Filmowe cuda i sztuczki magiczne

Szkice z archeologii kina

PRACE
NAUKOWE

UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO
W KATOWICACH

NR 3284

Justyna Hanna Budzik

Filmowe cuda i sztuczki magiczne

Szkice z archeologii kina

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2015

Redaktor serii: Studia o Kulturze
Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska

Recenzent
Maryla Hopfinger-Amsterdamska

Spis treści

Wstęp 7

Rozdział I
O postawie magicznej wobec mediów 13

Rozdział II
„Stare"(?) media w służbie iluzji. *Królewna Śnieżka* Tarsema Singha 29

Rozdział III
Projekcja widmowych obrazów: magia czy sztuka iluzji? *Oz Wielki i Potężny* Sama Raimiego 51

Rozdział IV
„Magicy nie istnieją"(?) *Iluzjonista* Sylvaina Chometa 77

Rozdział V
Georges Méliès i fantazmatyczność kina. *Hugo i jego wynalazek* Martina Scorsese i *Mechanizm serca* Mathiasa Malzieu 101

Rozdział VI
Filmowe triki i moc wyobraźni. *Babadook* i *Monster* Jennifer Kent 135

Zakończenie. Spotkanie z Arcymagiem Ziemiomorza 153

Appendix. Propozycje dydaktyczne 161
1. *Królewna Śnieżka* 161
2. *Oz Wielki i Potężny* 166
3. *Iluzjonista* 171

4. *Hugo i jego wynalazek* oraz *Mechanizm serca* 175
5. *Babadook* i/lub *Monster* 178

Filmografia 181

Bibliografia 183

Nota bibliograficzna 195

Résumé 197
Summary 199
Zusammenfassung 201

Wstęp

> Ale każda epoka kina miała swoje cuda, a wśród nich były takie, które pozwalały nie tylko aranżować życie filmowych bohaterów wedle ich miary, ale nadto jeszcze wypowiedzieć się w sposób istotny na temat jego istoty.
>
> Andrzej Gwóźdź[1]

Dzieje myśli i technicznych eksperymentów, które doprowadziły do wynalezienia kinematografu, a współcześnie patronują rozwojowi coraz nowszych technologii rejestracji, postprodukcji i projekcji obrazu, sytuują się jednocześnie tak w dziedzinie nauki, jak i cudowności. Tyczy się to również wielu urządzeń optycznych i dźwiękowych, których nie uważa się za poprzedniki kinematografu – bo przecież wynalazek ten był spełnieniem tylko niektórych możliwości tkwiących we wcześniejszych maszyneriach do produkcji złudzeń i marzeń z nimi związanych. Przenika się w nich kilka dążeń decydujących o kierunku prac nad wynalazkami: próby schwytania cienia jako śladu obecności rzeczy; chęć stworzenia doskonałego lustra, które odbijałoby świat, ukazując mu jego sobowtóra; pragnienie wykreowania iluzji ruchu i trójwymiarowości. Dla kina istotne będą też wszelkie badania nad zjawiskiem projekcji, obserwowanym i wyjaśnianym w sposób fizyczny, symboliczny, filozoficzny. Nauka i cudowność splatają się z sobą w historii mediów widzenia i słyszenia od samych jej początków[2].

Tak dzieje się także w ponadstuletniej historii kina, które bardzo szybko zaanektowało dla siebie zarówno przestrzeń jarmarku, jak i wystawy

---

[1] A. Gwóźdź: *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego.* Wrocław 2011, s. 15.

[2] Por. M. Hopfinger: *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku.* Warszawa 1997, s. 142.

światowej, a zatem funkcjonowało równolegle w obiegu spektakularnej rozrywki oraz narracji technicznego postępu. W przytoczonym motcie Andrzej Gwóźdź zauważa, że historia filmu to historia jego cudów – a cuda te pojawiają się zarówno w tkance formalnej i fabularnej, jak i na poziomie autorefleksji, obecnej w tak wielu dziełach. Do słów badacza dodam własne spostrzeżenie: są filmy, które wykorzystują cuda z przeszłych epok, i to nie tylko cuda właściwe kinu, ale światowi mediów w ogóle, a w szczególności – mediów optycznego złudzenia, zachwycających (nie)możliwością uruchomienia nieruchomego obrazu czy spełnieniem perfekcyjnego odbicia. W tych realizacjach owe cuda służą również nie tylko kreacji magicznego lub fantastycznego świata przedstawionego, są także elementem autotematycznego dyskursu o mediach: o tym, jak media konstruują obrazy, oraz o tym, jak widzowie je postrzegają. Jeśli wytrwale podążać tym tropem i zagłębiać się w filmową autorefleksję, to wyłania się spod niej obraz mediów jako wehikułów poznania świata. Jest to poznanie szczególnego rodzaju: na wpół intuicyjne, uruchamiające myślenie magiczne, a na wpół racjonalne, czerpiące z osiągnięć nauki.

W zamieszczonych w książce szkicach analityczno-interpretacyjnych podejmuję wyzwanie odkrycia i wyjaśnienia „cudów", za które uważam ślady „starych" mediów w najnowszych filmach. Przyjmując postawę magiczną wobec mediów, którą postulował Siegfried Zielinski, staram się wyjaśnić, jaką funkcję pełnią odwołania do dawnych medialnych dyspozytywów zarówno na poziomie filmowych historii, jak i na poziomie metatekstualnej narracji o roli mediów w poznaniu świata. Złudzeniowy charakter kinowych obrazów odgrywa tu niezwykle istotną rolę. Badaczka audiowizualności Maryla Hopfinger przypomina, że „iluzyjność przekazów audiowizualnych stała się źródłem tez o stale rosnącej atrakcyjności tej sztucznej rzeczywistości wobec realności naturalnej"[3]. W moich studiach staram się przyjrzeć różnego rodzaju iluzyjności – od tej imitującej świat realny i stare wynalazki, po tę kreującą zupełnie nowe uniwersa. Traktuję tę właściwość jako jedną z kluczowych dla teorii i autoopisu filmu, który wedle Hopfinger – z czym się zgadzam – jest szczególnym

[3] Ibidem, s. 134.

„źródłem naszej wiedzy i samowiedzy”[4]. Wybrane przeze mnie dzieła są zarówno świadectwem autotematycznej refleksji filmowców, jak i źródłem wiedzy o magicznym poznaniu świata poprzez media.

W pierwszym rozdziale tłumaczę i rozwijam koncepcję postawy magicznej, która wedle Zielinskiego jest nieodzowna dla an-archeologicznego (wariantologicznego) badania mediów. Argumentuję także, dlaczego sformułowana przez Zielinskiego metoda archeologiczna wydaje mi się najbardziej adekwatna do prowadzonego wywodu. Ponadto wskazuję na możliwości połączenia postawy archeologicznej z założeniami badawczymi Nowej Historii Filmu – przy czym skupiam się przede wszystkim na ustaleniach Toma Gunninga, jednego z najważniejszych przedstawicieli tego nurtu badawczego.

W kolejnych pięciu rozdziałach przedstawiam propozycje analiz i interpretacji filmów, w których obecne są odwołania do historycznych już mediów produkcji iluzorycznych obrazów ruchu i/lub projekcji. Jako pierwszy przywołuję prolog popkulturowej adaptacji baśni o Królewnie Śnieżce w reżyserii Tarsema Singha (2012). Pojawiają się w nim urządzenia optyczne służące wywołaniu złudzenia animacji nieruchomych obrazów (zoetrop, praksinoskop, fenakistiskop), a kontekst ich użycia skłania do namysłu nad charakterem zdolności magicznych, nieodzownych w przypadku baśniowej postaci Złej Królowej.

Kolejny rozdział (trzeci) dotyczy filmu Sama Raimiego *Oz Wielki i Potężny* (2013) oraz spektaklu fantasmagorii. Przyglądam się w nim bohaterowi iluzjoniście, poszukując jego podobieństw do baśniowego czarodzieja. Centralnym zagadnieniem tego rozdziału jest estetyka i filozofia fantasmagorii – osiemnastowiecznego spektaklu widmowych obrazów, opartego na projekcji z użyciem latarni magicznej, który poprzez swoje odwołania do myślenia magicznego przeciwstawiał się oświeceniowemu racjonalizmowi.

W kolejnym szkicu – o *Iluzjoniście* Sylvaina Chometa – kontynuuję refleksję nad kulturową funkcją pokazu fantasmagorii, analizując jej nowocześniejszą postać w epoce fetyszyzacji towarów i społeczeństwa spektaklu. Zastanawiam się również nad społeczną i historyczną rolą iluzjonisty

[4] Ibidem, s. 141.

prestidigitatora, którego losy przedstawia francuski reżyser w nadzwyczaj ciekawej animacji, mieszając konwencje realizmu, baśni i groteski.

W rozdziale piątym proponuję porównawczą analizę i interpretację filmów: *Hugo i jego wynalazek* w reżyserii Martina Scorsese, *Jack et la mécanique du cœur* („Jack i mechanizm serca") Mathiasa Malzieu i Stéphane'a Berli oraz książki *Mechanizm serca* Malzieu. Skupiam się na motywach, które są wspólne porównywanym dziełom, między innymi na mitologizacji postaci Georges'a Méliès oraz roli filmów trikowych w rozwoju kina i jego teorii. Przypatrując się relacjom, jakie panują między bohaterami filmów i książek, odnoszę je do kulturowej funkcji figur sobowtóra oraz automatu. Obserwacje prowadzą mnie do rewizji fantazmatycznej teorii kina Marii Janion w odniesieniu do analizowanych filmów, które można opatrzyć mianem „archeologicznych" w znaczeniu wykorzystania technologii oraz praktyk odbiorczych, a także strategii estetycznych i filozoficznych właściwych „starym" mediom.

Ostatni rozdział poświęcony jest filmom *Monster* („Potwór") oraz *Babadook* reżyserki Jennifer Kent, które uznawane są za kino niezależne. W odniesieniu do nich powraca kategoria niesamowitości i jej zastosowanie w teorii kina oraz zagadnienie technicznych cytatów, czyli wykorzystania starszych technologii animacji obrazów (animacja poklatkowa zamiast animacji komputerowej). Po raz kolejny rozważam również teorię obrazów trikowych Méliès oraz jej związki z fantazmatycznym wymiarem kina, zauważalnym na poziomie antropologicznym i filozoficznym.

Choć każdy ze szkiców stanowi odrębną całość, wielokrotnie powracam w nich do myśli Zielinskiego, Edgara Morina, Méliès, Janion, Pierre'a Péju. W *Zakończeniu* próbuję zatem podsumować powtarzające się w poszczególnych interpretacjach wątki, wpisując namysł nad wybranymi filmami i tekstami w ramy refleksji nad fantastycznością i współczesną potrzebą baśni. Końcowy szkic nosi podtytuł *Spotkanie z Arcymagiem Ziemiomorza*, ponieważ w uniwersum wykreowanym przez Ursulę Le Guin odnajduję model postawy magicznej i magicznego postrzegania świata, tak wartościowy również dla teorii kina rozumianego – na podobieństwo fantastyczności – jako strategia poznawania świata i zadawania pytań o to, co niejasne, ukryte, intuicyjne i niesamowite.

Książkę uzupełnia *Appendix…*, w którym zamieszczam propozycje dydaktyczne do zrealizowania na zajęciach edukacyjnych związanych z omawianymi filmami i tekstami. Zdecydowałam się na zamieszczenie dydaktycznego dodatku, ponieważ niemal wszystkie interpretacje (poza szkicem o *Babadooku* i *Monster*) są owocem pracy nad materiałami edukacyjnymi dla młodych widzów (uczniowie szkół podstawowych i gimnazjów) i nauczycieli. To podczas układania prelekcji i scenariuszy lekcji dostrzegłam w omawianych filmach znaki postawy magicznej wobec mediów, a przygotowując materiały edukacyjne, starałam się, aby projektowane zajęcia stały się punktem wyjścia do dyskusji nad magią kina. Niektóre z pomysłów udało mi się samodzielnie zrealizować w grupach uczniów i studentów – wybranymi obserwacjami i spostrzeżeniami z zajęć dzielę się w *Appendiksie*. Chciałam, aby ten szczególny dodatek do zbioru szkiców trafił do możliwie szerokiego grona odbiorców, dlatego też nie ma on formy spójnych scenariuszy lekcji dla określonego poziomu edukacyjnego (podaję natomiast odnośniki do publikacji takich scenariuszy), lecz jest zbiorem sugestii dydaktycznych, które każdy edukator będzie mógł – mam nadzieję – dostosować do własnego projektu.

Ponieważ geneza przedstawionych w książce analiz i interpretacji łączy się z konkretnymi inicjatywami edukacyjnymi, pragnę najserdeczniej podziękować za arcyciekawe wyzwania i otwartość na moje propozycje: Paniom Urszuli Biel i Agnieszce Prażuch z kina Amok w Gliwicach oraz zespołowi Centralnego Gabinetu Edukacji Filmowej w Pałacu Młodzieży im. Juliana Tuwima w Łodzi – Paniom Ewie Kanownik i Annie Kołodziejczak oraz Panu Maciejowi Dowgielowi. Dziękuję również moim słuchaczom i uczestnikom warsztatów, uczniom i studentom – za chęć wspólnego podążania tropem cudowności kina.

Osobne podziękowania kieruję do Profesora Andrzeja Gwoździa, kierownika Zakładu Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach Uniwersytetu Śląskiego, za inspiracje badawcze oraz wsparcie dla moich działań w dziedzinie edukacji filmowej. Za cenne uwagi i sugestie poprawek dziękuję także Recenzentce książki Pani Profesor Maryli Hopfinger-Amsterdamskiej.

Nota bibliograficzna

Rozdział II jest rozszerzeniem i uzupełnieniem artykułu *Młody widz jako archeolog mediów: stare i nowe media w filmowej wersji baśni o Śnieżce Tarsema Singha.* W: *Wyzwoleni i zagubieni w sieci. Sztuka i wychowanie w kulturze konwergencji*. Red. M. Zalewska-Pawlak, P. Soszyński. Łódź [w druku]. Fragmenty wskazanego tekstu wykorzystuję również w rozdziale I oraz w *Appendiksie*.

W rozdziale V wykorzystuję (po zmianach) fragmenty artykułu: *Źródło (nowej) historii kina: refleksje dydaktyczne na temat filmu „Hugo i jego wynalazek" Martina Scorsese*. W: *Cyfra a oryginał. Nowe źródło historii*. Red. J. Jabłońska, M. Supruniuk. Warszawa 2014, s. 58–71.

Justyna Hanna Budzik

Les miracles et les illusions magiques dans les films
Essais sur l'archéologie du cinéma

Résumé

Le livre est né de la fusion d'une réflexion théorique sur l'archéologie des médias et d'une pratique dans le domaine de l'éducation cinématographique. L'auteur entreprend l'analyse et l'interprétation de films choisis et de textes dans le contexte des recherches sur de nouvelles possibilités de décrire les relations entre le cinéma et les « vieux » médias dont les traces on peut trouver, entre autres, dans l'univers représenté des films modernes ainsi que dans les choix techniques et formels faits par les cinéastes. « Les miracles » figurant dans le titre sont une référence aux revendications de Siegfried Zielinski, l'un des plus importants archéologues médiatiques qui exhorte à adopter une attitude magique envers les médias. On a décrit cette attitude ainsi que la méthode archéologique dans le premier chapitre. Dans le même chapitre, on a présenté le contexte des recherches historico-théoriques qui portent l'empreinte de la nouvelle histoire du cinématographe dans la perspective de Tom Gunning.

Les cinq chapitres suivants sont des essais analytiques et interprétatifs concernant les films et les textes de la culture populaire – que l'on y valorise positivement – et qui est une sphère fort importante pour l'éducation. L'opinion sur les films du point de vue de la critique cinématographique et artistique y est secondaire parce qu'au centre de l'attention de l'auteur se sont retrouvées aussi bien des productions commerciales qu'indépendantes.

Le deuxième chapitre est consacré à une analyse minutieuse du prologue du film de Tarsem Singh *Blanche-Neige* (2012), compte tenu des jouets optiques qui y apparaissent (zootrope, praxinoscope). La fonction des références à l'histoire des médias est interprétée dans le contexte du merveilleux et par rapport à différentes stratégies relatives au contact du spectateur/observateur avec les spactacles optiques.

Dans le troisième chapitre, le film *Le Monde fantastique d'Oz* (2013) de Sam Raimi est analysé dans le contexte de l'histoire des spectacles fantasmagoriques. La dynamique du rationalisme des Lumières et celle relative à la foi romantique en phénomènes surnaturels est confrontée avec l'opposition entre un magicien typique du merveilleux et un illusionniste se servant de la science et de la technologie.

L'illusionniste est aussi l'objet d'analyse dans le chapitre suivant (le quatrième) qui est consacré au film *L'Illusionniste* de Sylvain Chomet. En s'appuyant sur la théorie de la société du spectacle ainsi que sur celle liée à la fétichisation des marchandises dans les grands magasins qui – dans le monde contemporain – font fonction de fantasmagorie, on analyse les péripéties du prestidigitateur qui à l'ère du rock et des jouets mécaniques perd petit à petit son public.

Dans le cinquième chapitre, on a présenté les réflexions sur *Hugo Cabret* de Martin Scorsese et sur *Jack et la mécanique du cœur* de Stéphane Berla et de Mathias Malzieu tout en se référant au roman de Malzieu intitulé *La Mécanique du cœur*. L'objectif principal de l'interprétation est de comparer le personnage de Georges Méliès, qui est présent dans tous les textes. La théorie des films à trucages, les stratégies d'attraction dans le cinéma ainsi que les motifs du double et de l'automate présents dans les films constituent les pistes majeures dans les réflexions sur les films et le roman mentionnés ci-dessus. L'analyse du cinéma dans une optique insolite et fantastique élargit le contexte de nos études.

Le dernier chapitre (le sixième) concerne deux films de la réalisatrice australienne Jennifer Kent : *Monster* et *Mister Babadook*, qualifiés de productions indépendantes. L'auteur continue à analyser l'aspect fantastique du cinéma en se concentrant tout particulièrement sur les éléments autothématiques des films et en commentant les solutions techniques à l'appui de la théorie méliésienne des images truquées.

Les essais présentés dans les six chapitres constituent des ensembles interprétatifs séparés et fermés, néanmoins la construction du livre résulte de leurs rapports mutuels. Ce sont bien les motifs fictifs récurrents ainsi que les contextes théoriques qui justifient l'ordre des chapitres. Les thèmes abordés à plusieurs reprises – le caractère fantastique du cinéma, la théorie du cinéma d'attraction ainsi que l'interpénétration des jouets optiques et du dispositif cinématographique – sont analysés dans chacun des chapitres de différents points de vue. L'auteur ne se décide pas à proposer des conclusions et des résumés univoques, mais elle ouvre la voie à d'autres interprétations possibles.

La deuxième partie du livre constitue l'annexe didactique contenant les propositions des sujets et des formes d'exercices que l'on peut utiliser dans des situations éducatives. Les idées y présentées résultent de l'experience de l'auteur liée à sa participation active aux conférences, à la préparation des programmes des leçons de cinéma et à l'organisation des ateliers pour les étudiants ainsi que pour les élèves à différentes étapes de leur scolarité. *L'annexe…*, présentée sous forme de notes et d'indications libres, s'adresse à un grand nombre d'enseignants et de professeurs qui voudraient chercher l'inspiration pour créer leurs propres programmes des cours.

Justyna Hanna Budzik

Film Marvels and Magic Tricks
Sketches from the Archaeology of Cinema

Summary

The book was created by combining a theoretical deliberation on archaeology of media with the practice in the area of film education. The author analyzes and interprets selected movies and texts in the context of research on the new possibilities of describing the relation between cinema and "old" media, the traces of which can be found, among others, in the presented world of contemporary films, and in technical and formal choices of their creators. The eponymous "miracles" are a reference to the postulates of Siegfried Zielinski, one of the most important media archaeologists, who calls for assuming a magical attitude towards the media. Such an attitude, along with the archaeological method, has been characterized in the first chapter. This chapter also sheds light on the context of historical and theoretical research from the New Cinema History in the perspective of Tom Gunning.

Subsequent five chapters are analytical and interpretative sketches, examining films and texts from the (positively valorized herein) popular culture as a sphere that is extremely important for education. The evaluation from the point of view of film and art criticism is secondary here; both commercial and independent productions are in the author's center of attention.

The second chapter is devoted to a detailed analysis of the prologue to Tarsem Singh's film *Mirror Mirror* (2012), taking into account the optical devices (Zoetrope, Praxinoscope) included therein. The function of references to the history of media is interpreted in the context of a fable convention and in relation to a variety of strategies of relation of the viewer/observer with optic spectacles.

In the third chapter, the film *Oz the Great and Powerful* (2013) by Sam Raimi is considered in relation to the history of phantasmagoric showcases. The dynamics of the enlightened rationalism and romantic faith in the supernatural is confronted with the opposition between the archetypal fairy tale wizard and the figure of an illusionist, who uses science and technology.

An illusionist is also the protagonist of the fourth chapter, devoted to the movie *Illusionist* by Sylvain Chomet. The story of a prestidigitator, who slowly loses his audience in the times of rock and mechanical devices, are analyzed in reference to

spectacle society theories and the fetishization of wares in shopping malls, which take over the phantasmagorical function in the modern world.

The fifth chapter includes deliberations on films such as *Hugo* by Martin Scorsese and *Jack and the Cuckoo-Clock Heart* by Stéphane Berla and Mathias Malzieu, with references to Malzieu's book *The Boy with the Cuckoo-Clock Heart*. The main interpretative threads are set by comparing the characters of Georges Méliès, which appear in all the texts. In deliberations on films and the book, the most important tropes are trick cinema theory, cinema attraction strategies, and doppelganger and automaton motifs present in the films. A wider context for reflections is framing cinema within extraordinariness and phantasm categories.

The final (sixth) chapter covers two films by the Australian director Jennifer Kent – *Monster* and *Babadook* – both considered independent productions. The author follows the path of phantasmality of cinema, chiefly analyzing the auto-thematic layer of films and commenting on technical solutions in relation to Méliès' theory of trick cinema.

The sketches presented within these six chapters are separate, closed interpretative entities; however, the book's design stems from their mutual relations. Recurring narrative motifs and theoretical contexts justify the order of the chapters, and frequently analyzed subjects – such as phantasmagoric and phantasmal qualities of cinema, attraction cinema, and the permeating of optical toys and the film apparatus – are analyzed from slightly different perspectives in each of these chapters. The author does not decide on unequivocal conclusions and summaries, but rather sets out further interpretative paths.

The second part of the book consists of an didactic appendix, which includes suggestions for class subjects and exercise templates for educational purposes. The ideas presented are a result of the author's experience in the field of lectures, preparing film class scripts, and conducting workshops with students of various levels. The form of loose notes and tips is dictated by the desire to aim the *Appendix*… at all teachers and lecturers, who would like to seek inspiration for their own class scripts.

Justyna Hanna Budzik

Filmwunder und magische Filmkunststücke
Skizzen über die Archäologie des Kinos

Zusammenfassung

Das Buch ist die Folge der theoretischen Reflexion über die Archäologie der Medien und der praktischen Filmerziehung. Die Verfasserin bemüht sich, ausgewählte Filme und Texte im Zusammenhang mit den Forschungen über neue Möglichkeiten, die Relationen zwischen dem Film und „alten Medien", deren Spuren u.a. in der dargestellten Welt der heutigen Filme und technischen u. formalen Entscheidungen deren Urheber zu finden sind, zu schildern, zu analysieren und zu interpretieren. Die in dem Titel erscheinende „Wunderdinge" beziehen sich auf die von Siegfried Zielinski, einem der wichtigsten medialen Archäologen erhobenen Forderungen, eine magische Einstellung zu Medien einzunehmen. Diese Einstellung samt der archäologischen Methode wurden im ersten Kapitel dargestellt. Hier findet man auch den Bezug auf die im Rahmen der Neuen Kinogeschichte von Tom Gunning durchgeführten geschichtstheoretischen Forschungen.

Fünf weitere Kapitel sind analytisch-interpretatorische Skizzen über Filme und Texte aus dem Bereich der hier positiv bewerteten Popkultur, als einer für die Bildung sehr wichtigen Sphäre. Die Beurteilung der Filme von Film- und Kunstkritikern ist dabei ein zweitrangiges Problem. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit von der Verfasserin sind sowohl kommerzielle Filme als auch Independent-Filme.

Das zweite Kapitel ist eine ausführliche Analyse des Prologs zum Film *Schneewittchen* (2012) von Tarsem Singh, unter besonderer Berücksichtigung der darin auftretenden optischen Spielzeuge (Zoetrop, Praxinoskop). Die Verfasserin interpretiert die im Film enthaltenen Anknüpfungen an die Geschichte der Medien, indem sie sie auf Märchenkonvention und auf verschiedene von den Zuschauern bei Berührung mit optischen Spektakeln angewandten Strategien, bezieht.

Im dritten Kapitel wird Sam Raimies Film *Die phantastische Welt von Oz* (2013) in Bezug auf die Geschichte der Darstellung von Trugbildern vor Publikum untersucht. Die Dynamik des Rationalismus der Aufklärungszeit und des romantischen Glaubens an übernatürliche Phänomene wurde mit der Opposition zwischen dem Zauberer und dem die Wissenschaft und die Technologie benutzenden Illusionisten konfrontiert.

Ein Illusionist ist auch der Held des vierten Kapitels, das dem Film *Illusionist* von Sylvain Chomet gewidmet ist. Die Geschichte des sein Publikum in der Epoche der Rockmusik und der mechanischen Unterhaltung allmählich verlierenden Zauberkünstlers wird in Bezug auf die Theorie der Gesellschaft der Spektakel und Fetischisierung der Waren in den, die Rolle der Phantasmagorie in heutiger Welt spielenden Handelszentren untersucht.

Im fünften Kapitel werden folgende Filme besprochen: *Hugo und seine Erfindung* von Martin Scorsese und *Jack und Herzmechanismus* von Stéphane Berla und Mathias Malzieu mit der Anknüpfung an Malzieus Buch *Herzmechanismus*. Die Verfasserin gründet ihre Interpretation darauf, die in allen Texten erscheinende Figur des Georges Méliès zu vergleichen. Die wichtigsten Spuren ihrer Überlegungen zu den Filmen und zum Buch sind: die Theorie des Trick-Kinos, die Attraktionsstrategien von der Filmkunst und die in den Filmen vorhandenen Motive eines Doppelgängers und eines Automaten. Die Filmkunst wird von ihr auch hinsichtlich der Unheimlichkeit und des Phantasmas aufgefasst.

Das letzte (sechste) Kapitel betrifft zwei Filme der australischen Regisseurin Jennifer Kent: *Monster* und *Badadook*, die zu Independent-Filmen zählen. Die Verfasserin folgt dem Spur der „Unwirklichkeit" der Filmkunst und bemüht sich, vor allem die autothematische Ebene der Filme zu untersuchen und praktische Ausnutzung der von Méliès entwickelten Theorie der Trickbilder zu kommentieren.

Die hier in sechs Kapiteln präsentierten Studien bilden ein separates, geschlossenes Ganzes, doch die Struktur des Buches entspricht deren gegenseitigen Verbindungen. Die sich wiederholenden Spielmotive und theoretische Kontexte waren für die Folge der Kapitel entscheidend, und solche Themen wie: Phantasmagorie und Phantasma der Filmkunst, Theorie des Attraktionskinos und gegenseitiges Durchdringen von optischen Spielzeugen und Filmdispositiv werden in jedem Kapitel ein bisschen anders behandelt. Die Verfasserin hat sich nicht entschieden, eindeutige Schlussfolgerungen zu ziehen, sie steckt eher eventuelle weitere Interpretationswege ab.

Der zweite Teil des Buches ist der didaktische Anhang, der mögliche Themen und Formen der Seminare beinhaltet. Die von der Verfasserin präsentierten Ideen sind Nachlese ihrer Arbeit: der von ihr gehaltenen Vorträge, der von ihr angefertigten Programme der Seminare über Film und der Workshops mit jüngeren und älteren Schülern und Studenten. *Der Anhang…* hat die Form von losen Notizen und Hinweisen, denn die Verfasserin beabsichtigte, möglichst weiteste Verbreitung von den nach Inspirationen zur Schaffung eigener Seminarprogramme suchenden Lehrern und Hochschullehrern zu erreichen.

Redakcja Agnieszka Plutecka
Projekt okładki Anna Krasnodębska-Okręglicka
Redakcja techniczna Małgorzata Pleśniar
Korekta Ligia Dziadas
Łamanie Edward Wilk

Copyright © 2015 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-404-2
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-405-9
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 12,75. Ark. wyd. 13,0.
Papier Alto 80 g, vol. 1.5 Cena 22 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o." Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław