiana Bale’a i Hugh Jackmana w *Prestiżu* (*The Prestige*, reż. Christopher Nolan, 2006), Edwarda Nortona w *Iluzjoniście* (*The Illusionist*, reż. Neil Burger, 2006), Guya Pearce’a w *Houdinim. Magii miłości* (*Death Defying Acts*, reż. Gillian Armstrong, 2007) czy Jesse’ego Eisenberga w *Iluzji* (*Now You See Me*, reż. Louis Leterrier, 2013), przeżywają obecnie istny renesans. W czasach, kiedy temat prestidigitatorstwa raz po raz powraca na ekrany, często za sprawą twórców, którzy – tak jak Christopher Nolan – sami są uznawani za mistrzów iluzji, Justyna Hanna Budzik publikuje książkę, która w niestandardowy sposób oświetla tę szczególną miłość kina do magii w rozmaitych jej odmianach. *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina* skłaniają również do refleksji nad rozmaitymi metodami uprawiania interpretacji, teorii i historii filmu.

Atrakcyjna an-archeologia

Na książkę składa się sześć rozdziałów uzupełnionych o *Appendix* zawierający propozycje dydaktyczne związane z omówionymi wcześniej filmami. Z wyjątkiem pierwszej części, w wyczerpujący sposób zakreślającej horyzonty metodologiczne studiów podjętych przez autorkę, każdy z segmentów stanowi interpretację wybranego dzieła bądź jego fragmentu. Znajdziemy tu szczegółowe omówienie prologu *Królowny Śnieżki* Tarsema Singha (*Mirror, Mirror*, 2012), wielowątkowe analizy filmów *Oz Wielki i Potężny* Sama Raimiego (*Oz The Great and Powerful*, 2013), *Iluzjonista* Sylvaina Chometa (*L’illusionniste*, 2010), a także komparatystyczne eseje o *Hugo i jego wynalazku* (*Hugo*, 2011) Martina Scorsese zestawionym z *Mechanizmem serca* Mathiasa Malzieu (*Jack et la mécanique du cœur*, 2012) oraz o skoncentrowanych wokół motywu potwora realizacjach Jennifer Kent (*Monster*, 2005; *Babadook*, 2014). Dwa rozdziały – co skrupulatnie zaznaczono w przypisach i nocie bibliograficznej – stanowią rozwinięcie artykułów wcześniej opublikowanych. Nie można jednak postawić autorce zarzutu kompilowania tekstów i wątków już opracowanych. Na *Filmowe cuda...* wypada raczej spojrzeć jak na świadectwo ewolucji tropów od pewnego czasu absorbujących badaczkę oraz – co dla tej publikacji niezwykle istotne – sprawdzanych przez nią w praktyce dydaktycznej.

Fakt, że kompozycja książki jest oparta na koncepcie szkiców interpretacyjnych, nie wyklucza prób uogólnienia podejmowanych w niej wątków. Chociaż kontekstów jest tu wiele (na przykład *Iluzjonista* Chometa jest odczytywany przez

pryzmat teorii Waltera Benjamina, Anne Friedberg, Toma Gunninga, Siegfrieda Zielinskiego, Zygmunta Baumana oraz Guy D borda), to autorce przyświeca konsekwentnie podtrzymywana idea *odkrycia i wyjaśnienia „cudów”*, za które uważa * lady „starych” mediów w najnowszych filmach* (s. 8).

Już we wstępie Justyna Hanna Budzik deklaruje, że jej celem jest wyjaśnienie, *jaką funkcj  pe ni  odwołania do dawnych medialnych dyspozytywów zarówno na poziomie filmowych historii, jak i na poziomie metatekstualnej narracji o roli mediów w poznawaniu świata* (s. 8). Z obietnicy wywiązuje się w pełni, oferując czytelnikowi w wielu miejscach niezwykle fascynującą przygod  interpretacyjną, tym bardziej zajmującą, że obiektem wnikliwych analiz potrafi uczyni  nie tylko filmy o niekwestionowanych wartościach estetycznych (na przyk lad *Iluzjonist *), lecz także te spośród popkulturowych realizacji, które – tak jak *Kr lewn   nie k * – trudno uznać za artystycznie spehnione. W perspektywie przyjętej przez Budzik każde z omówionych w ksi zce dzieł staje się świadectwem, jak *w nym tematem wsp czesnej refleksji jest technologia i funkcja iluzorycznych obrazów* (s. 28). Zgodnie z tą ide  film Singha, określany mianem *komedii raczej niskich lotów* (s. 33), można potraktowa  jako wstęp do zajmującego wyk ladu o wynalazkach i zabawkach optycznych, które poprzedziły narodziny kina. W *Ozie Wielkim i Potężnym* odnajdujemy z kolei *aluzje do kilku epok, w których nowe technologie stworzyły także nowe typy spektaklu, rozrywki, ale i w znego doświadczenia poznawczego*, wskazując przy okazji *pokłady myślenia magicznego, jakie nagromadziły się przez wieki obcowania z pokazami widmowych obrazów* (s. 51). Natomiast w narracji autorki tytułowy bohater filmu Chometa urasta do rangi obrońcy *zasad sztuki iluzjonistycznej, opartej na napięciu między wiedz  racjonalną a wiar  w to, co się widzi* (s. 100) – w rozdziale poświęconym tej realizacji Budzik przedstawia ciekawe zależności między sztuk  iluzji a *magi  towarów*, jaką oferuje wsp czesne wielkomiejskie życie. Z kolei w częsci dotyczącej *Hugo... oraz Mechanizmu serca* autorka przygląda się wątkowi swoistej *mechanizacji* postaci Georges’a M li sa we wsp czesnej kulturze – wszak zarówno w filmie Scorsese, jak i w twórczości Malzieu s lenny prekursor kina zostaje wyposażony przede wszystkim w *rysy konstruktora maszyn* (s. 113). Wreszcie *Monster* i *Babadook* Jennifer Kent stają się przyczynkiem do refleksji o specyfice technicznych cytata w i zapo redniczaniu si  wsp czesnych twórców w starszych formach przekazu.

Inspiracj  do podjętych na kartach ksiązki rozwa a  stała się mocno akcentowana an-archeologiczna (wariantologiczna) koncepcja badań nad mediami. W tym aspekcie *Filmowe cuda...* stanowi  jedną z wciąż nielicznych w polskich badaniach prób zastosowania koncepcji Siegfrieda Zielinskiego nie tylko w teorii, ale i w praktyce interpretacji dzieła filmowego. Zestawiając poglądy Zielinskiego z koncepcj  kinematografu atrakcji Toma Gunninga, Budzik wypracowuje w sny zestaw narzędzi badawczych, których operacyjno  wykazuje w kolejnych analizach. Co jednak istotniejsze (z pewnością jest to jedna z najbardziej ujmujących cech ksiązki), próbując wpisa  się w nurt refleksji nad tym, jak *nauka i cudowno c splatają się z sobą w historii mediów widzenia i słyszenia* (s. 7), Justyna Hanna Budzik sama staje się wielką or downiczk  „magicznej” postawy w badaniu mediów. Na kartach jej ksiązki spotykają się zatem nie tylko tak odmienne badawczo osobowości, jak D bord i Benjamin, oraz tak pozornie nieprzystające do siebie filmy, jak *Iluzjonista* i *Królewna  nie ka*, ale także dwa światopoglądy: *stricte ra-*

cyjonalny oraz „magiczny”. Ten pierwszy wyraża się w skrupulatnie konstruowanym, merytorycznie koherentnym wywodzie; drugi z kolei dochodzi do głosu między innymi w przekonaniu, że: *Kino, zwłaszcza to o dużym stopniu samoświadomości, posługujące się motywami autotematycznymi, wydaje (...) się nowym wcieleniem baśni, której zadaniem było od wieków między innymi wyjaśnianie rzeczywistości i magii* (s. 156).

Are you watching closely?

Nic dziwnego, że jednym z głównych bohaterów książki stał się Georges Méliès. Autorka nie tylko poświęca cały rozdział filmom, w których postać autora *Podróży na Księżyc* (*Le voyage dans la Lune*, 1902) odegrała istotną rolę, lecz także – niejako na marginesie głównego nurtu swoich spostrzeżeń – udowadnia, że współczesne kino jest podszyte iście Mélièsowską wrażliwością.

W tym miejscu warto się odnieść do kwestii wyboru realizacji, które stały się obiektami kolejnych analiz. Można byłoby się wszak zastanawiać, dlaczego w książce cały rozdział został poświęcony twórczości Jennifer Kent, a nie znalazło się w niej miejsce dla filmów w bardziej bezpośredni sposób rozwijających ideę kina jako magii/iluzji oraz promujących swoiście magiczne myślenie o filmie. Słynne pytanie z *Prestiżu* Christophera Nolana: *Are you watching closely?* (*Czy patrzysz uważnie?*) oraz zakamuflowana w tym filmie wypowiedź na temat dwóch idei kina: jako duplikatu rzeczywistości z jednej strony oraz jej bliźniaczego brata z drugiej, konstruują autotematyczny dyskurs, w którym sztuka iluzji – podobnie jak w wielu omawianych przez Budzik dziełach – staje się metaforą filmowości i magicznej postawy tkwiącej u jej podstaw. Z kolei w *Iluzji* Louisa Leterriera (to kolejny przykład realizacji niekoniecznie najwyższych lotów, ale o potencjale interpretacyjnym), opowiadającej o grupie prestidigitatorów pragnących dołączyć do tajnej organizacji zrzeszającej najwybitniejszych magików o wiele mówiącej nazwie EYE (OKO), to kino i (zwłaszcza) telewizja zostają uplasowane na pozycji „starych” mediów służących nowemu multimedialnemu show, który – jak się okazuje – może mieć wiele wspólnego z ideą spektakularnego „skoku” (*heist*).

Nie przywołuję tutaj tych tytułów po to, by kwestionować dokonany w książce wybór filmów. Wręcz przeciwnie: wspominam o nich, ponieważ zaproponowany przez Justynę Hannę Budzik sposób refleksji nad kinem podszytym magią (czy też nad magiczną stroną filmowości) skłania do podejmowania własnych poszukiwań, a często także do odmiennego spojrzenia na dzieła już kiedyś zinterpretowane.

Być może autorka nie odwołała się do wspomnianych tytułów, ponieważ plasowały się one nieco dalej od centrum jej zainteresowań, które są mocno związane z obecnością konkretnych dyspozytywów i technologii w obrębie wybranych filmów. Wszak autotematyzm Nolana raczej oscyluje wokół środków formalnych i metafor: montażu odpowiadającego w kinie za efekt tytułowego prestiżu czy idei filmu jako snu. Natomiast w *Iluzji* technologii, owszem, jest sporo, ale jednak jej wektor jest zdecydowanie skierowany w przyszłość, a nie w stronę tak bardzo interesującej autorkę przeszłości. Nie sposób zatem wykazać braku konsekwencji w selekcji materiału, zwłaszcza że wybrane dzieła – poddane rygorom interpretacyjnym – objawiają podobieństwa tam, gdzie na pierwszy rzut oka trudno byłoby się ich spodziewać.

Czasem wspomniany rygor oznacza pójście pod prąd „bezpiecznych” odczytań. Jako przykład warto podać analizę *Babadooka* Jennifer Kent, w którym samotna matka Amelia (Essie Davis) i jej syn Samuel (Noah Wiseman) prowadzą walkę z upiornym bohaterem znalezionej w domu przerażającej książeczki typu *pop-up*. Justyna Hanna Budzik rozpatruje ten film w kluczu *rekonstrukcji koncepcji wyobraźni, która wylania się z historii o bogeymanie* (s. 142), skłaniając się ku twierdzeniu, że to imaginacja chłopca sprawia, iż tytułowy *fantom materializuje się, a Amelia dostrzega w nim podobieństwo do zmarłego męża* (s. 141). Jest to założenie ciekawe i niestandardowe, wszak obecne w filmie Kent tropy (bezsensowność głównej bohaterki przemieszana z okresami hipersomnii, wszechobecny, lecz nie zawsze uświadomiony smutek, podświadome próby skrzywdzenia siebie i najbliższych, sugestywne sceny oniryczne oraz – co sugeruje Samuel – cykliczny powrót objawów w okresie poprzedzającym urodziny chłopca, będące równocześnie rocznicą śmierci jego ojca) wskazują raczej, że to Amelia, a nie jej syn, powołuje do istnienia Babadooka, będącego ucieleśnieniem zmagań z chorobą psychiczną (konkretnie z depresją), ostatecznie uświadomioną i oswojoną (monstrum zamknięte w piwnicy staje się swoistym współlokatorem bohaterów). Budzik zdaje sobie sprawę z możliwości takiego odczytania, pisząc o pokusie psychoanalitycznego podejścia do wątków zawartych w filmie Kent (s. 141). Przyjęta perspektywa skłania ją jednak do zupełnie innych poszukiwań, a poprowadzonej przez nią argumentacji nie da się odmówić trafności oraz spójności z koncepcjami przyświecającymi całą książkę. W tym akurat przypadku obrana metoda zbliża się do założeń mikrologii: uważne spojrzenie badaczki zogniskowane na drobnym elemencie fabuły (upiornej pop-upce i związanej z nią animacji) wydobywa z niej zaskakująco wiele znaczeń i niuansów interpretacyjnych.

Stwórz własnego potwora

W dołączonym do książki *Appendiksie* jest zaprezentowana ciekawa propozycja dydaktyczna skierowana do dzieci i młodzieży w różnym wieku. Sugerowane tu rozwiązania często łączą elementy edukacji filmowej i medialnej z technikami rozwijającymi wyobraźnię oraz wrażliwość artystyczną. Autorka zachęca nauczycieli i uczniów do tworzenia własnych obrazków możliwych do wykorzystania w fenakistiskopach i zoetropach, odgrywania scenek z *Iluzjonisty* w przestrzeni centrum handlowego, pisania własnych scenariuszy oraz konstruowania potwora z dowolnych materiałów. Ostatni z pomysłów, jak przekonuje, może się okazać *ćwiczeniem o charakterze quasi-terapeutycznym, jeśli poprosimy uczniów o to, by spróbowali dać bobokowi twarz* (s. 179), oczywiście przy zastrzeżeniu, że zadanie zostanie skonsultowane z psychologiem i uzupełnione o wiedzę na temat ewentualnych problemów, z jakimi mierzą się uczestnicy takich warsztatów.

Zamieszczenie w *Filmowych cudach...* dodatku dydaktycznego okazało się pomysłem bardzo trafionym, uzmysławiając, jak wiele możliwości praktycznego wykorzystania w edukacji medialnej stwarzają wątki filmów omówionych w książce. Ciekawy jest już zresztą sam kierunek relacji między interpretacjami i scenariuszami lekcji. Chociaż te ostatnie zostały umieszczone w finalnej części publikacji, to autorka podkreśla, iż *geneza przedstawionych w książce analiz i interpretacji*

łączy się z konkretnymi inicjatywami edukacyjnymi (s. 11), co pozwala przypuszczać, że – w pewnej mierze – praktyka w tym przypadku wyprzedziła teorię.

Wydaje się, że *Filmowe cuda...* najbardziej docenią i będą w stanie wykorzystać przede wszystkim nauczyciele akademicki, którzy zajmują się popularyzowaniem wiedzy o filmie i mediach. Dla dydaktyków niezwiązanych ze środowiskiem akademickim niektóre rozważania zawarte w książce, zwłaszcza te dotyczące an-archeologii, mogą (lecz nie muszą) okazać się zbyt hermetyczne. Nie zmienia to jednak faktu, że i oni na spotkaniu z *Filmowymi cudami...* z pewnością skorzystają, uzbrojony się w ciekawe pomysły i scenariusze lekcji.

Czytelnikom niewtajemniczonym w teorię filmu kontakt z książką z pewnością ułatwi klarowny i precyzyjny styl, w jakim została napisana. Justyna Hanna Budzik nie tylko konstruuje swoje wywody w przejrzysty sposób, lecz także dba o sytuację komunikacyjną, w którą wnikła odbiorcę. Usterkę dopatrzeć się w jej wypowiedzi doprawdy trudno (zalecałabym na przykład unikanie konstrukcji typu „kobiety-*flâneuse*” – określenie *flâneuse* zawiera już informację o kobiecości). Być może niekiedy autorka zbyt szybko daje się porwać pasji krytyka filmowego (niektóre partie rozdziału o *Królewnie Śnieżce* czyta się jak recenzję), stawiając diagnozy i wartościując omawiane filmy, ale i taką strategię da się uzasadnić w świetle faktu, że jej książka łączy ambicje *stricte* naukowe z dydaktycznymi. *Filmowe cuda...* charakteryzuje także staranne opracowanie edytorskie. Stanowiąca w ostatnim czasie o sile Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego redakcyjna skrupulatność w tym przypadku wzbogaciła się dodatkowo o ciekawe rozwiązania graficzne. Niestandardowy format oraz stylizowana okładka budzą zainteresowanie jeszcze przed przystąpieniem do lektury *Filmowych cudów...*

* * *

Rozdział dotyczący *Iluzjonisty* Chometa Justyna Hanna Budzik opatrzyła cytatem zaczerpniętym z filmu. W jednej ze scen protagonista pozostawił swojej podopiecznej krótką notatkę stwierdzającą: *Magicy nie istnieją*. Zdanie to autorka *Filmowych cudów...* opatruje znakiem zapytania, ostatecznie zaś puentuje rozdział konstatacją: (...) *iluzjoniści na pewno istnieją* (s. 100). Stwierdzenie to równie dobrze mogłoby zamknąć całą książkę. *Filmowe cuda...* dowodzą wszak, że magia nie tylko stanowi żywy i bogaty w znaczenia temat filmowy, lecz także wciąż wyznacza pewien (na ogół ukryty) paradygmat tworzenia kina i poznawania przez nie świata. Dobrze, że na polskim rynku wydawniczym pojawiła się publikacja, która upomina się o to, co w kinie i w myśleniu o nim jawi się jako spontaniczne, intuicyjne, szczerze i świeże. Dobrze, że filmowi magicy wciąż istnieją.

MAGDALENA KEMPNA-PIENIAŻEK

Justyna Hanna Budzik, *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.