



Justyna Hanna Budzik

Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina

Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015

W 2015 roku nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego ukazała się książka filmoznawczyni Justyny Hanny Budzik *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina*. Publikacja jest zbiorem artykułów, będących głosem teoretyka filmu oraz praktyka edukacji filmowej i medialnej w jednej osobie. *Filmowe cuda...* to pozycja, którą warto polecić uwadze nie tylko filmoznawców, ale także dydaktyków literatury oraz nauczycieli języka polskiego, na których przedmiocie na różnych etapach edukacyjnych powinny pojawić się elementy wiedzy o filmie.

Książka podzielona jest na dwie części. Na pierwszą, wyraźnie dłuższą, część analityczno-interpretacyjną składa się sześć rozdziałów, poprzedzonych teoretycznym *Wstępem*, a zamkniętym interesującym *Zakończeniem*. Drugą stanowi *Appendix*, zawierający propozycje dydaktyczne dla wszystkich nauczycieli zajmujących się edukacją filmową i medialną.

Jak okazuje się we *Wstępie*, zainteresowania badaczki oscylują wokół samej techniki wytwarzania obrazu filmowego, techniki, która dla przeciętnego widza zdaje się sztuką magiczną. „W zamieszczonych w książce szkicach analityczno-interpretacyjnych podejmuję wyzwanie odkrycia i wyjaśnienia »cudów«, za które uważam ślady »starych« mediów w najnowszych filmach”¹ (s. 8) — pisze Budzik. „Starymi” mediami okazują się urządzenia takie, jak latarnia magiczna, praksinoskop, zoetrooskop, spektakl fantasmagorii — służące między innymi do wywołania iluzji ruchu, będące dowodem zainteresowania człowieka ruchomymi obrazami — przodkowie kinematografu. W książce objęte są one jedną wspólną nazwą zabawek optycznych.

¹ Wszystkie cytaty pochodzą z książki Justyny Hanny Budzik *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina*. Katowice, 2015.

To właśnie owe zabawki optyczne i wywoływane przez nie iluzje najbardziej interesują autorkę *Filmowych cudów...*, stając się urządzeniami, dzięki którym badaczka jest w stanie dokonać pogłębionej interpretacji współczesnych filmów. Sformułowanie „magia kina” nabiera dzięki książce Budzik nowego znaczenia, czy też raczej — zostaje odświeżone. Przestaje być frazesem, który wypowiadamy, myśląc o tym, że kino pokazuje coś, czego nie możemy mieć, jest ilustracją naszych pragnień bądź umożliwia ludziom związanym z przemysłem filmowym luksusowe, niemal baśniowe życie. „Magia kina” wiąże się ściśle, według autorki, z techniką tworzenia obrazów filmowych. W zasadzie po lekturze *Filmowych cudów...* należałoby raczej posługiwać się innym sformułowaniem — „postawa magiczna wobec kina”: w dalszym ciągu, mimo świadomości tego, jak działa aparatura filmowa, widz jest zadziwiany filmowymi obrazami, co więcej — sami twórcy filmów analizowanych przez Budzik w swoich produkcjach dają wyraz fascynacji „starymi” mediami. Jak pisze autorka, „współczesne kino popularne nierzadko wraca do ślepych uliczek medialnych wynalazków, przywracając do życia umarłe maszyny” (s. 17). Autorka książki przedstawia właśnie takie filmy lub te ich fragmenty, w których zabawki optyczne, owe „umarłe maszyny”, grają znaczącą rolę. Mamy tu zatem do czynienia z wywodem o iluzji w iluzji, o przedstawianiu tego, co niemożliwe, w tym, co nieprawdziwe — filmie.

Podtytuł książki, *Szkice z archeologii kina*, niesie z sobą dwa znaczenia. Po pierwsze, autorka zabiera czytelników w świat pierwszych filmów, a także pierwszych prób pokazania ruchu za pomocą wspomnianych już różnych zabawek optycznych. Po drugie, podtytuł wskazuje metodologię, którą Budzik posłużyła się, interpretując współczesne filmy. Badaczka korzysta przede wszystkim z myśli Siegfrieda Zielinskiego i jego książki *Archeologia mediów*. An-archeologiczne (wariantologiczne) to interesujące, bo nielinearne ujęcie historii rozwoju mediów, pozwalające na omówienie wynalazków związanych z projekcją obrazów, ale takich wynalazków, które z różnych powodów zostały zapomniane: „An-archeologia mediów ma za zadanie badać warianty niezrealizowane, zarzucone, opuszczone — nie tylko przez użytkowników mediów, ale przede wszystkim przez historiografię głównego nurtu” (s. 17). W *Filmowych cudach i sztuczkach magicznych...* autorka staje się takim archeologiem mediów, zaskakując czytelnika wiedzą na temat zabawek optycznych, ich budowy, przeznaczenia i wykorzystywania. Przedstawione przez Budzik opisy wynalazków mają duży walor edukacyjny i motywują do poszukiwań ilustracji, rycin czy zdjęć tychże. Niewielkim minusem publikacji jest to, że ilustracje urządzeń optycznych nie zostały zamieszczone w książce.

W *Filmowych cudach...* autorka analizie i interpretacji poddaje siedem filmów powstałych w latach 2005—2014. Są to więc produkcje nowe, w dodatku wpisujące się raczej w nurt kina popularnego niż wysokoartystycznego. Budzik

jednak pisze, powołując się na ustalenia Marka Krajewskiego, autora *Kultów kultury popularnej*, że ważny dla niej jest „wymiar przyjemności i dobrowolności kultury popularnej” (s. 25). Te dwa czynniki mają duże znaczenie zwłaszcza z uwagi na potencjał edukacyjny analizowanych filmów. Ich przynależność do kultury popularnej może zachęcić młodzież do zapoznania się z ich fragmentami bądź z całością, co ułatwi nauczycielowi zaplanowanie lekcji i rozmowę o zagadnieniach zaproponowanych przez Budzik — nie tylko o treści filmu czy kwestii jego odbioru (podał się, czy nie podał?).

Pierwszym filmem, który filmoznawczyni bierze na warsztat, jest *Królowna Śnieżka* Tarsema Singha. W rozdziale „*Stare*”(?) *media w służbie iluzji* autorka nie szczędzi obrazowi krytyki, udaje jej się jednak wybrać z filmu to, co najciekawsze — prolog historii, animowaną sekwencję opowiadającą o losach Śnieżki. Urządzenie, dzięki któremu Zła Królowa prezentuje widzom przeszłość tytułowej bohaterki, to, według Budzik, połączenie zoetrokopu, praksinoskopu (urządzeń optycznych) oraz... magicznej kryształowej kuli. Balansująca między techniką a magią Królowa daje się poznać przede wszystkim jako sprytna iluzjonistka, manipulująca uwagą widza. W interpretacji Budzik *Królowna Śnieżka* Singha staje się opowieścią wspartą na baśni, lecz pozbawioną magii. Badaczka zwraca uwagę, że Królowa nie dysponuje tu nadprzyrodzoną siłą, lecz optycznymi złudzeniami, jest oszustką. Najciekawszą postacią jest, według autorki szkiców, w *Królewnie Śnieżce* lustro, będące osobą, którą chciałaby być narcystyczna Zła Królowa. Interpretacja Budzik kieruje zatem nasze przemyślenia również w stronę współczesnych przemian klasycznych baśni; ze szkicem o *Królewnie Śnieżce* powinni zapoznać się badacze przemian literatury baśniowej.

Autorka od postaci sprawnej iluzjonistki przechodzi do równie biegłego w swej sztuce iluzjonisty — Oskara „Oza”, bohatera *Oza Wielkiego i Potężnego* Sama Raimiego. Film ten stanowi współczesny wstęp do klasycznej opowieści Lymana Franka Bauma *Czarnoksiężnik z Krainy Oz* i jednocześnie do słynnego filmowego musicalu *Czarnoksiężnik z Oz* z 1938 roku. Cenny dla edukatorów, studentów i badaczy historii filmu jest zawarty w rozdziale *Projekcja filmowych obrazów: magia czy sztuka iluzji?* opis pokazów iluzjonistów. Budzik porównuje przedstawiony w filmie Raimiego pokaz iluzji z pokazami historycznymi, zauważając pewien anachronizm w portretowaniu postaci Oza, czy nawet — przekłamanie, które stać się może w masowej wyobraźni faktem historycznym. Otóż w filmie publiczność wierzy w „magię” Oskara, natomiast autentyczny widz pokazów iluzji wiedział, że to, co dzieje się przed jego oczami, to nie czary, lecz sprytnie zwodzenie, a przedstawienie „uznawał [...] za dobre, jeśli nie udało mu się odkryć zasady triku” (s. 57). Ostatecznie, w toku akcji filmu okazuje się, że właśnie technika trików i oszukiwania publiczności będzie w Krainie Oz magią, której potrzebują jej mieszkańcy. Budzik zwraca uwagę na to, że w świecie przedstawionym opowieści bardziej magiczne niż magia oka-

że się to, co racjonalne, obmyślane i wyprodukowane przez człowieka. Obraz z maszyny może zwięść nasze zmysły i zdrowy rozsądek.

Zmysły widzów pragnie zwodzić także tytułowy iluzjonista z filmu Sylvana Chometa. Starszy, wysoki i chudy jegomość w za krótkich spodniach wyciąga królika z kapelusza i kwiaty z rękawa. Jego sztuki okazują się już jednak nie bawić publiczności miejskich teatrów. Film *Iluzjonista* i szkic o nim jest tym, który — paradoksalnie — najmniej pasuje do zbioru szkiców Budzik. Animowana opowieść Chometa w żaden bowiem sposób nie nawiązuje swoją treścią do sztuki filmowej. Profesja Tatischeffa wędrującego z miasta do miasta z niewielką walizką i klatką z białym królikiem nie zostaje wyparta z pejzażu miejskiego przez kinematograf. Eleganckie sztuczki starszego pana przegrywają tu z nieskoordynowanymi ruchami lidera zespołu bigbitowego. Iluzjonista nie korzysta też z żadnych zabawek optycznych — jego sztuczki opierają się na zręczności ruchów i umiejętności odwrócenia uwagi widzów. Mimo tego nikłego dopasowania do pozostałych tekstów szkic „*Magicy nie istnieją*”(?) jest wart zapoznania się z nim. Budzik skupia się bowiem nie tylko na postaci prestidigitatora, ale także na chyba już ostatniej fance Tatischeffa, czy raczej — ostatniej osobie, która wierzy w jego magię. Młoda dziewczyna, traktująca iluzjonistę jak ojca, podąża za nim z małej szkockiej wioski do Edynburga. Tam, oszołomiona wystawami sklepowymi, przechodzi przemianę z wiejskiej dziewczyny w miejską kobietę, zgrabnie poruszającą się między witrynami w delikatnych białych czółenkach. Właśnie interpretacja przemiany Alice jest w tym tekście najciekawsza. Autorka podkreśla wpływ przechadzek po mieście, przeglądania się w szybach wystawowych i nabywania nowych przedmiotów na ewolucję tej postaci, która — to warto podkreślić — nie traci w mieście swojej naiwności i raczej będzie wierzyła w magię, nie w wiadomość zostawioną jej na odchodnym przez Tatischeffa: „*Magicy nie istnieją*”.

A może jednak istnieją? Kolejny szkic, *Georges Méliès i fantazmatyczność kina*. „*Hugo i jego wynalazek*” Martina Scorsesego i „*Mechanizm serca*” Mathiasa Malzieu, jest nie tylko analizą dwóch filmów, lecz także historycznym szkicem o francuskim twórcy pierwszych filmów fantastycznych. Okazuje się, że Georges Méliès pojawia się jako jeden z ważniejszych bohaterów zarówno w filmie Scorsesego, jak i Malzieu. Mimo kilku różnic w przedstawieniu tej postaci — w obu dziełach z Mélièsa uczyniono wynalazcę, a także iluzjonistę (*Mechanizm serca*) i niemal magika, utrwalającego na taśmie filmowej nie obraz rzeczywistości, lecz sny. Budzik podkreśla tutaj fantazmatyczny charakter kina, który wyłania się zwłaszcza z filmu *Hugo i jego wynalazek*. Tytułowy bohater filmu, mały chłopiec, traktuje kino jako „przestrzeń działania magii” (s. 109), mimo iż doskonale zna kulisy powstawania produkcji „Papy Georges’a”. W tym szkicu Budzik bardzo dobrze zestawia Mélièsa jako postać historyczną z tymi wykreowanymi przez twórców *Hugo...* i *Mechanizmu...*, pokazu-

jąc, jak jego osoba łączy się z prestidigitatorami, iluzjonistami, wędrownymi magikami.

Okazuje się, że Georges Méliès patronuje także autorce ostatnich interpretowanych przez Budzik filmów — Jennifer Kent. W szkicu *Filmowe triki i moc wyobraźni* badaczka pisze o filmach *Babadook* i *Monster*, przy czym wyrażnie skupia się na tym pierwszym, z drugiego czyniąc kontekst interpretacyjny. To nie jedyny zresztą kontekst, który przywołuje autorka. Budzik interpretuje *Babadooka* przez pryzmat filmów Mélièsa, z których Kent czerpała inspirację, jeśli chodzi o triki, montaż oraz eksperymenty z animacją. Najbardziej interesującym materiałem pozwalającym spojrzeć na film o złośliwym duchu, bogeymanie, z innej perspektywy jest jednak książka typu *pop-up* *Mister Babadook* zaprojektowana przez Alexandra Juhasza. W jednym filmie spotykają się zatem — poprzedni film Kent, idee i produkcje Mélièsa oraz książka-rozkładanka. Ta złożona i bardzo „gęsta” interpretacja *Babadooka* zasługiwałaby w zasadzie na oddzielną obszerną recenzję. Wywód autorka kończy słowami „współczesny widz wciąż fascynuje się tym, w co nie wierzy, ale co niepokojąco objawia mu się na kinowym ekranie” (s. 151). Można tę fascynację widza uznać za wspólny mianownik wszystkich omówionych filmów.

Po ostatnim szkicu następuje *Zakończenie*, w którym Budzik krótko interpretuje książkowy cykl o *Ziemiomorzu* autorstwa Ursuli Le Guin, odnosząc konkretne jego treści do analizowanych filmów. Publikację wieńczy *Appendix*, w którym przedstawione zostają propozycje wykorzystania kolejnych filmów na lekcjach. Po jego lekturze można odczuć lekki niedosyt, choć autorka wyraźnie podkreśla, że celowo nie zamieszcza gotowych scenariuszy zajęć dla konkretnej grupy wiekowej. Budzik przedstawia po kilka pomysłów związanych z wykorzystaniem danego materiału na lekcji, pomysłów, które mają stać się inspiracją dla nauczycieli. Należy podkreślić, że propozycje metodyczne są ściśle związane z interpretacjami filmów przedstawionymi w zasadniczej części książki. Autorka wielokrotnie odsyła także do gotowych scenariuszy lekcji filmowych, dostępnych *online*, które opracowywała na potrzeby spotkań z młodzieżą w różnym wieku. Głos Justyny Budzik jest zatem głosem praktyka edukacji filmowej i medialnej, a jako taki — jest szczególnie cenny dla nauczycieli. Autorka pokazuje, że film na zajęciach w szkole może pojawiać się nie tylko w kontekście omawianej lektury, ale także jako dzieło samo w sobie, nadto dzieło, które może opowiadać samo o sobie — o swojej historii, wspomnianej „magii”, a także tłumaczyć współczesnym widzom, na czym polegała fascynacja publiczności pierwszymi ruchomymi obrazami.

Na uwagę zasługują także język wywodu oraz piękna szata graficzna książki. Justyna Budzik swoje myśli wyraża w sposób jasny, klarowny, staranny. Analizy i interpretacje, choć opatrzone wieloma przypisami oraz dobrze umocowane w teorii, są napisane w sposób przystępny; nie jest to publikacja skiero-

wana wyłącznie do osoby zawodowo czytającej teksty naukowe. Sięgnąć po nią mogą także studenci (niekoniecznie wyłącznie kierunków humanistycznych), a przede wszystkim nauczyciele zainteresowani edukacją filmową i medialną. Książka Budzik może stać się dla nich pomocą w projektowaniu zajęć przygotowujących do uważnego i krytycznego odbioru filmów.

Karolina Jędrych