

Zegarmistrzowie, automata i kino

MARCIN GIŻYCKI

„Automaton” (w liczbie mnogiej „automata”, analogicznie do „medium” i „media”) – słowo dobrze zdomowione w angielszczyźnie, ale nieistniejące w języku polskim. Automaton to nie jest zwykły automat czy robot, to mechaniczny manekin, humanoid, w nowszym wydaniu – android. Twór ludzki, ulepiony na podobieństwo człowieka do wykonywania określonych zadań.

W literaturze automata są najczęściej dziełami szalonych naukowców, magików i alchemików (Golem to też w końcu humanoid). Nie byłoby jednak automatów antropomorficznych, gdyby nie zegarmistrzowie, oni to bowiem tworzyli je w realnym życiu. Zawód zegarmistrza, nawiasem mówiąc, był postrzegany jako bliski wyżej wymienionym, bo wiązał się z astronomią i wiedzą tajemną. Albo nawet stawiany jeszcze wyżej, o czym świadczy fakt, że alegoria Boga jako zegarmistrza pojawia się w judaizmie czy kracjonizmie, nie mówiąc już o poezji (kto pamięta jeszcze *Zegarmistrza światła*, piosenkę Tadeusza Woźniaka z tekstem Bogdana Chorażuka?).

Bez zegarmistrzów nie byłoby też projektora filmowego, a bez projektora – kina. Projektor stał się możliwy dzięki zastosowaniu w nim krzyża maltańskiego, mechanizmu skokowego przesuwania taśmy zapożyczonego z zegarków, w których pojawił się w drugiej połowie XVIII w. za sprawą genewskiej manufaktury zegarmistrzowskiej Jeana-Marca Vacherona (mówi się też o „mechanizmie genewskim”). Kino jest więc spokrewnione z zegarkami i automatami. Dlatego może automaty tak fascynują filmowców. I to nie tylko twórców popularnej fantastyki naukowej dla masowego widza, ale i wielkich autorów filmowych. Poza tym w kinie znacznie łatwiej stworzyć znakomicie poruszającego się robota, zwłaszcza inteligentnego, niż w życiu.

Lista filmowych sztucznych ludzi idzie już nawet nie w setki, lecz tysiące pozycji, że przypomnę tylko kilka najpopularniejszych: Golema (1920), replikę Marii z *Metropolis* (1927), Frankensteina (1931), Blaszanego Drwala z *Czarnoksiężnika z Krainy Oz* (1939), zawsze zafrasowanego robota C-3PO z *Gwiezdnych wojen* (1977), androidy (jak Leon, Zhora, Pris, Roy i Rachael, a może nawet sam tytułowy bohater Rick Deckard) z *Łowcy androidów* (1982), zmienioną w mechaniczne monstrum Verę Webster z *Supermana III* (1983), Terminatora (1984), sym-

patycznego robota-uciekiniara z *Krótkiego spięcia* (1986), RoboCopa (1987) czy Edwarda Nozycorękiego (1990), nie wspominając już o kilku wersjach Pinokia (1940, 2002, 2013).

Osobne i ważne (bo podtrzymujące związek filmu z zegarmistrzostwem), chociaż znacznie mniej eksponowane miejsce w kinie zajmują jednak automaty człepodobne tworzone przez zegarmistrzów, czyli prawdziwe automata, których szczyt popularności przypadł na XVIII i XIX w. Wśród ich konstruktorów byli między innymi ojciec i syn Jaquet-Drozowie: Pierre (1721-1790) i Henri Louis (1752-1791), których reinkarnacją jest dr Emmanuel Droz z filmu *Stroiciel trzęsień Ziemi* (*The Piano Tuner of Earthquakes*, 2005) braci Quay. Automata tworzył też Jean Eugène Robert-Houdin (1805-1871), sławny iluzjonista, zresztą również zegarmistrz z pierwszego fachu. Jednym z jego dzieł miał być piszący człowiek, zaprezentowany podczas Wystawy Paryskiej w 1844 r. królowi Ludwikowi Filipowi I. Automat ów narysował z tej okazji koronę dla następcy tronu, a zapytany o liczbę mieszkańców Paryża, dał pisemną odpowiedź: 998 964. Są jednak podejrzani, że Robert-Houdin posłużył się mechanizmem któregoś z Jaquet-Drozów, obleczonym jedynie w nowy strój i „ciało”. W tym samym roku iluzjonista prezentował jednak w swoim nowo otwartym teatrze wiele innych mechanicznych ludzi, między innymi sprzedawcę słodczy, który serwował widzom wypieki i napoje, a także inkasował za nie pieniądze (choć tym razem w postaci cukiernika mógł się wcielić syn wynalazcy-magika), akrobatę na trapezie oraz małego muszkietera popisującego się strzałem z muszkietu naładowanego jakoby pierścienkami pożyczonymi od dam na widowni. Kosztowności materializowały się na rękawicze wyskakujące z kolumny umieszczonej na linii strzału ¹.

W jakiś czas po śmierci prestidigitatora jego teatr znajdujący się przy Boulevard des Italiens, zapewne z wieloma rekwizytami, które szczęśliwie przetrwały pożar w 1901 r., kupił nie kto inny, tylko Georges Méliès (1861-1938), największy magik ekranu. Podobno niektóre automata Robert-Houdiniego, a także ich projekty, znajdowały się w rękach Mélièsa jeszcze podczas ostatniego seansu iluzjonistycznego w tym miejscu, który odbył się w roku 1920 ². Dlatego zapewne Brianowi Selznickowi, autorowi książki, na podstawie której Martin Scorsese zrealizował film *Hugo i jego wynalazek* (*Hugo*, 2011), przyszedł do głowy pomysł z automatonem – dziełem twórcy *Podróży na księżyc* (1902) ³.

Chociaż książka Selznika jest właściwie powieścią graficzną, w której tekst gra rolę podrzędną wobec ilustracji, to jednak dopiero w filmie Scorsese automaton mógł się zaprezentować w całej swej glorii. A jest to maszyna wspaniała, wytwór najwyższego zegarmistrzowskiego geniuszu, pełna przekładni, trybików, chwytaków i dźwigni. Konstruktor tego dzieła, Dick George, w trzyminutowym filmiku, który można obejrzeć na You Tube, dowodzi, że nie było żadnej lipy: jego mechaniczny rysownik robił rzeczywiście to, co widać na ekranie. I to bez uciekania się do pomocy komputera i trików, aczkolwiek, przyznaje George, automaton ten jest kombinacją staroświeckich rozwiązań mechanicznych i współczesnych technologii ⁴.

Hugo jest opowieścią o osieroconym chłopcu, który nielegalnie mieszka na stacji Montparnasse i pomaga swojemu wujowi pijakowi w doglądaniu dworcowych zegarów. W wolnych chwilach usiłuje zreperować automaton, spodziewając się, że kryje on jakąś wiadomość od ojca, który zginął w pożarze. Faktycznie robot ten jest dziełem Georges'a Mélièsa, którego filmy mały Hugo oglądał wraz ojcem. Bo-

hater nie wie, że Méliès jest dobrze mu znanym właścicielem kiosku z zabawkami na tym samym dworcu. Dzięki akcjom chłopca udaje się w końcu uruchomić automat, który rysuje słynny kadr z *Podróży na księżyc* – „twarz” Księżycy z wbity nią rakieta – a zapomniany reżyser zostaje na nowo odkryty.

Wracając do XVIII w. (nie da się najwyraźniej od niego uciec), czasu najsławniejszych automatów naśladowujących ludzi, wypada wspomnieć Turka, mechanicznego szachistę stworzonego przez węgierskiego wynalazcę Wolfganga von Kempelena (1734-1804) w 1770 r. Twór Kempelena może nie do końca był automatonem, ale za taki uchodził i niewątpliwie musiał być dziełem genialnego konstruktora i magika zarazem. Turek składał się z manekina (a ściślej tułowia, rąk i głowy mężczyzny w turbanie i orientalnym stroju) siedzącego przy „biurku”, na którego blacie była ustawiona szachownica z figurami. Skrzynię biurka otwierano, by pokazać, że nic poza skomplikowanym mechanizmem w niej się nie znajduje. Było to jednak złudzenie wykreowane za pomocą luster – trik dobrze znany iluzjonistom. W rzeczywistości w pudle siedział prawdziwy szachista, i to nie byle jaki, skoro Turek najczęściej wygrywał partie z chętnymi do zmierzenia się z nim przeciwnikami.

O tym, jak działał mechanizm Turka i jak czuł się ukryty w jego ciasnej skrzyni ludzki gracz, nie dowiemy się już nigdy, gdyż oryginał wynalazku Kempelena spłonął w 1854 r. podczas pożaru w Chińskim Muzeum w Filadelfii, gdzie trafił, przechodząc z rąk do rąk po śmierci konstruktora. Co prawda w 1945 r. w Wiedniu odnaleziono innego automatycznego szachistę przypominającego Kempelena-Turka, nie wydaje się jednak, by było to dzieło tego samego twórcy.

Nie mamy więc oryginału, ale mamy filmowe fantazje na jego temat. Pierwszą jest niemy francuski film Raymonda Bernarda *Gracz w szachy* (*Le joueur d'échecs*) z 1927 r. oparty na powieści pod tym samym tytułem Henry'ego Dupuy-Mazuela. Zarówno w oryginale, jak i jego ekranowej adaptacji pojawił się wątek polski. Filmowy Kempelen jest znakomitym konstruktorem antropomorficznych automatów z Wilna (w powieści z Rygi). Wybucha antycarskie powstanie. Jeden z jego rannych uczestników, Bolesław Worowski (w powieści Wnorowski), znakomity szachista zakochany w wychowawcy wynalazcy, chroni się u Kempelena, który wywozi go do Niemiec, ukrytego w automacie do gry w szachy. Król Stanisław Poniatowski każe sprowadzić automatycznego gracza na swój dwór, a następnie, oczarowany możliwościami dzieła Kempelena, wysyła go do carycy Katarzyny II, miłośniczki szachów. Podczas demonstracji automatu na rosyjskim dworze, władczyni wykonuje świadomie niedozwolony ruch, na który Worowski, wiedziony patriotyczną dumą, odpowiada zrzuceniem figur z szachownicy. Na taki despekt Katarzyna rozkazuje rozstrzelać automaton. Ratując Worowskiego, Kempelen sam zastępuje go w pudle maszyny i ginie wśród karnawałowych fajerwerków⁵. Nawiąsem mówiąc do rozpowszechnienia się legendy o polskim patriocie ukrywającym się w Turku przytoczył się sam Robert-Houdin, który tę historię przytoczył w swoich pamiętnikach⁶.

Ciekawostką jest, że zdjęcia plenerowe i batalistyczne do *Gracza* kręcono w Polsce, a produkcję tę reklamowano jako początek współpracy między kinematografiami obu krajów. W 1938 r. powstała we Francji jeszcze druga, „ekspresjonistyczna” ekranizacja tej samej powieści (reż. Jean Dréville) z Conradem Veidtem, pamiętnym odtwórcą somnambulika Cesare’a w *Gabinecie doktora Caligari*, w roli Kempelena. W filmie tym zresztą roi się od wszelakich automatów – wytworów



Gracz w szachy, reż. Raymond Bernard (1927)

legendarnego wynalazcy, którego warsztat został przedstawiony, jakby to była cała fabryka androidów kierowana przez szalonego naukowca.

Mniej więcej z tego samego czasu, co Turek Kempelena miałyby pochodzić Rosalba, tańcząca lalka, czyli kobiecy automat z *Casanovy* (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976) Felliniego. Kiedy tytułowy bohater widzi ją po raz pierwszy, mówi: *Zachwycające! Pewien generał w Norymberdze kazał sobie zbudować mechanicznego szachistę. Ale to przekracza granice wyobraźni. Przysięgłbym, że ona żyje. Kolor skóry zwiódłby każdego.* Czyli fascynacja (czytaj „miłość”) od pierwszego wejrzenia. Rosalba zresztą to niejedyny automat w filmie, chociaż drugi, nie mniej ważny, jest tylko ptakiem, którego Casanova puszcza w ruch przed kolejnymi aktami miłosnymi. Jak zauważa Marie Jean Lederman: *Kochając się z lalką, Casanova zawsze jest świadom, że nie uprawia miłości z kobietą, tylko sztucznym tworem. Chociaż nie on ją stworzył, to niewątpliwie utożsamia się z jej twórcą i jemu przypisuje swoje doznania. Fellini łączy mechanicznego ptaka i lalkę z Casanovą. Oba przedmioty są piękne, ale przynależą do świata sztuki, nie rzeczywistości*⁷.

Casanova cały czas kreuje siebie na artystę i dlatego też docenia mistrzowskie dzieła innych artystów, zwłaszcza w sferze, w której uważa siebie samego za nie-dośćiętego mistrza – uprawiania seksu. Czyż może być dla niego większe wyzwanie niż doskonale dzieło innego twórcy? Ptak wprowadza legendarnego kochanka w trans erotyczny, ale mechaniczna kobieta niesie ze sobą ofertę doznania transcendentnego. Jednak między mechanizmami i Casanovą jest jeszcze inny, bardziej oczywisty związek. On sam jest w końcu ludzkim automatem do wykonywania czynności seksualnych.

Zachwyty Casanovy nad tańczącą lalką przywodzi na myśl zauroczenie mędrca Arrhodesa z *Maski* Lema androidem perfekcyjnie imitującym prawdziwą kobietę. Różnica jest taka, że Casanova od początku doskonale wie, że ma do czynienia ze sztucznym tworem, mędrzec natomiast jeszcze nie zdaje sobie z tego sprawy i zdumiony jest swoją reakcją, *bo się tego nie spodziewał po sobie*⁸ (tym bardziej nie domyśla się, że piękna nieznajoma ma wykonać na nim wyrok śmierci). W jednym i drugim wypadku mamy jednak do czynienia z zauroczeniem estetycznym w zeknięciu z bytem doskonałym, zauroczeniem, które przeradza się w uczucie zmysłowe. Akcja *Maski* nie jest co prawda umieszczona w konkretnym czasie i miejscu, ale opisane w niej dworskie rytuały i stroje z powodzeniem mogłyby się znaleźć w *Casanovie* Felliniego, co zresztą znakomicie pokazali bracia Quay w swojej onirycznej animowanej adaptacji noweli (*Maska*, 2010, jeden z trzech filmów produkcji polskiej tej pary reżyserów).

Utwór Lema stawia ciekawe pytanie o płć sztucznego człowieka. Czy fakt, że automat jest męski lub żeński, oznacza, że jest on/ona jednej z tych dwóch płci? Lem sugeruje, że nie. Antropomorficzny robot jest w gruncie rzeczy zawsze rodzaju nijakiego, a jego pozorna płć jest tylko przebraniem transwestyty. Zanim narratorka *Maski* zostaje obleczona w kobietą powłokę, mówi o sobie: *O przebudzeniu nic nie wiem. Szelesty niezrozumiałe pamiętam i półmrok chłodny, i siebie w nim, świat otworzył mi się światłem szerokim, połyskliwością rozbitą w barwy, i to jeszcze, jak wiele zdumienia było w moim ruchu, gdy przekraczało próg. (...) Wtedy z nieposłyszonym, odczytym tylko dźwiękiem cieniutkiej struny, co pękła we mnie, uczułam napływ płci...*⁹

Fascynacja estety Casanovy i mędrca Arrhodesa automatonem jest też udziałem, chociaż już bez podtekstu erotycznego, bohatera filmu Giuseppe Tornatore *Koneser (La migliore offerta, 2013)*. I tym razem, jak w *Masce*, maszyna ma wciągnąć bohatera w pułapkę, uwieść go swoją doskonałością, na której potrafi się poznać tylko prawdziwy znawca. Tytułowy bohater *Konesera*, niejaki Virgil Oldman (imię i nazwisko nie bez znaczenia), jest szefem domu aukcyjnego i kolekcjonerem, który staje się ofiarą wyrafinowanej intrygi mającej na celu okradzenie go z cennej i skrzętnie ukrywanej kolekcji obrazów. Oszuści wiedzą, że automaty są jedną z pasji Virgila, by go więc wciągnąć w sidła, podrzucają mu elementy tajemniczego mechanizmu, które miały pochodzić z warsztatu sławnego osiemnastowiecznego wynalazcy i konstruktora Jacques'a de Vaucansona¹⁰. Bohater prosi o zrekonstruowanie mechanizmu znajomego właściciela warsztatu naprawiającego antyki i wszelkie urządzenia precyzyjne. Mechanik ów jest uczestnikiem spisku. Ma zdobyć pełne zaufanie antykwariusza i sprytnie pokierować jego życiem osobistym, z czego zresztą wywiązuje się znakomicie. W miarę rozwoju akcji odradza się stopniowo automaton. Kiedy po kradzieży niczego nie domyślający się Virgil wchodzi do swojego sekretnego sanktuarium, gdzie całkiem niedawno znajdowała się jego kolekcja, zastaje w pustym pomieszczeniu niemal ukończone dzieło jakoby Vaucansona, które monotonnym głosem fonografu powtarza frazę zawierającą własną myśl konesera: *W każdym fałszerstwie jest coś autentycznego*.

Virgil Oldman jest trochę Casanovą *à rebours*. Ze sławnym Wenecjaninem łączy go zamiłowanie do sztuki, ale w sprawach miłosnych jest, mimo swoich sześćdziesięciu lat z okładem, całkowitym nowicjuszem (co zresztą wykorzystują bezwzględnie oszuści). Że nie jest to tylko przypadkowa odwrócona paralela, świadczy kilka tropów do dzieła Felliniego, które Tornatore podsuwa uważnemu widzowi. Jednym z nich jest mechaniczny szachista. Casanova, o czym była już mowa, przywołuje go natychmiast, gdy tylko widzi tańczącą lalkę. Virgil również wspomina Turka, gdy okazuje się, że tajemnicze trybiki muszą być częścią automatonu. Dodatkowego smaczku dodaje fakt, że w roli malarza Billy'ego Whistlera, autora genialnego spisku, zagrał u Tornatore Donald Sutherland, pamiętny Casanova z filmu Felliniego. A poza tym *Koneser* jest jeszcze hołdem złożonym zegarmistrzom, bez których, jak się rzekło, nie byłoby automatów i kina.

Chyba najbardziej zapadającą w pamięć sceną w *Koneserze* jest wizyta załamanego Virgila w praskiej restauracji wypełnionej nie tyle czasomierzami, ile ich pracującymi werkami. Żegnamy bohatera otoczonego tysiącami tarcz, wskazówek, ciężarków, trybów, trybików i krzyży maltańskich. Czas płynie tu naoacznie. Najlepszy czas w życiu bohatera okazał się ułudą, fałszyfikatem. Nie da się go cofnąć. Ale przecież „w każdym fałszerstwie jest coś autentycznego”.

Może największym miłośnikiem automatów wśród znanych reżyserów był Walerian Borowczyk, sam siebie nazywający „Boro” (B-o-r-o, cztery litery z pięciu składających się na słowo „robot” – przypadek?). Postacie u Borowczyka poruszają się często jak roboty właśnie. We wczesnych filmach animowanych, na przykład w *Szkole* (1959), artysta dosłownie animował swoich aktorów. Najpierw fotografował ich konwencjonalnym aparatem, a później uzyskane zdjęcia ponownie prze-fotografowywał, klatka po klatce, już na stole trickowym. Ale mechaniczność (czy może raczej pewna bezdusność?) Borowczykowskich bohaterów – nawet w jego najlepszych filmach, jak *Goto – wyspa miłości (Goto, l'île d'amour, 1968)* czy

Blanka (*Blanche*, 1971) – brała się zapewne także ze wspomnianej fascynacji automatami, widocznej zwłaszcza w krótkometrażowej *Osobliwej kolekcji* (*Une collection particulière*, 1973). W filmie tym można zobaczyć cały zastęp prostych automatów – zabawek erotycznych z własnych zbiorów reżysera: kopulującą parę, masturbującą się lalkę itp. Zapewne, gdyby tylko mógł, Boro dodałby automata.

Postacie u Borowczyka działają, jakby były zaprogramowane, zafiksowane na jednej idei, czy jest to kapral z *Goto*, czy magnat z *Blanki*, czy hrabia Bodzanta lub bandyta Pohroń z *Dziejów grzechu* (1975). Najbliższa automata jest jednak postać prostytutki Rossany (imię przywołujące na myśl Rosalbę Felliniego), która pojawia się w jednym z opowiadań reżysera ze zbioru *Anatomia diabła*. Rzecz dzieje się w Wenecji. Mała dziewczynka wabi bohatera do zapuszczonego pałacu, w którym jej siostra świadczy usługi erotyczne. Po zrzuceniu szat okazuje się jednak, że kobieta nie ma nóg, tylko doskonale funkcjonujące protezy: *Surrealistyczne dzieło! W połowie wcielenie boskiej piękności, w połowie dzieło rzemieślnika. Rzeźba z alabastru, skóry i chromu*¹¹.

Idealny automat jest zawsze tylko ułudą, znikającym punktem, im bardziej doskonały, tym bardziej rażące są jego niedostatki. Dlatego też mądrze mówił owładnięty ideą wtórnej demiurgii ojciec ze *Sklepow Cynamonowych* Brunona Schulza: *Nie zależy nam (...) na tworcach o długim oddechu, na istotach na daleką metę. Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielkich tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. Przyznajemy otwarcie: nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione. Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna. Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą, nie wchodzącą w grę nogę. Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone. Naszą ambicją pokładać będziemy w tej dumnej dewizie: dla każdego gestu inny aktor*¹².

„Dla każdego gestu inny aktor” – to jedna z technik filmu lalkowego.

MARCIN GIŻYCKI

¹ M. Hiller, *Automata & Mechanical Toys*, London 1988, s. 62, 67, 69.

² Tamże, s. 69.

³ B. Selznick, *The Invention of Hugo Cabret*, New York 2007. Wyd. pol.: tenże, *Wynalazek Hugona Cabreta*, tłum. H. Pasierska, Warszawa 2008.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=fnzCXsjv-WDs>, dostęp 21 XII 2014.

⁵ J. Giżycki, *Z szachami przez wieki i kraje*, Warszawa 1972, s. 117-124.

⁶ M. Hiller, dz. cyt., s. 52.

⁷ M. Jean Lederman, *Art, Artifacts, and „Fellini’s Casanova”*, „Film Criticism” 1977, nr 1, s. 43-45.

⁸ S. Lem, *Maska*, w tegoż: *Kongres futurologiczny, Maska*, Kraków 1983, s. 141.

⁹ S. Lem, dz. cyt., s. 134.

¹⁰ Jacques de Vaucanson (1709-1782), postać jak najbardziej historyczna, w młodości chciał zostać zegarmistrzem.

¹¹ W. Borowczyk, *Anatomia diabła*, tłum. L. Brokowska i J. Lisowski, Warszawa 1993, s. 38.

¹² B. Schulz, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod klepsydrą, Kometa*, Kraków 1957, s. 67.