

Utracony wymiar

MARCIN GIŻYCKI

Z lustrami jest podobnie jak z fotografią, o której André Bazin pisał, że ma irracjonalną siłę, która zmusza nas do wierzenia w jej realność¹. Zakładamy, na ogół bezdyskusyjnie, że to, co widzimy w zwierciadle, jest wiernym odbiciem rzeczywistości. A przecież lustro potrafią nas oszukać. Wiedzą o tym dobrze iluzjoniści. Wiedział to Albert Vogler, magik z *Twarzy Bergmana*, kiedy zastawiał pułapkę na pyszałkowatego niedowiarka doktora Vergérusa. Kino zresztą niejednokrotnie udowodniało, jak bardzo zwodniczy jest świat odbity w lustrze – na przykład w pamiętnej scenie strzelaniny w gabinecie luster z *Damy z Szanghaju* Orsona Wellesa, genialnie sfilmowanej przez Charlesa Lawtona Jr., w której wzajemnie konspirujący przeciwko sobie małżonkowie wielokrotnie zabijają swoje odbicia, a na koniec siebie samych. Miłośnicy filmów *kung-fu* nie zapomną natomiast sceny pojedynku Bruce’a Lee ze zwielokrotnionym w lustrach czarnym charakterem o metalowej dłoni ze sztyletami zamiast palców z *Wejścia smoka*. Ów szwarczarakter w pewnym momencie zdaje się, niczym Alicja w Krainie Czarów, przenikać przez lustro, a to za sprawą mechanizmu obrotowego pozwalającego przejść wtajemniczonemu do drugiego pomieszczenia. A bohater *Przygody człowieka poczciwego*, surrealistycznej groteski filmowej Stefana i Franciszki Themersonów z 1937 r., użył lustro wmontowanego w drzwi starej szafy do stworzenia iluzji siebie fruującego po niebie.

Nie dość, że lustro mogą tworzyć zwodnicze iluzje, to jeszcze odwracają obraz z lewa na prawo. Dlaczego z lewa na prawo, a nie do góry nogami? – zastanawiał się Tom Harris, tytułowy bohater powieści Stefana Themersona. I w którymś momencie doszedł do wniosku, że jest to problem filologiczny: *bo jeżeli ustawimy lustro frontem do południa i lewą rękę nazwiemy „ręką zachodnią”, a prawą rękę „ręką wschodnią”, zniknie cały problem, odbicie ręki zachodniej ukaże się w lustrze na wprost ręki zachodniej, a odbicie wschodniej ręki na wprost ręki wschodniej*².

Lustro więc nas zwodzą, ale je też można oszukać. Tu od razu przypomina się scena z *Kaczej zupy* braci Marx. Harpo tłucze lustro i chcąc ukryć to przed Groucho, zaczyna grać jego odbicie. Ten ostatni coś podejrzewa i stara się zdemaskować oszusta, robiąc nagłe ruchy: biegając, podskakując, klęcząc i rozkładając niespodziewanie ręce. W pewnym momencie bierze kapelusz. Odbicie powtarza ten gest, tyle że w zwierciadle biały kapelusz jawi się jako czarny. Zaaferowany Groucho tego nie zauważa. Obchodzi nawet swojego sobowtóra (tu znów pojawia się motyw

Alicji po drugiej stronie lustra). Dopiero pojawienie się trzeciego z braci, również przebranego za Groucho, demaskuje oszustwo.

Lustro jest instrumentem do zwielokrotniania rzeczywistości. W *Kaczej zupie* jednak zostaje stłuczone, wobec czego rzeczywistość multiplikuje się, by ukryć ten fakt. To tylko powiększa ogólną konsternację, bo trudno połapać się, który z trzech Grouchów jest tym właściwym.

Jak widać, zwykle lustra mogą stwarzać wiele problemów optycznych, a nawet filologicznych. A przecież są jeszcze lustra zakrzywione, wśród nich zwłaszcza popularne krzywe zwierciadła, atrakcje gabinetów śmiechu. Tutaj dopiero mamy do czynienia ze światem, w którym odkształca się nie tylko przestrzeń, ale i czas! Mark Pendergrast, autor znakomitej książki o ludzkim zaurczeniu lustrami, opisuje, jak to w londyńskim Natural History Museum zobaczył kobietę wpatrującą się w swoje zdeformowane odbicie. Widząc siebie z absurdalnie obwisłymi pierśmiami, miała jakoby oświadczyć: *Zobaczyłam przyszłość!*³ Bowiem, jak pisał Zbigniew Herbert:

Huśtawka, diabelski młyn, strzelnica – to rozrywki ludzi pospolitych. Umysły subtelne, natury refleksyjne wołają gabinet śmiechu. Jego celem wzniosłym i ukrytym jest przygotować nas na najgorsze. Oto w jednym lustrze pokazuje ciało nasze zdjęte z koła – nieforemny worek połamanych kości, w innym ciało nasze zdjęte z haka po długotrwałej suchej destylacji powietrza.

Odwiedzajcie gabinet śmiechu. Odwiedzajcie gabinet śmiechu.

*To przedśmieszek życia, przedpokój tortury*⁴.

Jedną z najlepszych scen z krzywym zwierciadłem w kinie można znaleźć w filmie Harolda Lloyda *Number, Please?* z 1920 r. Bohater, ogłuszony przypadkowym uderzeniem wielkiego młota w wesołym miasteczku, przechodzi przez szpaler krzywych lusterek. Widząc swoje odbicie, nie może uwierzyć, co się z nim stało.

Z młodości kina pozostał nam też film, w którym co prawda nie ma lusterek zniekształcających jako takich, ale zostały one użyte do jego realizacji. Chodzi o *Szaleństwo doktora Tube'a* Abła Gance'a z 1916 r. Ta bardzo jeszcze niedoskonała, nawet jak na swój czas, komedyjka, zawiera jednak – na co zwrócił uwagę Malcolm Turvey⁵ – kilka elementów, które powróciły w znacznie późniejszych filmach awangardowych, na przykład w *The Cage* (*Klatka*, 1947) Sidneya Pattersona (chodzi o motyw klatki, którą bohater wsadza sobie na głowę). Krótkometrażówka Gance'a była też jednym z pierwszych dzieł w historii kina o szalonym naukowcu, którego reinkarnacje odnajdziemy później u Roberta Wiene (*Gabinet doktora Caligari*, 1920), René Claira (*Paryż śpi*, 1923), Fritza Langa (seria filmów o doktorze Mabuse, 1922-1960) czy w serii filmów o Jamesie Bondzie – by podać tylko kilka przykładów z kilkuset.

Szaleństwo doktora Tube'a opowiada o naukowcu, który eksperymentuje z jakimiś substancjami w swoim laboratorium. Wreszcie uzyskuje biały proszek, który powoduje, że posypane nim przedmioty i osoby karykaturalnie zmieniają kształt. Co więcej, proszek wprawia w euforię indywidua dotknięte transformacją. To każe uznać film Gance'a również za prekursora kina psychodelicznego. Jak już się rzekło, Gance do uzyskania efektu „świata z gumy” wykorzystał lustra zniekształcające. Ponad trzy piąte filmu stanowią zdjęcia zdeformowane w ten sposób.

Otóż wydaje mi się, że od pewnego czasu żyjemy trochę w szalonym świecie doktora Tube'a. I co dziwniejsze – nikomu zdaje się to nie przeszkadzać! Ten świat

zaczęła już ustanawiać peerelowska telewizja. Niektórzy czytelnicy zapewne pamiętają, że emitowano w niej panoramiczne filmy nie rozciągnięte nasadką anamorfotyczną. Tu może kilka słów o technice, która praktycznie odeszła już do lamusa. Telewizja komercyjna, która w Stanach Zjednoczonych zaczęła się rozpowszechniać na dobre w latach 40. ubiegłego wieku, przejęła od starszego brata, kina, proporcje ekranu 4:3, które stały się na długie lata światowym standardem. Wielkie studia filmowe dość szybko doszły do wniosku, że chcąc konkurować z telewizją o widza, powinny poszerzyć ekran, aby w większym stopniu wykorzystać pole widzenia oka, nie mówiąc już o nowych możliwościach inscenizacyjnych, zwłaszcza scen bitewnych i w ogóle plenerowych. Po latach poszukiwań i prób w 1953 r. wprowadzono system cinemascope (w oryginale CinemaScope), w którym zastosowano obiektywy anamorfotyczne pozwalające ścieśniać panoramiczny obraz do wymiarów tradycyjnej klatki filmowej. W celu przywrócenia właściwych proporcji wyświetlanemu obrazowi należało na obiektyw projektora założyć odpowiednią nasadkę.

Obiektyw anamorfotyczny działał, nawiasem mówiąc, na zasadzie krzywych zwierciadeł stosowanych już od czasów Leonarda da Vinci w tak zwanych anamorfach, czyli specjalnie zniekształconych obrazach, które stawały się czytelne tylko wówczas, gdy były oglądane w zakrzywionych lustrach, najczęściej o kształcie stożka lub walca.

W porównaniu z innymi systemami panoramicznymi, na przykład posługującymi się szerszą taśmą (65 i 70 mm), cinemascope nie wymagał instalowania w kinach nowej aparatury, co miało wiele komercyjnych plusów. Nie zapobiegało to jednak pomyłkom kinooperatorów, którzy od czasu do czasu zapominali o nałożeniu nasadki. W takich wypadkach, sam to dobrze pamiętam, widzowie głośno protestowali, co zwykle wymuszało na personelu kina naprawienie pomyłki.

Z telewizją, przynajmniej w Polsce Ludowej, było gorzej. Tam wyświetlanie filmów panoramicznych ściśniętych do proporcji standardowego ekranu stało się regułą (podobnie zresztą jak i druga plaga: czytanie filmów przez lektora). Telewizjowicze dość szybko się do tego przyzwyczaili. Trudno im się dziwić: nie mieli wyboru. Prawdziwa powszechna katastrofa zaczęła się jednak dużo później: dopiero wówczas, gdy stacje telewizyjne zaczęły nadawać programy w rozszerzonych proporcjach (16:9) i pojawiły się też telewizory o odpowiednio dłuższych ekranach, wymuszonych nowoczesną technologią HD. Od kiedy zaczęły koegzystować ze sobą stacje nadające programy w różnych formatach, nie zdarzyło mi się być w sklepie ze sprzętem radiowo-telewizyjnym, w którym na przynajmniej połowie wystawionych telewizorów obraz nie byłby karykaturalnie rozciągnięty. Nie zdarzyło mi się nocować w hotelu, w którego pokoju telewizor nie spłaszczalby większości programów (a hotelowe piloty mają na ogół to do siebie, że można za ich pomocą przełączać kanały, ale już nie da się korygować wad obrazu). Nie zdarzyło mi się odwiedzić prywatnego mieszkania, w którym telewizor, jeśli tylko był włączony, nie zniekształcałby wszystkiego na ekranie, jak lustro w gabinecie śmiechu.

Ale co tam telewizja! Nie zdarzyło mi się również brać udziału w festiwalu filmów krótkich (z filmami fabularnymi jest lepiej), nie tylko w Polsce, ale i za granicą, na którym przynajmniej jeden film (zwykle znacznie więcej) nie byłby wyświetlony w złych proporcjach. Uczestniczyłem niedawno w krótkim odstępie czasu w dwóch pokazach filmowych w zacnych warszawskich instytucjach. Na pierwszym poka-

zywano filmy wspomnianego już wcześniej małżeństwa Themersonów. Na drugim zaprezentowano film Wernera Herzoga o Wagnerze *Przemiana świata poprzez muzykę* z 1994 r. Zrealizowane w latach 1937-1945 dzieła Themersonów rozciągnięto do formatu 16:9, ale dla równowagi dokument Herzoga „ściśnięto” jak za dawnych dobrych lat peerelowskiej telewizji. Tym, co mnie jednak najbardziej zastanawia w tym fenomenie powszechnego poplątania formatów, jest jednak to, że widzowie, nawet na ekskluzywnych pokazach, zdają się go nie dostrzegać. Protesty są nikłe, albo nie ma ich wcale.

Zamiast pointy przytoczę anegdotkę. Pewien mój znajomy reżyser filmów animowanych miał film w konkursie znanego festiwalu. Chodząc pilnie na pokazy festiwalowe, zauważył ze zgrozą, że niemal wszystkie filmy były wyświetlane w rozciągniętych proporcjach. Przed projekcją własnego utworu udał się więc do kabiny projekcyjnej i powiedział kinooperatorom, by zwrócili uwagę, że jego animacja została zrealizowana w formacie 4:3, i by byli łaskawi nie wydłużyć jej jak w cinemascopie. Panowie technicy obiecali, że dopilnują właściwych parametrów technicznych projekcji. Jakie było zdziwienie reżysera, gdy zobaczył swój film na ekranie nie tylko nie rozciągnięty, ale nawet zwężony do kwadratu. Będąc zaprzeczeniem piniacza, postanowił już nie interweniować (film był zresztą bardzo krótki), a po seansie, uważając swoje szanse w konkursie za pogrzebane, wyjechał do domu. Dwa dni później dowiedział się, że otrzymał jednak nagrodę. Ale radość szybko zepsuło podejrzenie, że jurorzy nie zorientowali się w błędzie kinooperatorów i uznali zwężone dzieło za niezwykle oryginalne i awangardowe.

MARCIN GIŻYCKI

¹ A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Miśchalek, Warszawa 1963, s. 15.

² S. Themerson, *Tom Harris*, tłum. E. Krasieńska, Warszawa 1979, s. 213.

³ M. Pendergrast, *Mirror, Mirror: A History of the Human Love Affair with Reflection*, New York 2003, s. 332.

⁴ Z. Herbert, *Gabinet śmiechu*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1971, s. 199.

⁵ M. Turvey, *Dr. Tube and Mr. Snow*, „Millennium Film Journal” 2005, nr 43-44, s. 136.