

Magiczne początki kina

MARCIN GIŻYCKI

*Nie! – nikt tego nie wypowie,
Co się to czasem w małpiej roi głowie!
Widząc z nich jedna chowana we dworze,
Jak sam Jegomość o wieczornej porze,
Dziatek swych gromadkę liczną,
Latarnią bawił magiczną, –
Straszną, niezmierną ciekawością zdjęta,
Siadła na środku komnaty, I raz wraz między panięta
Wścibiała łeb swój kosmaty.
Lecz że dla małpy nie dość się radować,
Trzeba zaraz i małpować,
Wstaje więc rano o świcie,
Bierze latarnię, cicho, się wymyka;
Gdzieś tam ku gumnu wynosi ją skrycie,
I stawia wewnątrz kurnika ¹.*

Ten wierszyk generała i wierszoklety Franciszka Morawskiego pokazuje, że nie tylko małpy były popularne w polskich dworach w połowie XIX wieku, ale także latarnie magiczne. Te prototypy późniejszych rzutników do slajdów były znacznie bardziej od swoich następców wyrafinowane, bo pozwalały wyświetlać ruchome obrazy. Ich praprawnikiem jest dzisiejszy projektor kinowy. Oto jak zapamiętał jeden z seansów latarni magicznej z 1890 r. Feliks Kuczkowski, pionier polskiego filmu animowanego: (...) ujrzałem (...) w panopticum w kamieniczce u zbiegu ulicy Koziej i Krakowskiego Przedmieścia (...), na ekraniku zawieszonym nad estradą czarodzieja, coś, co mnie zachwyciło na całe życie: ruszający się rysunek. (...) I to nie jakąś kreskówkę, ubogi w efekty plastyczne szkic graficzny, lecz starannie wymalowaną maszynę realistyczną godną sztuki Starewicza. (...) Obrazki trzymano na ekranie długo, by publiczności dać dużo czasu na delectowanie się krajobrazem, turystą i kozą, a obraz ostatni oczarował nas najdłużej, i nie dziwota, gdyż był to obraz częściowo filmowy! Nie wszystko się tam ruszało – gałęzie, liście i woda w potoku mroziły martwotą, lecz mimo to ludzie siedzieli oszołomieni. Albowiem, wyobraźcie sobie rozkapryszeni i zblazowani wybrednisie sal kinowych (...), że na szczycie skały stojąca koza, przypatrująca się turyście gramolącemu się w górę, naraz zaczęła strzyc uszami. (...) to był widok i fakt, którego nikt przeżyć spokojnie nie mógł ².

W końcu XIX wieku teatrzyki oferujące komercyjne pokazy latarni magicznych były całkiem rozpowszechnione i przygotowały grunt pod pierwsze kina. Ale historia tego typu rozrywki, nazywanej niekiedy fantasmagorią, od nazwy spektakli spopularyzowanych w końcu XVIII wieku w Paryżu przez Étienne-Gasparda Robertsona (1763-1837), jest oczywiście znacznie dłuższa. Pomijając znaną już Platonowi ciemnię optyczną i słabo udokumentowane (czy raczej zbadane przez zachodnich badaczy) sugestie, że latarniomagicznopodobne urządzenia używane już były przed z górą tysiącem lat w Chinach, za pierwsze zachodnie przedstawienie latarni magicznej przyjmuje się ilustrację pochodzącą z dzieła Giovanniego de Fontany *Liber Instrumentorum* z 1420 r. przedstawiającą postać w długiej szacie dzierżącą urządzenie wyświetlające w nieokreślonej przestrzeni obraz diabła. Opis podpowiada, że jest to *nocne zjawisko ku przerażeniu obserwatorów*. Do innych naukowców z przeszłych wieków, którzy opisali w swoich traktatach wczesne projektory, należą: Giovanni Baptista (Giambattista) Della Porta (1535?-1615), Athanasius Kircher (1602-1680) i Johann Zan (1641-1707). Za konstruktora pierwszej działającej latarni magicznej uważa się holenderskiego astronoma i matematyka Christiana Huygensa (1629-1695), chociaż to nie on, ale współczesny mu duński matematyk Thomas Rasmussen Walgensten (1627-1681) pierwszy posłużył się nazwą *laterna magica*. Wreszcie w 1663 r. londyński optyk John Reeves rozpoczął produkcję latarni na sprzedaż. Jednym z jego klientów był sławny pamiętnikarz Samuel Pepys, który nabył to urządzenie do *wywoływania dziwnych rzeczy na ścianie* w przeddzień wielkiego pożaru Londynu.

Latarnia magiczna przeszła do literatury i legend. Z cytatów jej poświęconych można by ułożyć gruby tomik. Pisał o niej Goethe w *Cierpieniach młodego Wertera* (*Wilhelmie, czym jest dla naszego serca świat bez miłości! Czym jest latarnia magiczna bez światła!*³). Pisał Miłosz:

*Rozumiem, to ma być moje wychowanie:
gloria indywidualności odjęta,
Grzesznikowi z moralitetu
czerwony dywan podściela Wielki Chwał,
a w tym samym czasie latarnia magiczna
rzuca na płótno obrazy ludzkiej i boskiej udręki*⁴.

A jeśli chodzi o legendy, to dość szeroko musiał być rozpowszechniony pogląd, że rabin Jehuda Löw Ben Bezalel przywoływał na dworze cesarza Rudolfa II za pomocą latarni „cienie umarłych”, skoro Gustav Meyrink dementował tę plotkę w swoim *Golemie*: – *Tak, żadne wyjaśnienie nie jest dość głupie, aby nie znaleźć poklasku u współczesnych – pewny siebie rzeczy Zwak. – Latarnia magiczna! Jak gdyby cesarz Rudolf, który całe życie zajmował się takimi rzeczami, nie przejrzał natychmiast takiego kuglarstwa!*⁵ Podobne triki przypisywano też naszemu czar-noksiężnikowi Janowi Twardowskiemu, który w 1551 r. wywołał przed Zygmuntem Augustem ducha Barbary Radziwiłłówny⁶.

Być może obraz historii kina byłby zupełnie inny, gdyby w 1928 r. pewien szwedzki dziesięciolatek nie otrzymał na gwiazdkę latarni magicznej. Chłopiec nazywał się Ingmar Bergman. Dzieje filmu animowanego też może potoczyły się inaczej, gdyby wcześniej mały Władysław Starewicz nie został zaprowadzony na pokaz *tumannych kartin* (przezroczy). Doświadczenie to opisał po latach: *Nie pa-*

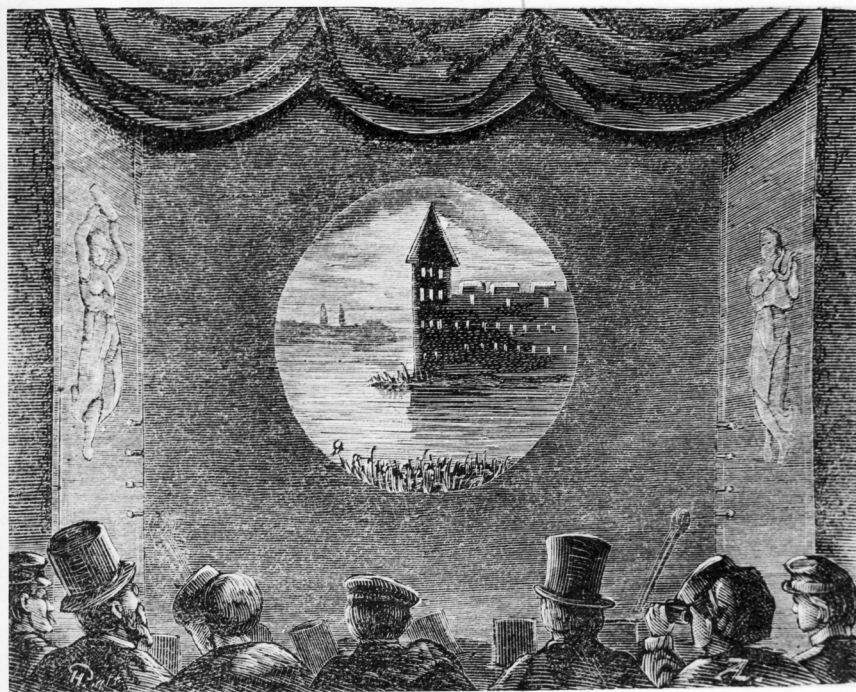
miętam obrazów treści wojskowej, ale inne i komiczne, poruszające się i jaskrawe gwiazdy pozostały mi na długo w pamięci. Szczególną wesołość wywołało przeźrocze kucharza ze świńską głową na talerzu, mgnienie oka i kucharz o głowie świńskiej trzymający na talerzu swoją własną ⁷.

No i oczywiście bez latarni magicznych, phenakistiskopów i praxinoscopów nie byłoby kinetoskopu Edisona i kinematografu braci Lumière.

Te wszystkie przytoczone wyżej cytaty i fakty przypomniły mi się w związku z dwoma zdarzeniami. Jedną z atrakcji festiwalu Nowe Horyzonty we Wrocławiu w 2011 r. była wystawa *Potrzyj oczy* (powinno być raczej „Przetrzyj oczy”) prezentująca setki aparatów optycznych i iluzjonistycznych obrazów z kolekcji Wernera Nekesa, znanego niemieckiego filmowca awangardowego i badacza prehistorii kina ⁸. Wystawa ta zbiegła się z wydaniem numeru specjalnego brytyjskiego periodyku naukowego *Animation: An Interdisciplinary Journal* poświęconego wczesnemu kinu i jego korzeniom ⁹. Lektura pisma, zwłaszcza po obejrzeniu zbiorów niemieckiego reżysera oraz jego kilku filmów ową kolekcję pokazujących, skłania do refleksji nad tym, czym jest kino i kiedy właściwie się ono zaczęło.

We wprowadzeniu do przywołanego wyżej wydawnictwa jego gościnni redaktorzy, André Gaudreault i Philippe Gautier, zauważają, że notoryczna dyskusja na temat, kto jest wynalazcą kina, Thomas Edison czy bracia Lumière, nie ma właściwie sensu, bo dotyczy technicznych wynalazków, podczas gdy *kino nie może być zredukowane do prostego aparatu* ¹⁰. Kino jest fenomenem społeczno-kulturalnym, który ani nie został „wynaleziony”, ani nie wziął się od jakiegoś pojedynczego urządzenia, a skryształizował się, czy raczej zinstytucjonalizował, gdzieś między rokiem 1908 a 1912. To co nazywamy natomiast wczesnym kinem, albo kinem atrakcji, jest w istocie czymś innym: jarmarcznym spektaklem wywodzącym się z seansów magicznych, latarni magicznych i różnorakich zabawek optycznych ¹¹.

Inne teksty zgromadzone w omawianym numerze *Animation* wnoszą do takiego widzenia narodzin kina kilka ciekawych, niekiedy polemicznych, elementów. Gautier na przykład proponuje nowe spojrzenie na początki kinematograficznej animacji ¹² (to jest tworzonej za pomocą kamery filmowej, a nie innych form projekcji rysunków, do czego jeszcze wrócę za chwilę). Według tego badacza, najwcześniejsze znane nam filmy animowane takich artystów, jak Arthur Melbourne-Cooper czy James Stuart Blackton, realizowane na przełomie XIX i XX wieku, należy zakwalifikować do kina trikowego raczej niż animowanego ¹³. Realizowane metodą poklatkową filmy trikowe, czy też, jak wówczas mawiano, „zatrzymanego obrazu” (*stop picture* ¹⁴), stanowiły bardzo popularną formę rozrywki w pierwszym dziesięciu latach ubiegłego wieku. Najczęściej przedstawiały zwykłe przedmioty, które, czy to same z siebie, czy też za sprawą „czarów”, wyprawiały różne figle. Do tego nurtu należały filmy rysunkowe Blacktona: przypominały występ iluzjonisty, który rysował coś kredą na tablicy, a następnie powodował, że obraz zamieniał się w rzeczywisty przedmiot (*The Enchanted Drawing – Zaczarowany rysunek*, 1900) lub „ożywał” (*Humorous Phases of Funny Faces – Zabawne fazy śmiesznej twarzy*, 1906). Ale nawet bardziej technicznie i narracyjnie zaawansowane wczesne kreskówki Emile’a Cohla czy Windsora McCaya postrzegane były przez współczesnych, a niekiedy i samych twórców, jako „trikowe”. Sam Cohl jeszcze w 1920 r. określał film rysunkowy, jako *taśmę składającą się z trików* ¹⁵.



Henryk Pillati, *Obrazy optyczne pana Krosso*, grafika (1869)

Trikowe kino atrakcji zaczęło stopniowo znikać z katalogów producentów po 1910 r. Jak podaje Gautier, w 1901 r. stanowiło ono 31% oferty wytwórni Pathé. Jedenaście lat później skurczyło się do jednego procenta, a w 1914 r. był to już tylko jeden film¹⁶. Nie należy z tego wyciągać wniosku, że kryzys dotknął animację jako taką. Przeciwnie, ilość filmów rysunkowych, rzadziej już nazywanych trikowymi (we Francji określanymi jako *dessins animés*) stopniowo rosła. Przejście w latach 1915-1920 filmu trikowego w animowany należałoby wiązać z uprzemysłowieniem produkcji filmowej i urynkowaniem dystrybucji, czyli tym samym procesem instytucjonalizacji kina, o którym już była mowa.

Odkładając na bok kwestię instytucjonalizacji kina, warto zauważyć, że zasadniczą różnicą między „ruchomymi obrazami” sprzed epoki kinematografu, a tymi tworzonymi już po nim, jest to, że te pierwsze (nie wyłączając filmików Edisona przeznaczonych do mutoskopów, czyli skrzynek z wizjerem) były zapętlone, można je było oglądać non-stop w powtarzającym się cyklu. Taką rozrywkę oferowały wirujące dyski i bębny phenakistiscopów, zeotropów i praxinoskopów. Był jednak pewien wyjątek od tej reguły. W październiku 1892 r. Emilé Reynaud uruchomił w podziemiach Musée Grévin (muzeum figur woskowych) w Paryżu Teatr Optyczny (Théâtre Optique), w którym wyświetlał, posługując się ulepszoną latarnią magiczną, kilku-, a nawet kilkunastuminutowe „filmy” rysowane na papierowych taśmach. Dzieła te nie były przeznaczone do oglądania „na okrągło”, opowiadały historie mające oczywisty początek i koniec, a urodą i skomplikowaniem akcji przewyższały wiele znacznie późniejszych animacji kinowych. Czy fakt, że Reynaud nie fotografował swoich rysunków wyklucza go z Panteonu mist-

rzów kina animowanego i umieszcza go raczej w gronie wielkich prestidigitatorów? A jeśli tak, to czy nie powinniśmy z kart historii filmu animowanego usunąć także rysowane bezpośrednio na taśmie filmowej dzieła Lena Lye'a i Normana McLaren'a? A może, żeby nie psuć ładnie zarysowanego podziału na ruchome obrazy sprzed kinematografu, kino atrakcji i kino instytucjonalne, uznać Reynauda za anachronizm, anomalie, wyjątek poprzedzający regułę?

Wybitny znawca początków animacji Donald Crafton próbuje rozwiązać casus Reynauda sugerując, że poszedł on drogą bez kontynuacji, osobną, nieprowadzącą bezpośrednio do kina: (...) *projekcje Reynauda należy umiejscowić na końcu historycznego momentu dziewiętnastowiecznej koegzystencji różnych mediów, kiedy wiele popularnych form spektakli istniało obok siebie. Teatr Optyczny był technologią rozwijającą się na jednym torze, a kino na drugim. Przez jakiś czas (mniej niż dziesięć lat) te propozycje rozwijały się równoległe. Później się rozeszły i Reynaud ze swoim wynalazkiem zaczął odchodzić w zapomnienie*¹⁷.

Crafton zauważa, że żaden z wczesnych animatorów nie powoływał się na Reynauda, chociaż Cohl wymieniał wśród dokonań, które miały wpływ na jego dzieła, między innymi chronofotografie Mareya. Jest jednak wątpliwe, żeby znany karykaturzysta paryski nie słyszał o teatrze „żywych” rysunków, jednej z większych atrakcji swojego miasta. A że szeroko publikowane zdjęcia stroboskopowe pozwalały lepiej zapoznać się z rozkładaniem ruchu na fazy, to już inna sprawa.

Reynaud bezsprzecznie wyprzedził swój czas. Nie tylko „realizował” filmy animowane w czasach, kiedy nie było jeszcze takiego pojęcia, ale również zauważył, że nieruchome tło może być po prostu stałą planszą i nie musi być przerysowywane w każdej fazie animacji¹⁸. Musiało minąć ponad dwadzieścia lat, zanim dorosłe kino ponownie odkryło tę technikę. Spektakle Francuza miały jednak pewną cechę, której późniejszemu kinu brakowało, przynajmniej aż do czasu pojawienia się interaktywnych mediów. Mianowicie nie były wyłącznie mechanicznym odtworzeniem wcześniejszego zapisu. Reynaud ręcznie operował kilkoma elementami projekcji, uważnie nasłuchując reakcji sali i spontanicznie decydując o czasie trwania poszczególnych obrazów. Wystarczyło przestać kręcić korbą, żeby któraś z postaci zastygła w bezruchu tak długo, jak artysta uznał akurat za stosowne. I to właśnie, owa niepowtarzalność, a nawet ezoteryczność każdego przedstawienia, wiązała Teatr Optyczny bardziej z pokazami magii czy teatrem chińskich cieni niż kinematografem braci Lumière.

Stefan Themerson już w 1937 r. twierdził, że *niestuszny jest pogląd, iż sztuka kinematograficzna wywodzi się od Edisona lub Lumière'a*, podobnie jak nonsensem byłoby twierdzenie, że *Gutenberg dał początek poezji*¹⁹. Tyle tylko, że, w przeciwieństwie do Gaudreaulta i Gautiera, autor *Przygody człowieka poczciwego* nie uważał, że zinstytucjonalizowanie w jakimkolwiek stopniu konstytuuje sztukę. Według Themersona, piewcy artystycznego indywidualizmu, kino jest fenomenem percepcyjnym, poezją ukrytą w niemal wszystkim, co się rusza i daje obserwować: od gwiazdzonego nieba poczynając, a na przypadkowo wyświetlonym metrze zdrapanej taśmy filmowej kończąc. Film natomiast jest zwieńczeniem długiej drogi ludzkich wysiłków puszczania obrazów w ruch, jedną z realizacji odwiecznej „potrzeby tworzenia widzeń”. Z tej nieakademickiej perspektywy magiczne pochodzenie kina objawia się w całej swojej oczywistości.

MARCIN GIŻYCKI

- ¹ F. Morawski, *Latarnia magiczna*, w: tegoż *Latarnia magiczna – bajki i fraszki*, Warszawa 1953, s. 80.
- ² F. Kuczkowski, *Wspomnienia o filmie przyszłości*, Warszawa 1955, maszynopis w zbiorach Filmoteki Narodowej, sygnatura A-129.
- ³ J. W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, tłum. L. Staff, Warszawa 1956, s. 41.
- ⁴ C. Miłosz, *Moja wierna mowa*, w tegoż: *Wiersze*, Kraków-Wrocław 1985, s. 181.
- ⁵ G. Meyrink, *Golem*, tłum. A. Lange, Warszawa 1992, s. 45.
- ⁶ W. Sieroszewski, *Pan Twardost-Twardowski. Czarnoksiężnik polski*. Powieść historyczna, Warszawa 1930, cyt za: R. Bugaj, *Nauki tajemne w Polsce w dobie odrodzenia*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 175.
- ⁷ Cyt. za: W. Jewsiewicki, *Ezop XX wieku*, Warszawa 1989, s. 14-15.
- ⁸ *Potrzyj oczy. Z kolekcji Wernera Nekesa*, BWA-Galeria Design, Wrocław 22 VII-28 VIII 2011.
- ⁹ „Animation: An Interdisciplinary Journal” 2011, nr 6, numer specjalny: *Animation, Pre- and Elary Ciemna*.
- ¹⁰ A. Gaudreault, P. Gautier, *Special Issue: Could Kinematography Be Animation and Animation Kinematography?* tamże., s. 86.
- ¹¹ Pisał o tym niedawno, powołując się zresztą m.in. na inne publikacje Gaudreaulta, Artur Duda: *Teatralne i performatywne korzenie telewizji*, „Pamiętnik Teatralny” 2010, z. 1-2, s. 172-197.
- ¹² P. Gautier, *A Trick Question: Are Early Animated Drawings a Film Genre or a Special Effect?* „Animation: An Interdisciplinary Journal”, dz. cyt., s. 163-175.
- ¹³ Ciekawe, że w języku niemieckim film animowany to: *Trickfilm*.
- ¹⁴ Skąd wzięło się późniejsze *stop-motion* w odniesieniu do animacji przedmiotów.
- ¹⁵ P. Gautier, *A Trick Question*, dz. cyt., s. 164.
- ¹⁶ Tamże, s. 168.
- ¹⁷ D. Crafton, *The Veiled Genealogies of Animation and Cinema*, „Animation: An Interdisciplinary Journal”, dz. cyt., s. 100.
- ¹⁸ Gwoli ścisłości: w Teatrze Optycznym było to przeźrocze.
- ¹⁹ S. Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, „f.a.” 1937, nr 2. Przedruk w: Marcin Gizycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, Warszawa 1989, s. 224.