

Studenta z Pragi życiok dwudziestodwuletni, czyli o pierwszym w historii kina filmie grozy i jego dwóch remake'ach

PIOTR KURPIEWSKI

*Cóż powie – on? Co powie głos sumienia –
Ta zmora zmór; co za mną kroczy w ślad?*

Powyższe motto otwiera nowelę *William Wilson* pióra Edgara Allana Poe, której treść, obok *Grudniowej nocy* Alfreda de Musseta oraz *Fausta* Goethego, stała się inspiracją dla Hannsa Heinza Ewersa – autora scenariusza *Studenta z Pragi*. W tym uznawanym za pierwszy w historii kina pełnometrażowym filmie grozy pojawiał się romantyczny motyw sobowtóra prześladowającego swoje pierwotne „ja”. Jednak w przeciwieństwie do literackich pierwowzorów w filmie sobowtór czynił zło, podszywając się pod głównego bohatera, „nie krocząc za nim w ślad”.

Nakręcony w wilhelmińskich Niemczech przez Duńczyka Stellana Rye (1880-1914) *Student z Pragi* po latach został uznany za zapowiedź ekspresjonizmu. Jak się miało okazać – opowieść o studencie Balduinie w ciągu nieco ponad dwóch dekad od premiery 22 sierpnia 1913 r. doczekała się aż dwóch remake'ów – w 1926 oraz 1935 r.

Pierwotna wersja filmu z 1913 r. została drobiazgowo omówiona w historycznofilmowej literaturze światowej i polskiej, między innymi w klasycznych już dziełach poświęconych dziejom kinematografii niemieckiej pióra Siegfrieda Kracauera i Lotte Eisner¹. Na polskim rynku wydawniczym najważniejsza analiza *Studenta z Pragi* autorstwa Tomasza Kłysa znajduje się w I. tomie monumentalnej *Historii kina*².

Pierwotna ekranowa opowieść o Balduinie zajmuje poczesne miejsce w literaturze, natomiast funkcjonowanie kolejnych wersji filmu jest jedynie zasygnalizowane, bez uciekania się do głębszych analiz tych interesujących produkcji. Niniejszy artykuł ma stanowić uzupełnienie faktu historycznofilmowego, jakim są trzy powiązane ze sobą obrazy o wspólnym tytule *Student z Pragi*.

Trzy wersje *Studenta z Pragi* w trzech epokach kinematografii niemieckiej

Na pierwszy rzut oka zastanawiający może się wydawać fakt powstania w stosunkowo krótkim odstępie czasu aż dwóch remake'ów tego samego filmu. Gdy jednak zagłębimy się w bardzo dynamiczny rozwój dziejów X Muzy w czterech pierwszych dekadach jej funkcjonowania, to odpowiedź na wyżej zasygnalizowane pytanie wydaje się prosta. Każda z wersji *Studenta z Pragi* powstała w zupełnie innej epoce, a wzbudzający wśród widzów zainteresowanie temat zawierania układu z diabłem został wykorzystany przez niemieckich twórców filmowych.

Z perspektywy czasu widać, że pierwotna produkcja z 1913 r. w symboliczny sposób zamykała w Niemczech okres kina atrakcji³. Gdy niecały rok wcześniej w środowisku filmowym proklamowano tzw. *Autorenfilm*, *Student z Pragi* miał się okazać najwybitniejszym dziełem nurtu i jednocześnie otworzył nową kartę niemieckiej kinematografii – *Märchenfilme* – produkcji opartych na baśniach, podaniach ludowych czy opowieściach fantastycznych napisanych w czasach romantyzmu⁴. Pomimo przemyślanej koncepcji plastycznej pod względem formalnym pierwotny film należał jeszcze do epoki archaicznej – ze statyczną kamerą oraz poszczególnymi scenami kręconymi w jednym ujęciu i w jednym planie filmowym. Można zaproponować tezę, że pierwszy *Student z Pragi* został zrealizowany w niefortunnym momencie znacznych zmian w obrębie języka filmowej wypowiedzi oraz przesunięcia się kinematografii z medium skupiającego się na wizualnej atrakcyjności w kierunku zasadniczej roli narratywizacji prezentowanych na ekranie historii. Tym samym pierwotna wersja filmu mogła uchodzić już w kolejnym roku za dzieło anachroniczne⁵.

Z kolei utrzymany w ekspresjonistycznej poetyce pierwszy remake *Studenta z Pragi* (1926) Henrika Galeena (1881-1949) stanowił zwieńczenie „epoki caligarycznej”⁶ w momencie, gdy na ekranach niemieckich kin pojawiły się filmy tzw. *Nowej Rzeczowości*, z realistycznym obrazem problemów społecznych Republiki Weimarskiej. Zmieniające się nurty filmowe były naturalnym zjawiskiem w prężnie rozwijającej się kinematografii spadkobierców Goethego w latach 20. Drugi *Student z Pragi* powstał jednak krótko przed znacznie donioślejszym wydarzeniem, jakie diametralnie zmieniło oblicze X Muzy – przed wprowadzeniem do kina dźwięku. Język filmu, którym operował obraz Galeena, cechowały zabiegi charakterystyczne dla ekspresjonistycznych dzieł końca epoki „wielkiego niemowy” – niski klucz oświetlenia, częste zmiany planów i rozbijanie scen na kilka, kilkanaście ujęć, charakterystyczny makijaż aktorów czy zamknięta kompozycja kadru. Wkrótce po premierze filmu wszystkie te elementy miały się okazać drugorzędne z racji pojawienia się dźwięku.

Gdy weźmiemy pod uwagę moment premiery pierwszej i drugiej wersji *Studenta z Pragi*, to można zaproponować tezę, że oba filmy pod względem formalnym należały do epoki przemijającej, ponieważ rozwiązania estetyczne w nich zastosowane w krótkim czasie nabierały wymiaru epigońskiego. W przypadku pierwotnej produkcji już w dwa, trzy lata po premierze razić mógł jednorodniący sposób opowiadania czy brak zbliżeń na twarze aktorów. Z kolei film z 1926 r. po czterech, pięciu latach stał się anachroniczny przede wszystkim z racji niemej konwencji. Tym samym nie powinien dziwić fakt, że przez szybko zachodzące dia-

metralne zmiany w poetyce filmu niemieckiego twórcy „nowych epok kinematograficznych” odświeżali formalnie *Studenta z Pragi*.

Nieco inaczej było z trzecią wersją filmu nakręconą przez Arthura Robisona (1883-1935) w 1935 r. Tym razem pod względem formalnym obraz wpisywał się w aktualną poetykę tworzonych filmów, jednak znamieny jest w tym przypadku rok produkcji. Ostatnia pełnometrażowa wersja opowieści o Balduinie została zrealizowana w III Rzeszy. Jak wskazuje Tomasz Kłys: (...) *ponad polityczną przepaścią między Republiką Weimarską a Trzecią Rzeszą istnieje jedność kina niemieckiego, objawiająca się w ciągłości personalnej, kontynuacji pewnych trendów stylistycznych i konwencji gatunkowych (...)*⁷. Należałoby jeszcze dodać, że ostatni *Student z Pragi* prawie w ogóle nie zawiera propagandowych odwołań do nazizmu. Film Robisona został zrobiony przede wszystkim w celach rozrywkowych i trzeba przyznać, że twórca wprowadził nową jakość w opowieść o młodzieńcu sprzedającym swe lustrzane odbicie. *Student z Pragi* potwierdza tezę, że kino epoki hitlerowskiej wbrew stereotypowym przekonaniom nie produkowało wyłącznie propagandowych fabuł. Udział politycznie zaangażowanych filmów w całej produkcji kinematograficznej III Rzeszy oscylował w okolicach 20 proc. Ostatecznie można mówić o pewnych akcentach propagandowych w filmie Robisona, ale mają one charakter drugorzędny i zostaną przywołane w części analitycznej artykułu.

Student z Pragi a rozwój języka wypowiedzi filmowej

Scenariusz do dwóch pierwszych wersji *Studenta z Pragi* napisał Hanns Heinz Ewers (1871-1943). W przypadku pierwotnej wersji filmu z 1913 r., Ewersa postrakowano jako właściciwego autora – wszak był to okres funkcjonowania nurtu *Autorenfilme*, w którym nobilitowano twórcę scenariusza. Schemat fabularny pierwszej i drugiej wersji jest niemalże identyczny – różnice ekranowe wynikają z innej obsady (w drugiej wersji w epizodzie wystąpił późniejszy bojówkarz SA Horst Wessel, który po przedwczesnej śmierci został obwołany nazistowskim świętym), a także z innych lokacji oraz z powodu ekspresjonistycznych zabiegów formalnych zastosowanych w filmie Galeena.

W 1913 r. po premierze *Studenta z Pragi* w czasopiśmie „Bild und Film” pojawił się artykuł, którego autor wskazywał, że film Ewersa stanowi zupełnie nową jakość w Niemczech z racji pierwszego udanego mariażu filmu ze sztuką⁸. Z historycznofilmowego punktu widzenia interesujące wydaje się również to, że autor artykułu Ernst Lorenzen ani słowem nie wspomniał o Stellanie Rye czy o Paulu Wegenerze – współreżyserze i odtwórcy roli tytułowej. Poza autorem scenariusza nieistotne wydawały się krytykowi nazwiska pozostałych osób biorących udział w produkcji *Studenta z Pragi*. Tekst Lorenzena stanowi potwierdzenie tezy, że w myśl założeń nurtu *Autorenfilme* jedyną liczącą się postacią ekipy filmowej pozostawał scenarzysta.

Wszystkie trzy wersje opowieści o Balduinie stanowią doskonały materiał poglądowy ukazujący, w jaki sposób na przestrzeni trzech epok kinematograficznych zmieniał się język X Muzy. Warto zatrzymać się przy kolejnych odsłonach *Studenta z Pragi* i zastanowić nad estetyką oraz rozwiązaniami technicznymi omawianych produkcji.



Student z Pragi, reż. Stellan Rye, Paul Wegener (1913)

1913 – wersja pierwotna

Oryginalny *Student z Pragi* stanowił niewątpliwie nowum na firmamencie kina wilhelmińskiego. Długometrażowa opowieść fantastyczna Stellana Rye'a przeciągała symboliczny pomost między kinem atrakcji a sztuką filmową par excellence. Reżyser wykorzystał możliwości, jakie oferowała ówczesna jarmarczna (jeszcze) niemiecka X Muza i dopracował dostępne środki formalne. Pierwotna wersja opowieści o Balduinie zawierała przemyślaną koncepcję plastyczną stworzoną przez tercet Rye – Wegener – Guido Seeber (autor zdjęć). Dominowały plany pełne, by podkreślić narracyjną rolę kamery. Dużo rzadziej stosowane plany średnie i półzbliżenia oddawały emocje pokazywanych postaci. Należy podkreślić, że aktorzy z Paulem Wegenerem na czele odtwarzali swe role w sposób stonowany i oszczędny, jak na 1913 rok. Wydatnie pomagała plastyczna koncepcja filmu z przewagą planów pełnych, dzięki której twarze bohaterów były oddalone od oka kamery. Dobór szerokich planów filmowych wpłynął również na kompozycję kadru, którą można określić jako otwartą – z wyobrażeniem symbolicznie zarysowanej przestrzeni pozakadrowej. W wielu scenach *Studenta z Pragi* zastosowano również inscenizację w głąb kadru, co pełniło przede wszystkim funkcję opisową, budującą warstwę informującą o świecie przedstawionym.

Pod względem rozwiązań montażowych pierwotna wersja *Studenta z Pragi* należała jeszcze do epoki kina atrakcji, ponieważ wszystkie sceny filmu zrealizowano w schemacie jeden plan – jedno ujęcie. Opowieść o Balduinie cechowało jednak zastosowanie przemyślanego montażu wewnątrzujęciowego zarówno w scenach atelierowych, jak i plenerowych. Ruch ekranowych postaci powodował zmiany w przestrzeni kadru i nadawał filmowi tempo. Najbardziej dynamiczne pozostawały ostatnie partie *Studenta z Pragi*, w których wyczerpany fizycznie i psychicznie Balduin uciekał przed swym odbiciem, przemierzając nocą zakamarki miasta nad Wełtawą. W kolejnych ujęciach bohater zmierzał z głębi kadru w kierunku oka kamery, gdzie w planie bliskim spotykał złowrogiego, diabelskiego *Doppelgängera*.

W przywoływanym finale *Studenta z Pragi* (w siedemdziesiątej drugiej minucie) pojawia się również nowatorski, jak na tamte czasy, ruch kamery. Trwająca około piętnastu sekund pozioma panorama pokazywała tytułowego bohatera na tle Hradczan z majaczącymi w oddali wieżami katedry św. Wita. Zabieg ten należałoby jednak odbierać w kategoriach technicznego eksperymentu niż przemyślanego rozwiązania formalnego.

Z kolei wykorzystanie w filmie kilkudziesięciu ujęć plenerowych potęgowało wrażenie realności przedstawianej historii i nadawało swoistą dynamikę narracji. Kolejne sceny przeplatały się rytmicznie w schemacie: plener – atelier – plener – atelier. Należałoby również podkreślić fakt, że w produkcji znalazła się większa liczba ujęć plenerowych niż atelierowych (mniej więcej w stosunku 3/5), co w przypadku filmu z pogranicza epok kina atrakcji i kina narracyjnego było kolejną zaletą⁹.

To samo można powiedzieć o optycznych efektach specjalnych wykorzystanych w pierwotnej opowieści o Balduinie. Budzące podziw wśród ówczesnych widzów ekranowe zdublowanie Paula Wegenera osiągnięto za pomocą podwójnej ekspozycji. Nałożenie zdjęć wykonano z dużą precyzją, bez stosowania maskujących tricków dymnych à la Georges Méliès. W pamięci pozostawała szczególnie scena zabierania Balduinowego odbicia dokonywana z inspiracji groteskowego Scapinellego (John Gottowt). Duże wrażenie mógł wywoływać również ekspresjonistycznie zrealizowany fragment gry w karty, kiedy Balduin patrzący na swego *Doppelgängera* orientował się ostatecznie, że przegrał własne życie. Zastosowany w scenie niski klucz oświetleniowy zapowiadał rozwiązania artystyczne mającej nadejść w ciągu kilku lat „epoki caligarycznej”. Można się pokusić w tym miejscu o hipotezę, że interesująca estetycznie scena gry w karty zyskała mroczną oprawę z nad wyraz prozaicznych przyczyn. Realistyczne nałożenie zdjęć osiągnięto dzięki zamaskowaniu efektu dominującym ciemnym tłem przedstawianej akcji.

Wrażowanie było kolejnym zabiegiem formalnym charakterystycznym dla czasów wczesnego kina niemego, którego użyto w *Studencie z Pragi*. W zależności od lokacji lub pory dnia zdjęcia zawierały dominantę barwną – niebieską (sceny wieczorne i nocne) lub sepję (niektóre wnętrza, np. pokój Balduina). Brak dominanty barwnej występował w scenach plenerowych, których akcja rozgrywała się podczas dnia.

1926 – ekspresjonistyczny remake Henrika Galeena

W trzydzieści lat po premierze pierwotnej wersji filmu student Balduin znów pojawił się na srebrnym ekranie. Ten sam scenariusz autorstwa Hansa Heinza Ewersa zyskał zupełnie nowe filmowe oblicze. Opowieść fantastyczna o lekkomyślnym studencie była modelowym wręcz tematem dla przemijającej już wówczas epoki ekspresjonistycznej. W wybrzmiewający estetycznie nurt wpisywała się osiągnięta przez Galeena aura niesamowitości drugiej wersji *Studenta z Pragi*. Nie wszystkie jednak cechy „caligaryzmu” zostały zastosowane w tej opowieści o Balduinie.

Przemyślana koncepcja plastyczna filmu opierała się na grze światła i cienia, zamkniętej kompozycji kadru oraz realistycznej scenografii. W nowej odsłonie *Studenta z Pragi* dominowały zdjęcia utrzymane w niskim kluczu oświetleniowym charakterystycznym dla ekspresjonistycznych produkcji. W kolejnych scenach filmu oko kamery pokazywało bohaterów najczęściej pogrążonych w ciemnoś-

ciach, oświetlonych punktowo, z niewielkim dodatkiem światła wypełniającego. W takiej poetyce (tak pomyślanej organizacji graficznej) została zrealizowana zdecydowana większość ujęć atelierowych. Sceny plenerowe natomiast, na zasadzie kontrastu, charakteryzowały się przeważnie zdjęciami utrzymanymi w wysokim kluczu oświetleniowym. Rozwiązania graficzne korespondowały ze strukturą fabularną filmu – początkowe partie, głównie plenerowe, pozytywnie pokazywały świat przedstawiony. Mroczna scena przehandlowania lustrzanego odbicia przez Balduina wprowadzała fantazmatyczną aurę niesamowitości. Od tego momentu bohaterowie tonęli w ekspresjonistycznych ciemnościach. Plastyczna strona filmu stanowiła jedną z jego dwóch głównych dominant formalnych, które miały najmocniejszy wpływ na odbiór dzieła Galeena.

Zamkniętą kompozycję kadru charakterystyczną dla drugiej wersji *Studenta* wypracowano przez dobór rytmicznie pojawiających się bliskich planów filmowych. Wyobrażenie przestrzeni pozakadrowej pozostawało niewielkie, ponieważ dzięki częstym zbliżeniom na twarze aktorów wyeksponowano emocje bohaterów i ich rozterki.

Omawiana wersja filmu nosiła „caligaryczne” cechy z powodu rozwiązań obśadowych. Odtwórcy pierwszoplanowych ról męskich – Conrad Veidt¹⁰ (Balduin) oraz Werner Krauss (Scapinelli) wystąpili sześć lat wcześniej w jednym z najsłynniejszych dzieł filmowego ekspresjonizmu – *Gabinecie doktora Caligari*. W *Studentie z Pragi* aktorzy odtwarzali swych bohaterów w oszczędny sposób, ograniczając gesty i mimikę. Demoniczny makijaż Veidta oraz aktorek wcielających się w Lyduschkę (Elizza La Porta) i księżniczkę Margit (Agnes Esterhazy) podkreślał fantastyczny rodowód prezentowanej historii.

Scenografię filmu cechował realizm. Tylko w kilku scenach pojawiały się ekspresjonistyczne przestrzenie, na tle których bohaterowie zmagali się ze swoimi rozterkami. Tym samym ta istotna cecha filmowego „caligaryzmu” spod znaku nurtu fantastycznego nie została spełniona.

Dynamiczny montaż zastosowany w filmie stanowił jego drugą zasadniczą dominantę formalną. Poszczególne sceny *Studenta z Pragi* zostały rozbite na kilka, kilkanaście lub kilkadziesiąt krótkich ujęć w celu zdynamizowania narracji filmu. Częste cięcia połączone ze zmianami planów filmowych wprowadzały zabieg retardacji, dzięki któremu opowieść o Balduinie stale trzymała w napięciu.

Ruchy kamery w obrazie Galeena były oszczędne i efemeryczne, pomimo, że ówczesna sztuka operatorska korzystała już z takich zabiegów formalnych. Jedyne w dwóch scenach pojawiał się ruch aparatu rejestrującego. Gdy zrozpaczony Balduin próbował zagłuszyć hedonistyczną zabawą śmierć barona von Waldis (Ferdinand von Alten), spędzając czas w karczmie w towarzystwie przygodnie napotkanej Lyduschki, świat pijanego bohatera wirował przed oczami, co zostało oddane za pomocą dynamicznych ruchów kamery. W finale *Studenta z Pragi* uciekający przed swym *Doppelgängerem* Balduin cofał się, a oko kamery – z perspektywy widza – nieuchronnie podążało jego śladem.

W porównaniu z pierwotną wersją filmu efekty specjalne nie były nowatorskie i opierały się na znanym już zabiegu optycznym podwójnej ekspozycji. Galeenowski *Student z Pragi* pozostaje jednak najciekawszy pod względem estetycznym spośród wszystkich trzech produkcji, głównie dzięki ekspresjonistycznym zdjęciom i wytworzonej aurze niesamowitości.

1935 – rozrywkowy film grozy

Ostatni *Student z Pragi* różnił się w zasadniczy sposób od dwóch pierwszych wersji filmu. W dźwiękowej produkcji wyreżyserowanej przez Arthura Robisona wprowadzono wiele zmian fabularnych, których zasadniczym celem było zwiększenie realizmu prezentowanej historii. Zrezygnowano z akcentów fantastycznych na rzecz psychologicznego prawdopodobieństwa wydarzeń z życia Balduina (Adolf Wohlbrück). Akcję filmu przesunięto na przełom XIX i XX stulecia, w miejsce księżnej Margit wprowadzono uwielbianą przez publiczność śpiewaczkę operową Julię Stellę (Dorothea Wieck), a demonicznego Scapinellego zastąpiono zgorzkniałym i nieszczęśliwie zakochanym doktorem Carpisem (Theodor Loos). W ostatniej wersji filmu zabrakło sceny odebrania Balduinowi odbicia, ponieważ Robison potraktował zasadniczy wątek opowieści w kategoriach choroby psychicznej (schizofrenii?) tytułowego bohatera. Za namową Carpisa student zakrywał lustro, by nie patrzeć na „sentymentalnego marzyciela”, czyli człowieka niezdecydowanego, słabego, targanego sprzecznymi emocjami. Bez swego odbicia nabierał tak bardzo mu potrzebnej pewności siebie. Wszystkie zmiany fabularne podyktowane były najprawdopodobniej nazistowskimi wytycznymi wobec kultury niemieckiej, która miała być wyrażana w realistycznej, zrozumiałej dla wszystkich formie ¹¹.

Ostatnia wersja *Studenta z Pragi* ma cechy stylu klasycznego ¹², takie jak dynamiczna i przejrzysta akcja, przezroczysty montaż, realizm zdjęć, chronologicznie poprowadzona narracja. W dźwiękowej opowieści o Balduinie nie trzeba było uciekać się do różnorodnych zabiegów wizualnych czy montażowych, by oddać emocje i namiętności pokazywanych postaci – wystarczyło, że one same o tym opowiedziały. W tym przezroczystym formalnie filmie na uwagę zasługiwała jednak praca kamery. Częste poziome panoramy, najazdy na filmowane obiekty czy wykorzystanie transfokatora sprawiały, że strona techniczno-wizualna *Studenta z Pragi* wypadła nowoczesnie i pod tym względem niespecjalnie się zestarzała.

Kreacje aktorskie w filmie Robisona nie wychodziły poza utarte schematy wczesnego kina dźwiękowego. Role te zostały odegrane poprawnie pod względem warsztatowym, lecz żadna z nich nie zasługiwała na szczególną uwagę. W *Studentcie z Pragi* nie pojawiła się żadna wielka kreacja.

Sprawnie zrealizowana i dynamiczna ostatnia wersja opowieści o Balduinie doprowadziła do wyczerpania tematu i nikt później nie podjął się ponownego przeniesienia na srebrny ekran tej mefistofelicznej historii ¹³.

***Student z Pragi* stereotypowym odbiciem niemieckiej rzeczywistości polityczno-społecznej**

Obejrzenie wszystkich trzech wersji *Studenta z Pragi* może prowadzić do pewnych wniosków na temat filmu jako źródła wiedzy historycznej o epoce jego powstania. Powyższe stwierdzenie odnosi się przede wszystkim do obu remake'ów pierwotnej opowieści o Balduinie. Pewne stereotypy na temat postrzegania zarówno Republiki Weimarskiej jak i III Rzeszy są widoczne w obu filmach, zwłaszcza w rozwiązaniach fabularnych i wizualnych.

W ekspresjonistycznej wersji *Studenta z Pragi* z 1926 r. oglądamy świat zdegenerowany, niemoralny, chylący się ku upadkowi. W początkowych scenach filmu

pokazano dużą grupę świętujących studentów, bawiących się w ogrodzie pewnej karczmy. Lejący się strumieniami alkohol, nieokrzesianie uczestników spotkania oraz ich niebezpieczne zabawy (pojedynekowanie się na broń białą) świadczyły o ogólnej degrengoladzie środowiska. Na zupełny brak hamulców moralnych wskazywało ujęcie, w którym jeden ze studentów pije piwo w towarzystwie siedzącego na stole psa. Pojenie zwierzęcia alkoholem i traktowanie go w kategoriach współbiesiadnika nosiło znamiona ostatniego stadium dekadencji. Podobnego wrażenia dostarczała scena rozgrywająca się w karczmie po śmierci barona von Waldis. Pijani bezimienni biesiadnicy zatracali się w hedonistycznej przyjemności upojenia alkoholowego w rytm wrzynającej się w mózg (dosłownie! ¹⁴), niewyszukanej muzyki. Obraz zepsucia ukazany w filmie Galeena koresponduje z nieco stereotypowym wyobrażeniem dekadentyzmu Republiki Weimarskiej i Berlinem lat 20. XX stulecia jako miasta grzechu i występku ¹⁵.

Patrząc z innej perspektywy, w filmie Galeena pokazano zawiedzione nadzieje na lepszy los, co także mogło stanowić komentarz do ówczesnej sytuacji pokolenia obciążonego traumą Wielkiej Wojny. Przegrany konflikt stanowił jątrzącą ranę na ciele narodu niemieckiego i historię filmowego Balduina można traktować jako symbol zmarnowanych marzeń o potędze i bogactwie. Natomiast Scapinelli o twarzy Wernera Kraussa (czyli doktora Caligari) jawił się jako wódz, któremu Niemcy mieli zaufać w 1933 r. Ten trop interpretacyjny powtarzam w myśl tez zaproponowanych przez Siegfrieda Kracauera ¹⁶.

W *Studencie z Pragi* autorstwa Robisona również można wskazać na odniesienia do ówczesnej nazistowskiej rzeczywistości. O zmianach fabularnych w historii Balduina już wspominałem. Wersja z 1935 r. operuje także pewnymi rozwiązaniami scenograficznymi, których źródła można odnaleźć w polityce kulturalnej III Rzeszy. Początkowa sekwencja filmu pokazuje, podobnie jak dwa poprzednie obrazy, świętujących studentów. Zostali oni jednak przedstawieni zupełnie inaczej niż wynaturzeni żacy z ekspresjonistycznej wersji opowieści o Balduinie. Ubrani w schludne mundury studenci w zorganizowany sposób bawią się przy stole pod wodzą przełożonego, miarowo śpiewając wpadającą w ucho pieśń. Nikt nie jest pijany, a wszyscy posłusznie wykonują polecenia najstarszego rangą. Skojarzenie z pożądanym w nazistowskich Niemczech wizerunkiem zorganizowanych grup młodzieży jest aż nadto czytelne. Mundur, bez względu na jego pochodzenie, staje się nośnikiem informacji oraz symbolem porządku, karności i posłuszeństwa ¹⁷.

Kolejnym przykładem odbicia hitlerowskiej rzeczywistości w filmie Robisona mogą być rozwiązania scenograficzno-aktorskie. Pozytywną postacią *Studenta z Pragi* okazuje się ostatecznie Lydia (Edna Greyff) – blondwłosa aryjska piękność, zakochana bez pamięci w tytułowym bohaterze. W porównaniu z poprzednimi wersjami filmu nieco zmieniono imię kobiety – w końcu słowiańsko brzmiąca Lyduschka nie pasowała do modelu pożądanego w III Rzeszy. Inaczej było z zaletami Lydii, czyli bezgranicznym oddaniu mężczyźnie, nawet wobec jego zdrady.

Dobór aktora odtwarzającego tytułową rolę również może się wydawać nieprzypadkowy. Wcielający się w Balduina Adolf Wohlbrück o aparycji Douglasa Fairbanka z powodu zachłanności przegrywał w filmie swoje życie. Czy w ten sposób *Student z Pragi* miał dezawuować wizerunek popularnego amerykańskiego aktora? Nie można jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie, jednak postawienie hipotezy jest jak najbardziej uzasadnione.

Warto również dodać, że filmowa historia Balduina miała swe korzenie w niemieckiej tradycji romantycznej, do której chętnie nawiązywano w III Rzeszy. Co prawda po 1933 r. przestano ekranizować twórczość Goethego, jednak dużym szankiem nazistów cieszyli się Friedrich Schiller i Heinrich von Kleist¹⁸. Ich dramaty, poddane w filmach odpowiednim aktualizacjom politycznym, miały pełnić funkcję legitymizacyjną wobec hitlerowskiej rzeczywistości.

PIOTR KURPIEWSKI

- ¹ S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, słowo-obraz-terytoria, Gdańsk 2010; L. Eisner, *Ekran demoniczny*, słowo/obraz-terytoria, Gdańsk 2011.
- ² T. Kłys, *Film niemiecki w epoce wilhelmskiej i weimarskiej*, w: *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2010, s. 398-400.
- ³ Pojęcie „kina atrakcji” określa najstarsze dzieje X Muzy, lata ok. 1890-1910, por. T. Lubelski, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, w: *Kino nieme*, dz. cyt., s. 79.
- ⁴ T. Kłys, dz. cyt., s. 397-400.
- ⁵ Warto pamiętać, że już przed *Studentem z Pragi* powstały w Niemczech produkcje będące przykładami kina narracyjnego (przyp. red.).
- ⁶ Por. pojęcie ekspresjonizmu caligarycznego czy caligaryzmu w: T. Kłys, dz. cyt., s. 419. Pojęcie trwania „niemieckiego ekspresjonizmu filmowego” można rozumieć w kategoriach wąskich (ok. 1919-1924/1926) lub szerokich (1913-1933). W niniejszym artykule przychyliam się do wąskiego zakresu tego określenia.
- ⁷ T. Kłys, dz. cyt., s. 421.
- ⁸ E. Lorenzen, *Hanns Heinz Ewers: Der Student von Prag*, „Bild und Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie” 1913/1914, III, 6, s. 140-142.
- ⁹ Należy jednak dodać, że w europejskich superprodukcjach kinowych sprzed 1914 r., do których można zakwalifikować *Studenta z Pragi*, zdjęcia plenerowe stanowiły co najmniej połowę materiału filmowego.
- ¹⁰ Interesującą analizę ról Conrada Veidta w filmach ekspresjonistycznych zawiera tekst Elizabeth Otto, por. E. Otto, *Schaulust: Sexuality and Trauma in Conrad Veidt's Masculine Masquerades*, w: *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*, red. Ch. Rogowski, Camden House, Rochester – New York 2010, s. 134-152.
- ¹¹ J. Krasuski, *Historia Niemiec*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 2002, s. 435-436.
- ¹² M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994, s. 57-63.
- ¹³ W 2004 r. w Czechach powstała krótkometrażowa wersja *Studenta z Pragi* nawiązująca do oryginału Stellana Rye – por. *The Student of Prague* (2004) http://www.imdb.com/title/tt0436801/?ref=fn_al_tt_2 (dostęp: 10.02.2016)
- ¹⁴ W omawianej scenie Balduin bawi się w karczmie w takt muzyki wygrywanej na prymitywnych wiolonczelach. Smyczki uderzające w struny przypominają ręczne piły do cięcia drewna. W końcowych ujęciach sceny zaobserwować można głowę tytułowego bohatera i majaczącą nad nią pilę.
- ¹⁵ Por. np. film *Kabaret* (*Cabaret*, reż. Bob Fosse, 1972); M. Schreiber, *The Age of Excess. Berlin in the Golden Twenties*, <http://www.spiegel.de/international/germany/spiegel-series-on-berlin-history-the-golden-twenties-a-866383.html> (dostęp: 23.05.2016)
- ¹⁶ S. Kracauer, dz. cyt., całość.
- ¹⁷ Por. analogiczne rozważania Lotte Eisner na temat munduru pisane w kontekście *Portiera z hotelu Atlantic*, L. Eisner, dz. cyt., s. 109-112.
- ¹⁸ B. Drewniak, *Teatr i film III Rzeszy w systemie hitlerowskiej propagandy*, słowo-obraz-terytoria, Gdańsk 2011, s. 261-262.