

[odczytania]

Paweł Sitkiewicz: Gabinet doktora Gotarda. Schulz i niemiecki ekspresjonizm filmowy

Sanatorium pod Klepsydrą przypomina w warstwie fabularnej najszynniejszy film niemieckiego ekspresjonizmu – *Gabinet doktora Caligari* (1920) Roberta Wiengo. Podobieństwa nie kończą się na fabule. Obejmują także ekspresjonistyczny sposób kreacji świata przedstawionego, bohaterów, atmosferę tajemnicy oraz wiele znaczących szczegółów, które przywołam w dalszej części mojego eseju.

Czy to prawdopodobne, że Bruno Schulz widział film o demonicznym hipnotyzerze i jego medium, a następnie zainspirował się niezwykłą fabułą, pisząc opowiadanie o sanatorium doktora Gotarda? Oczywiście, że tak – powie realista. Przecież wielu poetów i pisarzy dwudziestolecia nawiązywało w swej twórczości do kina. Trudnej natomiast udowodnić taką tezę. Sceptyk odparłby, że analogia może być w najlepszym razie powierzchowna albo nawet przypadkowa, w najgorszym – wydumana.

Nie jestem jednak pierwszym, który pyta o pokrewieństwo między prozą Schulza a niemieckim ekspresjonizmem filmowym. Zwrócił na to uwagę Janusz Rudnicki w wykładzie *Fabryka waty cukrowej i kino „Urania”*, wygłoszonym w trakcie schulzowskiego festiwalu¹. Co ciekawe, Rudnicki dochodzi do – moim zdaniem – niezwykle celnych wniosków (przywołam je na koniec), podążając błędnym tropem. Znajduje na pozór żelazny dowód: plakat z Astą Nielsen w opowiadaniu *Noc lipcowa*, który przypisuje do ekspresjonistycznego filmu *Zatracona uliczka* Georga Wilhelma

Czy Schulz znał dr. Caligari?

1 J. Rudnicki, *Fabryka waty cukrowej i kino „Urania”*, wykład w trakcie Bruno Schulz. Festiwal 2015, Wrocław, 15 X 2015.

obalenie
Rudnickiego

Pabsta, wyświeczonego w drohobyckim iluzjonie Izydora Schulza. Ten argument łatwo niestety obalić. Po pierwsze, film pochodzi z 1925 roku, a tymczasem *Noc lipcowa* opisuje dziecięce doświadczenie wizyt w kinoteatrze brata, działającym przed I wojną światową. Po drugie, znane są różne plakaty do *Zatraconej uliczki*, ale żaden nie przypomina opisu Schulza. Po trzecie, na prowincji rzadko sprowadzono oryginalne plakaty od producenta, częściej wykonywał je lokalny plastyk, albo nawet drukarz, na podstawie materiałów od dystrybutora. Po czwarte, *Zatracona uliczka* ma niewiele wspólnego z niemieckim ekspresjonizmem – to pierwszy z serii głośnych filmów realistycznych lat dwudziestych, zaliczany do nurtu Nowej Rzeczywistości, który opowiadał o powojennej biedzie i beznadziei bez caligarycznej stylizacji.

Moim zdaniem Schulz miał na myśli jeden z głośnych melodramatów z Astą Nielsen, która w przededniu Wielkiej Wojny była najpopularniejszą aktorką w Europie. Dochodzenie trzeba więc przeprowadzić z większą starannością. Niestety, dalej jesteśmy zmuszeni opierać się na poszlakach. W żadnym z ocalałych listów Schulz ani słowem nie wspomina ani o *Gabinecie doktora Caligari*, ani o żadnym innym filmie.

Jedyny trop w korespondencji to spotkanie w 1938 roku z Siegfriedem Kracauerem, wybitnym pisarzem, eseistą i krytykiem filmowym, który w trakcie wojny zaczął pisać książkę pod wymownym tytułem *Od Caligario do Hitlera* (ukazała się w roku 1947). To właśnie w niej zawarł najsylniejszą interpretację niemieckiego ekspresjonizmu filmowego jako barometru nastrojów społecznych Niemiec uciekających od wolności w stronę tyranii. „Może najlepiej będzie, jeśli Pan zaraz do niego napisze z Paryża i poprosi go o *rendez-vous*”² – radziła Schulzowi Maria Chazen, podając adres i numer telefonu Kracauera. Skorzystał. Ocalała kartka pocztowa dowodzi, że umówili się na spotkanie, niewykluczone więc, że odbyli rozmowę o współczesnej kulturze, nie wyłączając filmu, który znajdował się wówczas na czele zainteresowań niemieckiego eseisty.

rendez-vous
w Paryżu

Wiemy, że Schulz mógł widzieć arcydzieło Wiedeńskiego, jeżeli nawet nie w Drohobyczu, to w pobliskim Lwowie. Obraz dystrybuowało Biuro Wynajmu Filmów Kinematograficznych „Gładyator”, które miało wyłączność na Małopolskę i Galicję. Z prasy wynika, że *Caligario*, z podtytułem *Szaleniec wśród szaleńców*, wyświetlały we Lwowie od 7 marca 1921 roku aż dwa kina: „Marysieńka” i „Kopernik” (na prowincji z reguły starano się nie dublować repertuaru). Skoro biuro dysponowało dwiema kopiami tytułu, istnieje duże prawdopodobieństwo, że film do-

2 B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował J. Ficowski, Gdańsk 2008, s. 297.

tarł do Drohobycza. *Gabinet doktora Caligari* wrócił na ekrany dwa lata później, ale prawdopodobnie tylko w Warszawie.

Bruno Schulz mógł również widzieć inne filmy niemieckie z tego okresu. Cieszyły się one w międzywojennej Polsce dużą popularnością, co pokazują liczby. W latach dwudziestych repertuar sprowadzany od zachodniego sąsiada stanowił – w szczytowym okresie – blisko 60 procent importu, zwłaszcza w dawnych zaborach pruskim i austriackim, gdzie wpływy kultury niemieckojęzycznej były silne mimo sprzeciwu cenzury³. Dla przykładu, w 1923 roku zakupiono 181 filmów niemieckich, w 1924 roku – 194, a trzy lata później – aż 217. Dzięki temu w Polsce pokazano całą klasykę niemieckiego ekspresjonizmu, między innymi: *Metropolis*, *Zmęczoną śmierć* i *Doktora Mabuse* Fritza Langa, *Raskolnikowa* Wienego, *Golema* Paula Wegenera, *Studenta z Pragi* Henrika Galeena, *Gabinet figur woskowych* Paula Leniego, a także filmy luźno związane z tym nurtem, takie jak *Portier z hotelu Atlantic* czy *Fantom* Friedricha Wilhelma Murnaua⁴. Wyświetlano również filmy zaliczane do Nowej Rzeczywistości, w tym *Zatraconą uliczkę* Pabsta.

60% importu

Biorąc pod uwagę statystykę, istnieje duże prawdopodobieństwo, że Schulz dobrze znał niemiecki film lat dwudziestych, zwłaszcza że lubił chodzić do kina. Według Jerzego Ficowskiego był wręcz kinomanem, który filmową pasją zaraził się jako dziecko w iluzjonie brata. Ficowski stawia kino „Urania” Izydora Schulza na tej samej szali co sklep Jakuba – jako cenne źródło literackich inspiracji, a nawet „mitologiczną pożywkę”⁵.

Już przed wojną dostrzegano pierwiastki filmowe w *Skleпах cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Jako pierwsza zwróciła na to uwagę Stefania Zahorska, pisząc, że filmowość opowiadań Schulza oznacza specyficzny model wyobraźni wizualnej: obrazy przez niego kreowane są namacalne, a jednocześnie płynne i zmysłowe⁶. To literatura dynamicznej metafory, która cały czas pulsuje i przechodzi transformacje. W podobnym tonie pisał Ignacy Fik, wychodząc z ogólnego założenia, że kino wpłynęło na konstrukcję czasu we współczesnej prozie. Nie ogranicza się już do czasu teraźniejszego i przeszłego. Eksploruje „wszelkie złudzenia, niedokładności spostrzeżeń, uboczne skojarzenia, pomyłki, anomalie zmysłowe, walcząc o ich równouprawnienie z rzeczywistością realną”⁷. Refleksje te podpowiedziała mu lektura *Sklepow cynamono-*

3 Dane przytaczam za artykułem W. Jewsiewickiego *Filmy niemieckie na ekranach polskich kin w okresie międzywojennym*, „Przegląd Zachodni” 1967, nr 5.

4 Podaję na podstawie przedwojennej prasy i reklam.

5 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 133–134.

6 S. Zahorska, *Co powieść zawdzięcza filmowi?*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 29, s. 3.

7 I. Fik, *Co za czasy!*, „Nasz Wyraz” 1938, nr 7/8, s. 1–2.

wych. Zdaniem Fika Schulz „naśladuje rzeczywistość kinową”, a także „realizuje wyobraźnię [...] ludzi nienormalnych”. Wielu krytyków już nie tak dosłownie przyrównywało twórczość drohobyckiego pisarza do fantasmagorii, latarni magicznej czy cieni rzucanych na ekran⁸. Jak zatem widać, filmowość prozy Schulza była odbierana jako z gruntu ekspresjonistyczna, nie wiązano jej ani z fotograficznym realizmem, ani z dynamicznym montażem obrazów.

Zresztą Schulz zawsze był postrzegany jako pisarz ekspresjonista, sięgający korzeniami tradycji E. T. A. Hoffmanna i Gustava Meyrinka. Odnoszę wrażenie, że przed wojną traktowano to jako zarzut, oznakę wtórności, zwłaszcza że ekspresjonizm w literaturze i teatrze przestał być modny i kojarzył się z młodopolską egzaltacją. „Grubo, przesadnie kładzie swoje farby, rozmazuje je, babrze się w nich, ukazując zupełną niezdolność do destylacji”⁹ – pisał Stefan Napierski o *Sanatorium pod Klepsydrą*, oskarżając Schulza o przesyt, „rozlazłość” i dekadentyzm, a nawet przerosł formy nad treścią. Krytyk, zamiast prawdziwego świata, dostrzegł wyłącznie „kukły, marionetki, fetysze, które prześlizgnęły się z gabinetu figur woskowych”, a także bogactwo kostiumu, co skojarzyło mu się z pannotikum Meyrinka, a więc – mówiąc wprost – z typem wrażliwości, który legł u podstaw niemieckiego ekspresjonizmu filmowego.

Związki Schulza z ekspresjonizmem jako kierunkiem w sztuce prawdopodobnie sięgają korzeniami okresu przed Wielką Wojną. Studiował wówczas w Wiedniu, który uchodził jeszcze za wylęgarnię nowinek artystycznych w sztuce europejskiej. Kierunek ten, będący w fazie rozkwitu, wywierał silny wpływ na klimat intelektualny epoki. „Generacyjnie – pisał Witold Nawrocki – mógłby więc Bruno Schulz przynależć do młodszej grupy ekspresjonistów, gdyby z jakimkolwiek ugrupowaniem artystycznym zechciał się kiedykolwiek związać; jednego wszakże wykluczyć nie można, że na ich działalność spoglądać musiał z zainteresowaniem [...]”¹⁰. Zdaniem Nowickiego wykład Jakuba o manekinach „brzmi jak cytata z ekspresjonistycznego manifestu”. Fascynacja ekspresjonizmem filmowym byłaby zatem naturalnym dopełnieniem młodzieńczych zainteresowań Schulza.

Mimo że *Gabinet doktora Caligari* wchodził na polskie ekrany latem 1920 roku z pompą, jako wydarzenie kulturalne sezonu i jeden z najgłośniejszych filmów dekady, nie cieszył się dużym powodzeniem wśród masowej widowni. „*Gabinet dr. Calligari* zszedł po kilku dniach z ekranu

korzenie przed
Wielką Wojną

8 Pisałem o tym szerzej w tekście *Fantasmagorie. Rozważania o filmowej wyobraźni Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 1, 2012.

9 S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1, s. 156–163.

10 W. Nawrocki, *Bruno Schulz i ekspresjonizm*, „Życie Literackie” 1976, nr 43, s. 7.



Kadr z filmu **Gabinet doktora Caligari**
Roberta Wienego, 1920
Bruno Schulz, **Józef z doktorem Gotardem**,
ok. 1933



Kadr z filmu **Raskolnikow** Roberta Wienego, 1923
Bruno Schulz, **Jadąca karetka w stylizacji rysunku
zgeometryzowanego**, przed 1930
Bruno Schulz, **Kobieta i dwóch mężczyzn
w zgeometryzowanej panoramie miasta**,
przed 1930

– pisał Adam Ważyk we wspomnieniach. – Zdążyłem go obejrzeć na ostatnim seansie. Na sali była zaledwie garstka widzów, pod kinem stały cudzoziemskie auta z korpusu dyplomatycznego”¹¹. Relacja Ważyka pokrywa się ze wzmiankami w prasie. Był to zły czas na wyświetlanie arcydzieł. 18 marca 1921 roku podpisano traktat pokojowy z bolszewicką Rosją. Dopiero co zakończyła się wojna, która postawiła na szali niepodległość odrodzonej Polski. W zrujnowanym, pogrążonym w kryzysie kraju ekscentryczny film nieznanego reżysera, bez gwiazd na afiszu, nie mógł wywołać emocji, na jakie zasługiwał. Publiczność nad mroczną głębię ekspresjonizmu najwyraźniej przedkładała repertuar lekki i eskapistyczny.

Gabinet doktora Caligari był jednak filmem, który wywarł trudny do zlekceważenia wpływ na polskich prozaików i poetów, co zauważył już w 1923 roku Leon Trystan¹². Istniał wręcz nieformalny klub pisarzy zafascynowanych *Gabinetem*. Należeli do niego między innymi Antoni Słonimski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Karol Irzykowski, Adam Ważyk, Tytus Czyżewski, Leon Trystan, Anatol Stern i szerzej – środowisko sympatyzujące z awangardą.

Słonimski w 1920 roku napisał entuzjastyczną recenzję, utrzymaną w poetyckim stylu, w której wychwalał film Wienego, dzieło szaleńca i geniusza, jako początek nowej dziedziny artystycznej, a jednocześnie ewenement – „trujący kwiat cieplarniany”, który wyrósł na gruncie ekspresjonizmu¹³. „Wszystko, co było snem, jest życiem. Senne, niepokojące koszmary, przerażająca logika zdarzeń nie mogących mieć miejsca, realność fantasmagorii bezwstydnie wyciągnięta na srebro ekranu, groza widziadeł nieznanomych, ale przeczutych, ohydne i omdlewająco piękne sny, wszystko to razem przesuwają się chorobliwym somnambulicznym korowodem zaczarowanym przez lunatyczny blask lampy kinematograficznej” – pisał na łamach „Kurier Polskiego”. Motyw zainfekowania kina caligaryczną wyobraźnią powróci w innych recenzjach z tej epoki, wyznaczając ramy interpretacyjne filmu.

W tym samym roku Słonimski napisał, a następnie umieścił w tomiku *Godzina poezji*, poemat *Negatyw*, w którym pojawia się wiele nawiązań do arcydzieła Wienego. Podmiot liryczny przyjmuje w pierw perspektywę Cezara pochylającego się z nożem, i morderczym zamiarem,

klub
wyznawców

kino
zainfekowane

11 A. Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 29.

12 L. Trystan, *Wznowienia: Gabinet Dr. Caligari*, „Film Polski” 1923, nr 1, s. 27. Współcześnie zwrócili na to również uwagę W. Otto (*Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2007, s. 78–79) oraz E. i M. Pytaszowie (*Poetycka podróż w świat kinematografu, czyli kino w poezji polskiej lat 1914–1925*, w: *Szkice z teorii filmu*, pod red. A. Helmana i T. Miczki, Katowice 1978).

13 A. Słonimski, „Kurier Polski” 1920, nr 101; cyt. za: idem, *Romans z X Muzą, Teksty filmowe z lat 1917–1976*, wybór, wstęp i oprac. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, Warszawa 2007, s. 51–52.

nad śpiącym ciałem Jenny, a chwilę później – Caligarię, który budzi swoje medium „śpiące w letargu”. W kulminacyjnym momencie poematu hipnotyzer daje rozkaz do zabicia:

W odbite, przekręcone dno czarnego łoża,
Gdzie czeka mnie bladość pościeli,
Uderz, wbij nóż!¹⁴

Negatyw to hołd złożony potędze obrazów filmowych, które zniewalają, wyzwalają sny i przeszywają świadomość niczym somnambulik Cezar – do głębi.

Wiersze zainspirowane filmem Wienego pisali również Ważyk i Czyżewski. Dla Irzykowskiego Caligari stał się wyrazem sojuszu filmu z malarstwem, a nawet punktem zwrotnym w historii korespondencji sztuk. „Sztuczne dekoracje Caligarię wkraczają już w dziedzinę filmu rysunkowego, tego dotychczas embrionu, z którego kiedyś rozwinie się wielki, w ł a ś c i w y f i l m p r z y s z ł o ś c i”¹⁵ – pisał w *Dziesiątej Muzie*. Z kolei Anatol Stern w recenzji opublikowanej na łamach „Skamandra” pisał, że *Caligari*, „rozpętawszy w kinie burzę psychologizmu, zmienił ekran na arenę najbardziej chorobliwej perwersji psychicznej”¹⁶. Po latach zaś dzielił się z czytelnikami „Wiadomości Literackich” przemianą duchową, jakiej doznał po obejrzeniu filmu Wienego. Choć minęło osiem lat od polskiej premiery, demoniczny doktor nie może opuścić głowy poety. Rozbudza tęsknotę do „obrazu ukazującego twórcze przewartościowanie świata rzeczy i psychik – realności”¹⁷. Stern, znudzony fotograficznym realizmem, czeka na powrót Caligarię, który przekroczył granicę dzielącą rzeczywistość od fantazji, a następnie zniknął. Nie czeka sam. Felieton napisał w liczbie mnogiej, jakby chciał przemówić w imieniu pokolenia.

Leon Trystan, krytyk, scenarzysta, aktor i reżyser, a prywatnie brat Adama Ważyka, ewidentnie też cierpiał na ekspresjonistyczną infekcję wyobraźni. Pisał o narodzinach nowego stylu w sztuce: c a l i g a r y - s t y c z n e g o, który odznacza się „perwersją linii” i „brakiem półtonów”, urąga „kanonom symetrii”, geometryzuje świat i zrywa z regułami przestrzeni euklidesowej¹⁸. Pozwala odrzucić prawa fizyki, zatrzeć granice między percepcją, snem i wyobrażeniem. Ten sposób percepcji urzekł z pewnością Stanisława Ignacego Witkiewicza, który – zdaniem Janusza

14 Idem, *Negatyw*; cyt. za: idem, *Romans z X Muzą*, s. 54–58.

15 K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924, s. 210.

16 A. Stern, *Kino*, „Skamander” 1922, z. 25/26, s. 527.

17 Idem, *Gdzie jesteś Caligari?*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 13 (221), s. 3.

18 L. Trystan, op. cit., s. 27. Zob. także: idem, *Fotogeniczność*, „Ekran i Scena” 1923, nr 10–11, s. 2.

Deglery – cenili *Gabinet* i inne filmy niemieckich ekspresjonistów¹⁹. Autor *Szewców* był zresztą postrzegany jako ekspresjonista. Ponadto w katalogu wystawy Witkacego w Poznaniu pojawiają się dwa obrazy przedstawiające doktora Caligarięgo (z 1922 roku, typ E i D, a więc mocno zdeformowane, „bez kopiowania natury”)²⁰. Witkacy fascynował się filmem, choć oficjalnie nim pogardzał. Z listu z 23 kwietnia 1938 roku, adresowanym do Brunona Schulza, wynika niezbicie, że byli razem w kinie²¹.

Czy pisarz kinoman zainteresowany sztuką niemiecką, który śledził kulturalne nowinki w kraju i za granicą, studiował w Wiedniu ogarniętym ekspresjonistyczną gorączką, a w swoim pisarstwie stosował filtr zniekształcający banał codzienności i nie bał się perwersji w żadnej postaci – mógł przegapić film, który zapoczątkował najważniejszy nurt w historii niemieckiego kina, o którym donosiła prasa codzienna i kulturalna długo przed premierą? Zdrowy rozsądek nie pozwala zakończyć procesu dowodowego w tym miejscu. Ktoś taki jak Bruno Schulz, samotnik i dziwak, nie mógł przegapić *Gabinet doktora Caligari* z błahego powodu. Z kalendarium życia i twórczości pisarza wiemy, że w tamtym czasie cierpiał na problemy zdrowotne i wahał się, czy podjąć pracę w gimnazjum. Na pewno miał dużo wolnego czasu. Wszystkie fakty, publikacje i wspomnienia, które przywołałem, gromadzą powody, dla których powinien był zainteresować się ekspresjonistycznym światem somnambulików, hipnotyzerów, figur woskowych, golemów, szaleńców, a przynajmniej poczuć duchowe pokrewieństwo z tym typem wrażliwości. Bruno Schulz jak żaden inny pisarz dwudziestolecia pasuje na członka Klubu Caligarystów.

Ostatni materiał dowodowy, jakim dysponujemy, to proza i rysunki.

Sanatorium pod Klepsydrą jest opowiadaniem czarno-białym, ewentualnie utrzymanym w różnych odcieniach szarości, niczym w starym filmie. W kilku miejscach narrator podkreśla brak kolorów, „chroniczną szarość aury” oraz to, że świat widziany jest „przez całkiem czarne okulary”²². Sposób kreacji przestrzeni przywołuje ekspresjonistyczne zabiegi scenografów *Gabinetu doktora Caligari*: Jakub jedzie demonicznym pociągami, który wije się jak labirynt; sanatorium – które przypomina szpital dla nerwowo chorych – ma zaburzone proporcje (bufet na całą ścianę, ogromna buda dla psa, ciemne korytarze z labiryntem drzwi, framug i zakamarków); pobliskie miasteczko jest niemal abstrakcyjne – to

ostatni dowód

19 J. Degler, *Witkacy i kino*, „Dialog” 1996, nr 3, s. 132. Nie podaje jednak źródła tej informacji.

20 Wystawa obrazów Stanisława Ignacego Witkiewicza oraz firmy portretowej „S. I. Witkiewicz” (katalog), Poznań 1929.

21 B. Schulz, *Księga listów*, s. 287.

22 Idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989. Wszystkie cytaty z opowiadań Schulza podają za tym wydaniem.

„szara plama w zupełnej ciemności”, na tle której wybija się świecący „prostokąt okna”. „Drzewa, domy i ludzie zlewają się w czarne sylwetki” – jak by film tracił ostrość lub tonął w zbyt dużym kontraście czerni i bieli. Obsługa sanatorium zachowuje się jak marionetki. Pacjenci przypominają z kolei somnambulików – snują się po mieście albo śpią w swoich łóżkach. Ojciec oscyluje na pograniczu życia i śmierci. Leży zahibernowany w swoim pokoju, lecz w tym samym czasie króluje w sali restauracyjnej, dziwnie ożywiony, niczym Cezar, który jednocześnie spoczywa w skrzyni jako woskowa kukła i biega po mieście, mordując ludzi.

Na czele instytucji stoi demoniczny doktor z obco brzmiącym nazwiskiem. Nie wiemy, czy jest szarlatanem, hipnotyzerem czy może geniuszem. Jego sanatorium również kryje tajemnicę. Somnambuliczne zachowania – jak przypomina Anton Kaes w książce na temat kina Republiki Weimarskiej – uchodziły w tamtych latach za jeden z objawów szaleństwa, sposób zamknięcia się przed światem, migracji do wewnątrz pod wpływem traumy²³. Dlatego tak chętnie były wykorzystywane przez twórców niemieckiego ekspresjonizmu, którzy – zdaniem Kaesa – przełożyli ekstremalne stany psychologiczne, takie jak cierpienie, szaleństwo czy koszmary, na język wizualny pełen gwałtownych środków wyrazu.

Wpływ ekspresjonizmu filmowego lub szerzej – niemieckiego kina okresu Republiki Weimarskiej, w tym Nowej Rzeczywistości, można również szukać w innych opowiadaniach Schulza, zwłaszcza w *Ulicy Krokodyli*, gdzie literacka „scenografia” jest ostentacyjnie sztuczna i zdeformowana („wszystkimi szparami zdradza swą imitatywność”), do tego pozbawiona właściwych proporcji, monochromatyczna („jak na jednobarwnych fotografiach”). Ulica Krokodyli do złudzenia przypomina Melchiorgasse z *Zatrąconej uliczki* lub miasto z *Tragedii dziewczyny ulicznej* (1927) Pabsta – jest pogrążona w rozkładzie, zamieszкана przez „tan-detne odmiany człowieka”, w tym prostytutki i „szumowiny”.

Najciekawsze dowody znajdziemy jednak w rysunkach Brunona Schulza²⁴. *Księga obrazów* zawiera kilka prac, które przypominają szkice ekspresjonistycznej scenografii albo wręcz przerysowane kadry z takich filmów, jak *Gabinet doktora Caligari* czy *Raskolnikow*. Najciekawsze w tym zestawie są dwa rysunki ołówkiem: *Kobieta i dwóch mężczyzn w zgeometryzowanej panoramie miasta* oraz *Jadąca karetka w stylizacji rys. zgeometryzowanego* (oba powstały przed 1930 rokiem). Na pierwszym z nich widnieje postać mężczyzny w nieproporcjonalnie wysokim

literacka
„scenografia”

23 A. Kaes, *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, Berkeley 2011, s. 66.

24 B. Schulz, *Księga obrazów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2012. O wszystkich rysunkach piszę na podstawie tego wydania.

cylindrze, która wygląda jak Werner Krauss w roli doktora Caligariego. Na marginesie warto zaznaczyć, że doktor Gotard na ilustracjach Schulza do *Sanatorium pod Klepsydrą* wykonuje ten sam słynny gest, co jego filmowy odpowiednik. Do tego ma równie demoniczny wyraz twarzy.

Panoramy są nie tyle zgeometryzowane, ile celowo zdeformowane: ściany i latarnie nie trzymają kątów prostych, okienka i kominy wystają w niespodziewanych miejscach, schody gubią perspektywiczny ład. Postacie ludzkie pozostają jednak realistyczne. Na tej samej koncepcji opierała się scenografia, lub też szerzej – koncepcja plastyczna, najgrośniejszych filmów Roberta Wienego, która stała się znakiem rozpoznawczym stylu caligarycznego w kinie. Zestawienie rysunków z kadrami zdradza uderzające i chyba nieprzypadkowe podobieństwo. Analogiczna jest również tematyka: prostytutki, demoniczni psychiatrzy, manekiny, figury woskowe, zahipnotyzowani mężczyźni, miasto nocą.

Trudno uwierzyć, że te wszystkie zbieżności są dziełem przypadku.

A jeżeli nawet Schulz widział *Gabinet doktora Caligari* lub inne niemieckie filmy z tego okresu, to czy coś z tego faktu wynika? – zapyta sceptyk. Moim zdaniem urzeczzenie niemieckim ekspresjonizmem i poetycko przetworzone nawiązania do filmów Republiki Weimarskiej to kolejny dowód na filmowość wyobraźni literackiej Brunona Schulza, a jednocześnie – jeden z kluczy do zrozumienia jego stylu i źródeł inspiracji.

Według Janusza Rudnickiego w kinie ekspresjonistycznym i w opowiadaniach Schulza aktorzy są zredukowani do „elementów ogólnej kompozycji obrazu”. Inne cechy wspólne to dynamizacja przestrzeni, rzeczywistość „podszyta snem”, montaż ruchomych kadrów, które przechodzącą ciągłą transformację, lub też „wolność od raz na zawsze narzuconej formy”²⁵. Schulz i niemieccy twórcy filmowi z lat dwudziestych, a także ekspresjonistyczni malarze czy poeci, lubili sięgać po tematy fantastyczne. Mieli upodobanie do deformacji rzeczywistości i mocnych środków wyrazu. Zdaniem Jerzego Speiny prozę Schulza wyróżnia „spotęgowana do maksimum siła ekspresji, skrajna dynamizacja obrazu, wyrażająca się w ekstatycznym, nie tylko przenośnym, ale i dosłownym, krzyku, słowem – ekstremizm wyrazu artystycznego, cecha najistotniejsza metody ekspresjonistycznej”²⁶. Moim zdaniem tę „skrajną dynamizację” najprościej wyjaśnić wpływem kina.

Wątpliwości może budzić to, że Schulz nie zaznaczył wyraźnie źródeł swych filmowych inspiracji (w myśl zasady: jeżeli coś ma być znaczące, to musi być widoczne). Jedyne mocne punkty odniesienia to pla-

przypadek?

według
Rudnickiego

i Speiny

²⁵ J. Rudnicki, op. cit.

²⁶ J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974, s. 98.

kat z Astą Nielsen. Wystarczyło przecież nazwać doktora „Gotardari” lub dorysować mu na ilustracji charakterystyczne okulary – i wszystko stałoby się jasne zarówno dla czytelników, jak i historyków literatury. Pisarz tej miary co Schulz, który miał ambicję, by wymyślić autorski język służący do spisania Księgi, nie mógł zaakceptować tak banalnego rozwiązania. Fascynacja filmem nie wykluczała bowiem dystansu wobec wszelkich zewnętrznych wpływów.

Niech za dowód pośredni posłuży epizod z biografii Witkacego. Gdy dekoracje do inscenizacji *Pragmatystów* zostały wykonane niezgodnie z jego zaleceniami, oburzał się, że zrobiono z nich „jakiś kącik 3 klasy z Caligarię”²⁷. Nie spodobała mu się deformacja i zgeometryzowanie przestrzeni. A przecież lubił film Wienego i parokrotnie malował postać demonicznego doktora! Moim zdaniem Witkacy uważał, że teoria Czystej Formy, której poświęcił cały swój talent artysty i filozofa, to coś więcej niż caligaryzm. Nic chciał być postrzegany jako pisarz wtórny, który kradnie od muzy cieszącej się niskim statusem. Podobnie można spojrzeć na prozę Schulza. Kinomania nie usprawiedliwiała dosłownego cytowania filmów, a już tym bardziej pisania wariacji na ich temat. Obrazy z ekspresjonistycznych arcydzieł stopiły się z fantazją, wspomnieniami, mitologią rodzinnego Drohobycza, literaturą epoki oraz innymi pierwiastkami w lity stop – właśnie dzięki temu szlachetny. Badacze twórczości Schulza nie mają jednak wątpliwości, że był podatny na różne zewnętrzne wpływy – malarskie (Kubin, Rops, Goya), literackie (Mann, Kafka, Rilke) czy filozoficzne (mistyka żydowska, Biblia).

Zestawienie prozy Schulza i niemieckiego ekspresjonizmu filmowego można również potraktować jako pretekst do spojrzenia z szerszej perspektywy na wpływ niemieckiego kina lat dwudziestych na polską kulturę międzywojnia. Z tego właśnie powodu tak obszernie cytowałem teksty Klubu Caligarystów. Niemieckim ekspresjonizmem inspirowali się w Polsce i na świecie ludzie teatru, scenografowie, poeci, prozaicy, graficy i twórcy filmowi – zarówno z kręgów artystycznych, jak i kina gatunkowego (horror, thriller, fantastyka filmowa)²⁸. W wielu krajach zasymilowano niemiecki ekspresjonizm, łącząc go z lokalnymi kierunkami w sztuce, które także postulowały odejście od *mimesis* w stronę subiektywizacji postrzegania. Bruno Schulz znajdował się w dobrym gro-

pisarz wtórny?

27 S.I. Witkiewicz, *Z powodu krytyki „Pragmatystów” wystawionych w Elnynorze*, w: idem, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002, s. 138.

28 Na temat wpływu niemieckiego ekspresjonizmu na kulturę masową dwudziestolecia międzywojennego, od USA przez Francję po ZSRR, zob.: O. Brill, *Der Caligari-Komplex*, Munich 2012; J. Ziwan, *Caligari in Rußland. Der Deutsche Expressionismus und die sowjetische Filmkultur*, w: *Die ungewöhlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*, hrsg. von O. Bulgakowa, Berlin 1995.



Kadr z filmu **Zatraczona uliczka** Geoga
Wilhelma Pabsta, 1925
Bruno Schulz, **Dwie kobiety i dwaj
mężczyźni na ulicy**, przed 1932

nie, obok Jeana Cocteau, Siergieja Eisensteina czy Bertolta Brechta. Jednocześnie nurt ten wywołał falę polemiki. Zastanawiano się, czy reżyserzy tacy jak Wiene i Lang nie zainfekowali kultury europejskiej chorobą caligaryzmu, która stawia efekt ponad treść.

Niemiecki ekspresjonizm filmowy okazał się ważnym argumentem dla wszystkich, którzy szukali potwierdzenia, że kino jest sztuką, lubili odwołania do tradycji romantycznej oraz przeciwstawiali się realistycznemu odwzorowaniu rzeczywistości – nieważne, czy w powieści, w inscenizacji teatralnej, kinie czy malarstwie – preferując inny rodzaj reprezentacji: świat zewnętrzny będący projekcją psychiki bohatera.

Nie ulega też wątpliwości, że kino Republiki Weimarskiej było atrakcyjne pod względem fabularnym: opowiadało fantastyczne historie, posługiwało się demonicznym bohaterem, trzymało widza w napięciu przez cały seans. Stanowiło też kopalnię wątków i postaci do powtórnego wykorzystania. Jednocześnie już wtedy dostrzegano, że ekspresjonistyczne dekoracje i mroczne opowieści skrywają komentarz do współczesności. „Dawna produkcja niemiecka w okresie powojennym [...] była niewątpliwie odbiciem psychiki środowiska, zmąconego i zdeorientowanego klęską oraz rewolucją”²⁹ – pisał Leon Brun w 1937 roku, o dekadę wyprzedzając tezę Siegfrieda Kracauera.

Nawet jeżeli Bruno Schulz nie widział *Gabinetu doktora Caligari*, z przeprowadzonego eksperymentu płynie jedna nauka. Dwudziestolecie międzywojenne było, jak sama nazwa wskazuje, interludium pomiędzy dwiema odsłonami Wielkiej Wojny, epoką od Caligariego do Hitlera, którą otwiera chaos będący skutkiem rozkładu dawnego świata, a zamyka hekatomba, która wyznacza ostateczny kres epoki sięgającej korzeniami wieku XIX. W międzywojennych dekadach ekspresjonistyczne tendencje w sztuce, czasami nazwane wprost, innym razem ukryte pod autorskimi programami, wyrastające z indywidualnych doświadczeń artystycznych, nabrały szczególnego znaczenia, mimo niechęci sporej grupy krytyków. Pozwalały uzyskać efekt deziluzji, uwolnić się od ograniczeń *mimesis*, z pomocą metafory przeniknąć istotę ludzkiego doświadczenia, docierając do metafizycznego jądra. „W jakiś sposób doznajemy głębokiej satysfakcji z tego rozluźnienia tkanki rzeczywistości, jesteśmy zainteresowani w tym bankructwie realności”³⁰ – pisał Schulz w liście do Witkacego.

efekt deziluzji
i in.

²⁹ L. Brun, *Spojrzenie na świat przez ekran*, „Srebrny Ekran” 1937, nr 9, s. 7.

³⁰ B. Schulz, *Księga listów*, s. 108.